Міністерства освіти і науки України

Запорізький національний університет

**В. Г. Бондаренко**

**Сучасна українська та зарубіжна культура**

Курс лекцій

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

всіх спеціальностей

Затверджено

вченою радою ЗНУ

Протокол № 11 від 30.05.2023 р.

Запоріжжя

2023

УДК 930.85(075.8)

Б811

**Бондаренко В. Г.** Сучасна українська та зарубіжна культура :курс лекцій для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра всіх спеціальностей. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2023. 204 с.

У курсі лекцій стисло подано програмний матеріал з дисципліни «Сучасна українська та зарубіжна культура». Викладено основні проблеми розвитку культури України та зарубіжних країн з 1945 до початку ХХІ століття. Розглянуто загальні закономірності та особливості розвитку української культури. Зроблено акцент на місце української культури у світовій та європейській культурі. Для формування необхідних вмінь і навичок та перевірки знань студентів запропоновано питання для самоконтролю, зразки тестових завдань та орієнтовні питання для заліку. Тлумачення основних термінів і понять української та зарубіжної культури подано в термінологічному словнику.

Курс лекцій призначений для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра всіх спеціальностей.

Рецензент

*Г. М. Васильчук,* доктор історичних наук, професор, проректор з наукової роботи Запорізького національного університету

Відповідальна за випуск

*О. О. Стадніченко,* кандидат філологічних наук, професор, завідувачка кафедри українознавства

**ЗМІСТ**

|  |  |
| --- | --- |
| Вступ…………………………………………………………………………….. | 4 |
| Розділ 1. Українська та зарубіжна культура (1900 – 1945 рр.)……………… | 8 |
| Лекція 1: Вступ до курсу «Сучасна українська та зарубіжна культура»…… | 8 |
| Лекція 2: Культура модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. ………………. | 26 |
| Лекція 3 Культурні процеси в Україні у 1917 – 1920 рр. ………………....... | 38 |
| Лекція 4: Розвиток культури у 20-х рр. ХХ ст. ……………………………… | 49 |
| Лекція 5: Зарубіжна та українська культура напередодні та під час Другої світової війни…………………………………………………………............... | 64 |
| Розділ 2. Культура України та зарубіжних країн (1945 – поч. ХХІ ст.) …… | 84 |
| Лекція 6: Нові тенденції у зарубіжній та українській культурі у перше післявоєнне десятиліття………………………………………………………... | 84 |
| Лекція 7: Зарубіжна та українська культура у другій половині 50-х – середині 60-х рр. ХХ ст. ………………………………………………………. | 102 |
| Лекція 8: Культура 60-х – 80-х рр. ХХ ст. ………………………………........ | 119 |
| Лекція 9: Сучасна культура на межі ХХ – ХХІ ст. ………………………….. | 135 |
| Лекція10: Культура української діаспори ………………………………......... | 156 |
| Термінологічний словник ……………………………………………………... | 174 |
| Список рекомендованої літератури…………………………………………… | 198 |
| Список використаної літератури ……………………………………………... | 200 |

**Вступ**

Курс «Сучасна українська та зарубіжна культура» покликаний ознайомити студентів у найбільш сконцентрованій формі із духовним надбанням українського народу в процесі його розвитку та зв’язках з іншими народами у хх ст. Дисципліна спрямована на збагачення і розширення гуманітарної підготовки студентів, формування творчої активності майбутніх фахівців. Вона дає уявлення про етапи розвитку української та зарубіжної культури, забезпечує розуміння системного зв’язку всіх складових культури – мистецтва, етнографії, матеріальної культури, наукового знання, усіх форм духовних цінностей.

Значення курсу полягає передусім у тому, що він формує науковий світогляд студентів, загальноосвітній, фаховий і культурний рівень майбутнього спеціаліста.

Курс лекцій побудований за лінійним принципом, коли наступний змістовий розділ продовжує логічне викладення матеріалу дисципліни. «Сучасна українська та зарубіжна культура» викладається за синхронно-хронологічним принципом, тобто здобутки зарубіжної та української культури розглядаються одночасно на конкретному етапі розвитку. Тенденції та закономірності світового культурного процесу вивчаються лише за їх впливом на розвиток української культури. Особлива увага приділяється подібним та відмінним рисам культурного процесу України та зарубіжних країн. Аналіз розвитку культури здійснюється через призму діяльності видатних діячів культури та їхніх досягнень. У даному курсі акцентується увага на окремі культурні пам’ятки світового та загальноукраїнського значення.

Вивчення предмету «Сучасна українська та зарубіжна культура» спирається на знання студентів, що були отримані ними в процесі раніше вивчених таких навчальних дисциплін як «Історія України», «Українська мова за професійним спрямуванням», так і дисциплін, які будуть викладатися одночасно або пізніше: «Політологія», «Філософія», «Релігієзнавство», «Естетика», «Психологія», «Педагогіка», «Правознавство». Крім того «Сучасна українська та зарубіжна культура», розглядаючи історію науки, має міждисциплінарні зв’язки з конкретними історіями різних галузей науки (історія психології, історія педагогіки, історія філософії, історія світової та української літератури та ін.).

Структурно навчальна дисципліна складається з таких змістових розділів:

Розділ 1. Українська та зарубіжна культура (1900 – 1945 рр.)

Розділ 2. Культура України та зарубіжних країн (1945 – початку ХХІ  ст.)

Метою викладання навчальної дисципліни «Сучасна українська та зарубіжна культура» є формування у студентів знань про сутність культури як форми людської діяльності, її різновиди та історико-типологічні ознаки, сучасний стан української та зарубіжної культури, про досвід існування українського народу в системі загальнолюдських цінностей і досягнень, її роль у вихованні особистості та розвитку суспільства.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Сучасна українська та зарубіжна культура» є:

– розкрити єдність і різноманітність культур народів світу на прикладі української культури;

– ознайомити студентів з основами сучасних підходів до національної культури, особливостями розвитку української культури;

– виявити зв’язок української культури з соціальними, політичними, цивілізаційними, побутовими, мистецькими явищами і процесами;

– навчити студентів вільно оперувати сучасними концептами історичної культурології та широким фактологічним матеріалом;

– визначити значення мистецтва в життєдіяльності людини, у творчості та вдосконалені особистості, гуманізації суспільних відносин;

– формувати у студентів активну громадянську позицію та національну свідомість на основі отриманих знань;

– розвивати у студентів художньо-образне та логічне мислення, формувати творчі підходи та естетичні смаки.

 Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати:

– тенденції та закономірності розвитку світового та українського культурного процесу;

– поняття «культура» (етимологія та зміст терміна), функції, структуру, основні форми та типологію культур;

– місце української культури в системі світової культури та цивілізації;

– художні стилі та течії у світовій культурі та їх особливості в Україні;

– досягнення видатних діячів світової та української культури;

– основні шедеври та пам’ятки світової та української культури.

вміти:

– аналізувати культури різних народів в їхньому взаємозв’язку;

– розглядати проблеми розвитку культури України в контексті світової культури;

– встановлювати причинно-наслідкові зв’язки між суспільно-політичними та культурними процесами і явищами;

– розрізняти культурні напрямки, течії, школи, художні стилі в мистецтві й літературі;

– оперувати культурологічними термінами та поняттями на високому інтелектуальному рівні;

– вести наукову дискусію, висловлювати свої думки і відстоювати свою точку зору, використовувати набуті знання при прийнятті рішень суспільного значення;

– конспектувати зміст лекцій, вибирати оптимальні шляхи виконання завдань самостійної роботи;

– робити висновки й узагальнення на основі опрацювання літератури, вміти користуватися періодичними виданнями, знаходити необхідні матеріали відповідно до проблеми, що вивчається;

– готувати повідомлення (доповіді), реферати, презентації, складати тести, кросворди, тези виступів тощо;

– пояснювати сутність національних та загальнолюдських цінностей;

– збагачувати власну духовну культуру шляхом самоосвіти;

– використовувати духовно-культурний досвід минулого для визначення шляхів і напрямків культурно-національного відродження в Україні;

– реалізовувати отримані знання для визначення лінії власної поведінки в сучасних умовах розмаїття художніх стилів культури;

– застосовувати отримані знання в освітньо-педагогічній і науково-дослідницькій роботі.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні досягти таких результатів навчання (компетентностей):

Базові компетентності:

– здобувати знання використовуючи різні джерела інформації (наукові монографії, статті, підручники, енциклопедії та науково-довідкові видання;

– аналізувати різноманітні концепти та теорії з культурології та критично ставитися до них;

– організовувати процес здобуття знань та застосовувати теоретико-методологічні знання з культури на практиці в майбутній фаховій діяльності;

– підготовлювати разом з іншими студентами різноманітні проекти у галузі науки, освіти, культури;

– дотримувати загальнокультурні норми поведінки, проявляти творчу ініціативу щодо розвитку культури соціуму;

– орієнтуватися у впливі сучасного громадсько-політичного життя на культурні процеси в Україні та світі;

– захищати власні права на доступ до культурних цінностей та виконувати обов’язки щодо охорони пам’яток історії та культури;

– використовувати новітні інформаційні технології у галузі культури з метою одержання необхідної інформації про художні твори, досягнення освіти і науки.

Загальнофахові компетенції:

– формувати здатність до структурування, систематизації, класифікації інформаційного матеріалу, встановлення аналогій, зіставлення й протиставлення фактів і явищ, використання прийомів мислення: індукції, дедукції, абстрагування, конкретизації, аналізу, синтезу;

– визначати об’єкт та виокремлювати предмет вивчення інформаційного масиву;

– виявляти загальні закономірності, причин і наслідків;

– установлювати кількісні та якісні боки явищ;

– визначати й усувати протиріччя, характеризувати конкретне на тлі загального;

– розглядати явища з урахуванням умов його існування, визначати суттєве;

– самостійно визначати мету та завдання особистої діяльності;

– організовувати особисту діяльність як складову колективної діяльності;

– здійснювати самоконтроль, самокоригування, як зі свого боку, так і з боку інших студентів;

– формулювати висновки щодо власного стану володіння компетенціями;

– формувати здатність до творчого пошуку, творчого навчання студентів;

– готовність до сміливого експерименту, активного пошуку й відстоювання істини;

– застосовувати на практиці спеціальні знання, особистий досвід, інноваційні технології;

– володіти розвинутою рідною мовою, іноземними мовами.

На вивчення навчальної дисципліни відводиться 90 годин 3 кредити ЄКТС.

Засобами діагностики успішності навчання з курсу є тестування, контрольні роботи, тематичні тестування.

Формою підсумкового контролю успішності навчання студентів з дисципліни є залік.

**Розділ 1. Українська та зарубіжна культура (1900 – 1945 рр.)**

**Лекція 1: Вступ до курсу «Сучасна українська та зарубіжна культура»**

План

1. Поняття «культура». Етимологія та зміст терміна.
2. Структура та функції культури в суспільстві.
3. Художня культура та художній стиль культурної епохи.
4. Періодизація розвитку української культури у ХХ – на початку ХХІ ст.

**1. Поняття «культура». Етимологія та зміст терміна**

Приступаючи до вивчення такого складного і специфічного явища як культура, треба звернути увагу на багатозначність цього поняття. У 1952 р. американські дослідники А. Кребер і К. Клакхон нарахували 164 визначення терміна «культура». Вже через 20 років французький культуролог А. Моль вказав 250 визначень. Зараз – близько 500 визначень цього терміна.

У сучасних європейських мовах слово «культура» вживається принаймні в чотирьох основних значеннях. По-перше, для позначення загального процесу інтелектуального, естетичного, духовного розвитку. По-друге, словом «культура» користуються тоді, коли йдеться про суспільство, яке ґрунтується на праві, порядку, моральності. У цьому значенні поняття «культура» збігається з поняттям «цивілізація». По-третє, під «культурою» розуміють спосіб життя людей, притаманний певній спільноті (молодіжна культура, професійна культура тощо), нації (українська, японська, німецька тощо), історичній добі (антична культура, культура Ренесансу, культура Бароко та ін.). Нарешті, по-четверте, слово «культура» вживається як абстрактна, узагальнююча назва для різноманітних способів, форм і наслідків інтелектуальної та художньої діяльності людей у галузі літератури, музики, живопису, театру, кіномистецтва тощо.

У повсякденному житті слово «культура» розуміють і як те, що характеризує людину в сфері соціальної поведінки, зокрема її тактовність, повагу до інших людей, делікатність, уміння завжди знати міру свого вчинку. Широко розповсюджене ототожнення культури з освіченістю. При цьому не з тим типом освіченості, який виступає синонімом ерудиції, накопиченої розумом інформації а з тим її змістом, що начебто «осідає» у внутрішньому світі особистості, роблячи її носієм якостей, прийнятих як культурні. У цьому разі культура ставиться на один щабель із внутрішньою інтелігентністю, практично ототожнюється з нею.

Інколи у повсякденному вжитку слово «культура» застосовується для характеристики якісного стану тих чи інших явищ. У цьому ключі й випускаються книги з найменуваннями: «Культура мовлення», «Культура почуттів», «Про культуру продажу товарів», «Культура житла» тощо. І хоча це не зовсім буденне, швидше літературно-публіцистичне слововживання, але його витоки слід вбачати саме в буденній свідомості. Прийнято й розуміння культури як того, що є специфічним для міського способу життя на противагу сільському.

Досить часто термін «культура» наближається до оціночної характеристики форм зовнішньої поведінки людини, виступає як інша назва дотримання норм етикету. «Некультурно поводитесь» – ця поширена фраза явно виражає негативну оцінку тому, хто порушує загальноприйняті норми.

Слово «культура» походить від латинських слів «colo», «cultio» – обробіток, «colere» – обробляти, вирощувати, а пізніше – вклонятися, вшановувати (культ богів, предків). До середини І ст. до н.е. ці слова пов’язувалися саме із землеробською працею. Поступово поняття «культура» поширюється на такі сфери людської діяльності, як виховання, навчання, вдосконалення самої людини.

У трактаті «Про землеробство» («De agri cultura») Марка Порція Катона (234 – 149 рр. до н.е.) йдеться не просто про обробіток землі, а про «обробіток окремої ділянки, який неможливий без особливого душевного настрою». У листах Марка Тулія Цицерона (106 – 43 рр. до н.е.), відомих під назвою «Тускуланські бесіди» (45 р. до н.е.), вислів «cultura animi autem philosophia est» («проте культура духу є філософія») був спрямований на необхідність духовного, розумового розвитку людини як фактора її вдосконалення. Відтоді слово «культура» починає вживатися як синонім вихованості, освіченості людини, і в цьому значенні воно ввійшло в усі європейські мови, в тому числі й українську.

Проте на цьому еволюція лексеми «культура» не закінчується. В епоху раннього Середньовіччя вона використовується в значенні аграрного виробництва («agri cultura»), а щодо інших сфер людського буття вона трансформується в слово «cultus» (культ), яке передбачало здатність людини розкрити власний творчий потенціал в любові до Бога. З розвитком феодальних відносин, переростанням замків та монастирів в осередки міської культури виникає уявлення про лицарство як своєрідний культ доблесті, відваги й гідності, а також поширюється комплекс значень слова «культура», згідно з яким вона стала асоціюватися з міським укладом життя, а ще пізніше, в добу Ренесансу, – з досконалістю та активізацією інтелектуального та творчого потенціалу людини.

На межі Середніх віків та Нового часу поняття культури набуло світоглядно-морального змісту. Це пов’язано з великими соціальними зрушеннями в Західній Європі – першими буржуазними революціями, початком промислового перевороту, утвердженням нових, капіталістичних відносин. Німецький вчений Самуель Пуфендорф (1632 – 1694) у 1684 р. вперше вживає слово «культура» як самостійний термін для означення духовного світу людини, яка починає усвідомлювати себе силою, здатною протистояти «натурі» (природі), а «культурна» європейська людина Нового часу наділяється якостями, які значно відрізняють її від «природної» людини минулого. Перед мислителями постають питання про сутність нового середовища життя, що створюється людиною на противагу природі, про його вплив на саму людину, про те, лихом чи благом є новий, штучно створюваний людиною світ.

У європейській думці Нового часу культура розглядалася насамперед як феномен духовного порядку, як наслідок і прояв творчої діяльності в галузі науки, мистецтва, релігії, права тощо. Матеріально-виробнича діяльність, яка була примусовою для переважної більшості безпосередніх виробників, поняттям культури не охоплювалась, тому що не створювала належних умов для творчої активності людини. Натомість, духовна діяльність завжди асоціювалася з вільним інтелектуальним пошуком, фантазією і натхненням, незалежним від зовнішніх обставин внутрішнім світом людини, що робить її більш досконалою і сильною.

Майже всі просвітницькі концепції культури – Шарля Монтеск’є (1689 –1755), Вольтера (1694 – 1778), Анна Тюрго (1722 – 1781), Жана Кондорсе (1743 – 1794) та інших – базувалися на ідеї загальності людського розуму та його законів; вони пов’язали культуру з тими перевагами і благами, які несуть людині вдосконалення й застосування розуму. Французькі просвітителі вважали, що «культурність», «цивілізованість» нації чи країни, на противагу «дикунству» і «варварству» первісних народів, полягають у «розумності» суспільних порядків, вимірюються сукупністю досягнень у галузі науки і мистецтв. Однак у межах Просвітництва виникає критика існуючої «культури». Жан Жак Руссо (1712 – 1778) протиставляє зіпсованості та розбещеності «культурних» європейських націй простоту і моральну чистоту народів, які знаходяться на патріархальній стадії розвитку. Але це не варто трактувати як заклик до повернення назад; швидше – це заклик до того, щоб, виходячи із знання певних переваг минулого і вад сучасності, знайти шлях для «виправлення» людини.

І все ж раціоналістичні підходи до аналізу культури дали можливість зробити ряд принципових висновків: по-перше, люди і народи відрізняються не наявністю чи відсутністю культури, а тільки рівнем її розвитку; по-друге, культура має єдине джерело і загальнолюдський характер; по-третє, усякі культурні відмінності між людьми і народами – наслідок специфічних умов і факторів, що впливають на формування і розвиток їхніх культур (розмір території держави, кліматичні умови, географічне розташування тощо) і мають суто формальний, вимірний, а не сутнісний характер. У цих висновках простежується, принаймні, три важливі світоглядні ідеї: 1) ідея одвічної єдності людського роду; 2) ідея історичного поступу як руху суспільства шляхом розширення знань та самовдосконалення; 3) ідея прогресу, яка пов’язана з успадкуванням та накопиченням людського досвіду.

Світоглядно-моральні засади розуміння культури, раціоналістичні та натуралістичні уявлення про природу людини похитнули підвалини Французької революції 1789 – 1799 рр. Осмислення колізій нової цивілізації підтвердило істину: для вдосконалення («окультурення») людини і суспільства розвиток душі має не менше значення, ніж розвиток розуму. Цілком природно, що основоположник німецької класичної філософії Іммануїл Кант (1724 – 1804) бачив основу культури не в самій природі людини, а в сфері її морального існування. При цьому він вважав, що принципово неможливо примирити цю сферу з емпіричною сферою існування людини. В кантівському розумінні культура – це здатність індивіда піднестись від обумовленого його тваринною природою емпіричного, чуттєвого існування, при якому мета його поведінки визначається зовнішнім світом, до морального існування, яке дозволяє йому вільно діяти в ім’я цілей, які він сам перед собою висуває, зважаючи на веління морального обов’язку.

Своєрідну спробу розв’язати кантівську суперечність між природним та моральним, між чуттєвою насолодою і моральним обов’язком зробив великий німецький поет і драматург Фрідріх Шиллер (1759 – 1805). Завдання культури, на думку Шиллера, полягає в гармонійному примиренні фізичної і моральної природи людини, чуттєвого і розумового, насолоди й обов’язку. Таким чином, завдання культури двояке: по-перше, охорона чуттєвості від посягань свободи, по-друге, охорона особистості від сили відчуттів. Першого вона досягає розвитком здатності почувати, другого ж – розвитком розуму. Проте Шиллер усвідомлював, що таке розуміння завдань культури не відповідає її реальному станові в сучасному суспільстві. Він дав блискучий аналіз суперечностей цієї культури, яка відірвала людину від природи і надала її розвитку обмеженого, однобічного характеру. Відновити цілісність людини, позбавити її світ від властивих йому суперечностей і тим самим здійснити головне завдання культури може мистецтво, тобто «царство прекрасної видимості». На думку Шиллера, саме в мистецтві примирюються та згладжуються протилежності фізичного й морального життя людства.

Ідея чисто естетичного подолання суперечностей дійсності як головного завдання культури знаходить свій завершений вияв в ідеології німецького романтизму. Брати Шлегелі (Фрідріх (1772 – 1829) і Август Вільгельм (1767 – 1845), Новаліс (1772 – 1801), Людвіг Тік (1773 – 1853) та інші представники цього напрямку заперечували буржуазну цивілізацію як суспільний стан ворожий людині. Протиставляючи свободу творчості суспільним вимогам, Ф. Шлегель писав, що творче самовираження поета не повинне підкорятися ніякому законові. Єдиною сферою, котра дозволяє людині піднестись над суперечностями дійсності і зберегти свою індивідуальну цілісність, романтики вважали мистецтво, у якому нібито знаходять своє втілення вищі ірраціональні вияви людської душі. «Природній людині» просвітителів, яка узгоджувала свої вчинки з вимогами природи, романтики протиставили суб’єктивну могутність генія, безмежну силу художнього уявлення, котре творить світ за власними законами.

Спробу подолати протиріччя у просвітницьких та романтичних трактуваннях культури зробив німецький філософ Георг Гегель (1770 – 1831). Сутність культури, на його думку, визначається не наближенням людини до природи, не творчими фантазіями видатних митців, а наближенням індивіда до світового цілого, яке включає в себе як природу, так і суспільну історію, абстрактним понятійним мисленням, тобто у формі філософсько-теоретичної свідомості. Розвиток мислення як вищої духовної цінності й становить, з погляду Гегеля, справжній зміст культури. «У цьому розвиткові загальності мислення, – писав він, – полягає абсолютна цінність культури».

Основоположник еволюціоністського напряму Е. Тайлор (1832 – 1917) розглядав культуру як сукупність її елементів: вірувань, традицій, мистецтва, звичаїв. Таке уявлення про культуру накладало відбиток на його культурологічну концепцію, у якій не було місця культурі як цілісності. Учений вивчав її як ряди елементів, що ускладнюються в процесі розвитку, наприклад, як поступове ускладнення предметів матеріальної культури (знарядь праці) чи еволюцію форм релігійних вірувань (від анімізму до світових релігій).

У працях сучасних вітчизняних науковців аналіз феномена культури здійснюється в межах наукового напряму, відомого під назвою діяльнісного підходу. Представник київської культурологічної школи В. П. Іванов розглядає культуру як певний вимір і специфічну форму життєдіяльності людського суспільства. Вона виникає з історичною необхідністю як особлива інфраструктура в побудові усього людського світу, перш ніж її принципи і закони починають використовуватись членами суспільства. Тому генетичні корені культури сягають фундаментальних основ суспільно-людського ладу життя, а її властивості об’єктивним, природним чином складаються в суспільній організації раніше, ніж стають свідомими точками опори, правилами й нормами поведінки і творчості членів суспільства. Інакше кажучи, культурна форма як така одвічно є сутнісною визначеністю людини, способом людського буття, котрий реалізується в різноманітті культурного існування індивідів та людських спільнот.

Зрозуміти сутність культури можна лише через призму діяльності людини, суспільства, народів, що населяють нашу планету. Культура не існує поза людиною. Її виникнення обумовлено тим, що людина постійно шукає сенсу свого життя та діяльності. Разом із цим, не існує ні суспільства, ні соціальної групи, ні людини без культури чи поза нею. У культурі розкривається духовний світ людини, її сутність, тобто здібності, потреби, світогляд, знання, вміння, соціальні почуття, національний характер тощо. Будь-яка людина в процесі свого життя оволодіває тією культурою, яка була створена її попередниками. Разом із тим вона робить свій внесок у культуру суспільства, оскільки результати її трудової діяльності мають культурне значення. За створеними в ту чи іншу епоху цінностями можна робити висновки про рівень культури певної епохи.

Широкий спектр поглядів на сутність і зміст культури не стільки полегшує можливість дати цьому явищу уніфіковане визначення, скільки ускладнює це завдання. Різноманітність точок зору щодо визначення культури характерна і для сучасної культурології. Представники всіх її напрямів поділяють думку про те, що культура постає як створена людиною «друга природа», надбудована над первісною, як до певної міри окремий світ, створений людиною додатково до світу природи, яка існує об’єктивно. Тобто серед науковців не виникає жодного сумніву щодо об’єкту культури, яким виступає природа (та, що дана нам космосом і Богом), та її суб’єкту – людини, яка внаслідок власної осмисленої діяльності, «обробляючи» навколишній світ, створює ціннісний світ культури, тобто «другу природу». Розбіжності виникають при визначенні предмету культура, який розглядається під різним кутом зору представниками різних теорій та методик у дослідженні цього феномена.

Не вдаючись до сильних і слабких сторін кожної з них, зазначимо, що аналіз поглядів на культуру та сучасні інтерпретації її дають можливість для деяких узагальнень. По-перше, культура являє собою «другу природу», створену людиною, тому вона не може виступати щодо людства як щось зовнішнє. Там, де є суспільство, що виникло й існує на ґрунті загальнокорисної діяльності, там є й культура. По-друге, культура виступає як система матеріальних і духовних, або ідеальних, цінностей. Цінність – це те, що має сенс для людини, тому культура – це світ, наповнений сенсом людського буття. По-третє, культура через осмислену діяльність людини визначає міру людського в самій людині та суспільстві. Адже людина – це також витвір природи і може бути об’єктом культури (процес виховання, навчання і т.п.). Проте наші людські якості є наслідком засвоєння соціокультурних цінностей від попередніх поколінь, і лише в процесі оволодіння цими цінностями людина перетворюється із психічно-біологічної в соціокультурну істоту. Таким чином, культура завжди є проявом певного рівня розвитку людини, а сама людина як суб’єкт і носій культури формується в процесі культурно-творчої діяльності. У цьому й полягає діалектичний зв’язок між природою як необхідною умовою існування людини, самою людиною і культурою як специфічною формою існування людини в природі.

Культура – це не просто одна із специфічних сфер життя суспільства. Вона являє собою людський спосіб буття, що визначає увесь спектр практичної і духовної діяльності людства, його ставлення до навколишнього світу і визначення свого місця і ролі в ньому. Зрозуміти сутність культури можна лише через призму продуктивної діяльності людини, суспільства, всього людства: створюючи матеріальні потреби свого існування, людина, спочатку й не усвідомлюючи цього, а потім цілком свідомо розкривала свій духовний світ, тобто здібності та вміння, знання і світогляд, соціальні почуття й національний характер тощо.

Кожна людина оволодіває тими культурними цінностями, які були створені її попередниками. Проте не завжди всі ці цінності доступні або цікаві для кожної конкретної людини. Скажімо, не кожен може побачити в оригіналі картину Леонардо да Вінчі «Джоконда», яка знаходиться в Парижі в Луврі, або почути «живе» виконавче мистецтво видатних майстрів сучасності через недоступність придбання квитків на їхні виступи. Так само можна говорити про переваги одних культурних цінностей щодо інших. Наприклад, хтось віддає перевагу класичній музиці, а хтось – сучасній естраді, рок-музиці і т. п., хоч сучасна висококультурна людина має розуміти суть і життєве значення кожної культурної цінності.

Кожна людина робить свій внесок у культуру суспільства, оскільки результати її трудової діяльності мають культурне значення. Саме діяльний підхід до визначення культури як цілісного соціального явища дозволяє включити в сферу культури всі види людської діяльності: матеріальну і духовну. Цей підхід дає змогу сформулювати сутність феномену культури у найбільш узагальненому визначенні. Отже, культура – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, створена внаслідок цілеспрямованої діяльності людства протягом його історії, а також взаємовідносини, що склалися в процесі споживання, відтворення цих цінностей та їх розподілу і обміну.

Всесвітня конференція UNESCO 1982 р. визначила культуру як комплекс матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань.

У чистому вигляді «культури взагалі» не існує. Вона завжди належить певному суб’єктові (суспільству, спільноті, індивіду) і в цьому сенсі це категорія конкретно-історична. Водночас інколи говорять про загальнолюдські цінності культури. Історія людства – це історія становлення таких цінностей. Загальнолюдська культура виникає на основі цілісності світу. Цілісність світу – це взаємозалежність людей та народів, що стала наслідком розвитку виробництва у світовому масштабі.

**2. Структура та функції культури в суспільстві.**

Культуру прийнято поділяти на матеріальну і духовну. При цьому теоретики, як правило, висловивши кілька загальних фраз із приводу матеріальної культури, надалі всю увагу зосереджують на аналізі духовної. До певної міри це виправдано, бо галузь духовної культури значно багатша, різноманітніша і справді є основною формою існування культури.

Цікаво, однак, те, що ні поділ культури на матеріальну і духовну, ні розуміння самої суті матеріальної та духовної культури не є усталеними. Культурологи висловлюють із цього приводу різні точки зору. Одні вважають духовною культурою наслідки духовного виробництва людства, інші зараховують до нього й саме духовне виробництво. Одні ототожнюють матеріальну культуру з матеріальним виробництвом, інші – зі способом виробництва загалом, укладаючи сюди і частину науки, зокрема технічні знання, які застосовуються у виробництві. Виникають іноді парадоксальні ситуації. Якщо, наприклад, технічні знання використовує інженер на виробництві, то їх відносять до матеріальної культури, а якщо ті ж знання використовує викладач ВНЗ – це вже духовна культура. А до якої культури віднести скульптуру, архітектуру, дизайн?

Про що це свідчить? Про те, що поділ культури на матеріальну і духовну відносний. По-перше, вони не існують цілком відірвано одна від одної, а становлять єдину систему культури як її складові частини. По-друге, цінності матеріальної культури завжди містять у собі певний елемент духовної культури через їх художнє оформлення (наприклад, житло, одяг, речі домашнього вжитку тощо). В свою чергу, цінності духовної культури базуються на матеріальній основі (кіно, книги, художні картини, телебачення тощо). По-третє, сучасна цивілізація визначила досить стійку тенденцію в розвитку культури – інтеграцію її складових частин. З одного боку, швидко розвивається і збагачується матеріальна сторона духовної культури – преса, радіо, телебачення, кіно, комп’ютерна та інша сучасна техніка, що використовується у цих видах мистецтва; з другого – спостерігається все більше насичення виробів матеріальної культури духовними цінностями (наприклад, сучасні автомобілі, побутові речі, житло тощо).

Деякі культурологи виділяють в окрему структурну частину художню культуру (мистецтво). З точки зору вивчення специфіки художньої культури як наслідку художньо-образної діяльності людини і такої ж практики людства взагалі доцільність цього виокремлення цілком обґрунтована. Традиційний поділ культури на матеріальну і духовну не можна вважати достатнім із огляду на розкриття її смислового аспекту. Сучасні погляди на структуру культури ґрунтуються на концепції які виділяють два рівні функціонування культури – спеціалізований і буденний. Буденна культура пов’язана із побутовою практикою людини, засвоюється на рівні виховання і соціальних контактів. Спеціалізована культура вимагає спеціалізованої освіти.

У межах спеціалізованої культури виокремлюють її кумулятивний і трансляційний компоненти. Кумулятивний компонент реалізує процеси накопичення професійного соціокультурного досвіду, акумуляції цінностей суспільства. Кожному кумулятивному елементу на спеціалізованому рівні відповідає елемент на буденному рівні. Кумулятивний компонент включає:

- культуру соціальної організації і регуляції (господарча, правова, політична культури на спеціалізованому рівні, домашнє господарство, мораль і суспільна думка, міжособистісні стосунки і звичаї – на буденному рівні);

- культуру пізнання світу і людини (філософська, наукова, релігійна, художня культури на спеціалізованому рівні, буденний світогляд, практичні технології, магія і містика, ужиткове мистецтво на буденному рівні);

- культуру фізичної репродукції, реабілітації і рекреації людини (сексуальна культура, культура фізичного розвитку, медична культура, кулінарна культура, культура відпочинку на спеціалізованому рівні, масовий спорт, самолікування, традиції споживання, неорганізовані форми відпочинку на буденному рівні).

Трансляційний компонент забезпечує взаємодію між кумулятивним і побутовим рівнями. Він включає культуру трансляції соціального досвіду між поколіннями, культуру масової інформації, інформаційно-кумулятивну культуру (освіта, телебачення, радіо і преса, музеї, бібліотеки тощо на спеціалізованому рівні, домашнє виховання і народна педагогіка, чутки і плітки, вірування і легенди на буденному рівні).

Залежно від того, що береться за основу при визначенні специфіки прояву цінностей і норм – окрема особа, група людей чи суспільство взагалі. У структурі культури виділяють її особистісний, колективний та суспільний рівні. До особистісного рівня належать знання, переконання, світогляд і т.п. Колективні цінності можуть охоплювати духовні та практичні пріоритети в сфері політики, релігії, художньо-образної діяльності тощо. У свою чергу, внутрішній світ людини повинен бути наповнений глибиною сприйняття історичного часу й простору, пройнятий толерантністю до людства. Втрата цих якостей завжди призводила до страшних катаклізмів як окремих людей, так і цілих народів. Діалектичний зв’язок у функціонуванні всіх цих рівнів є запорукою формування висококультурної особистості, її повної гармонії з навколишнім світом. Градація рівнів культури також умовна, оскільки зумовлені внутрішні зв’язки між ними. Так, сучасна культурологія виділяє традиційний і новаторський рівні будь-якої культури, підкреслюючи, що саме завдяки єдності перервного і неперервного можна виділяти в культурі певні етапи й періоди її розвитку, навіть цілі епохи і цивілізації.

Суспільство виробляє різноманітні форми і способи передачі культурних цінностей – вихованням, навчанням, освітою, мовою, традиціями і звичаями, найкращі зразки яких наслідуються або копіюються. Такі способи називаються традиційними формами ретрансляції культури.

Мова, музика, література, пам’ятки мистецтва тощо передають духовний зміст, закладений у ці культурні витвори їхніми авторами та історичними епохами, проте всі вони мають зовнішні, предметні або фізичні властивості. У ході історії відбувається не лише оволодіння набутим досвідом, а й подальший розвиток і вдосконалення культури, коли створюються нові цінності, змінюються традиційні форми передачі і засвоєння культури. Особливо це помітно в перехідні періоди історії людства, коли новаторські методи створення нових соціокультурних цінностей супроводжуються не тільки нехтуванням, а й запереченням культурних надбань минулих періодів.

Можливий поділ культури за організаційними формами її існування та функціонування, до яких, насамперед, належать держава, церква, школа, сім’я тощо. Культуротвірний зміст їх зводиться до виховання людини, формування всебічно розвиненої особистості та громадянина, поступу суспільства по шляху свободи, демократії, соціального прогресу, хоч в історії відомі приклади, коли ці інститути були знаряддям поневолення, пригнічення свободи, гальмували суспільний розвиток.

Вищезгаданий характер культури як суспільно-історичного явища зумовлює її поліфункціональність. Серед багатьох функцій, які здійснює культура, можна виділити кілька найбільш суттєвих.

* Пізнавальна функція культури фіксує досягнення людства в кожну суспільно-історичну епоху. Через культуру, яка об’єднує в органічну цілісність природничі, технічні й гуманітарні знання, людина розуміє цілісну картину світу, усвідомлює своє місце і значення в ньому.
* Інформативно-трансляційна функція виконує важливу роль у передаванні соціокультурного досвіду як від попередніх поколінь до нащадків (за історичною «вертикаллю», так і в обміні духовними цінностями між народами (за історичною «горизонталлю»). Вона дає можливість здійснювати культурний обмін між своїми сутнісними силами, неоднаковими як усередині одного покоління, так і між поколіннями. Важливе значення цієї функції полягає в тому, що культура через пам’ять та її втілення в суспільній практиці забезпечує передавання в конкретних предметних формах соціокультурної спадковості людства. З попередньою функцією тісно пов’язані комунікативна та інтегративна функції культури.
* Комунікативна функція культури полягає в передаванні історичного досвіду поколінь через механізм культурної спадкоємності та формуванні на цій підставі різноманітних способів і типів спілкування між людьми. Цю функцію культура виконує за допомогою складної знакової (символічної) системи, яка зберігає попередній досвід у мові, поняттях, обрядах, традиціях, звичаях, засобах виробництва, наукових формулах тощо. При цьому одні символічні форми мають яскраво виражений загальнолюдський зміст, інші – національний, регіональний або конфесійний. Проте саме ця функція культури виконує роль збирача етнічних сил та фундатора народності й нації, забезпечуючи живий зв’язок поколінь та закладаючи фундамент для становлення і зростання духовного потенціалу кожної нації.
* Інтегративна функція полягає в здатності культури об’єднувати людей незалежно від їх світоглядної та ідеологічної орієнтації, національної, вікової, професійної, конфесійної або іншої приналежності у певні соціальні спільності, а народи – в світову цивілізацію. Проте, як на рівні культурних типів, так і окремих культурних напрямів у сучасному світі має місце тенденція не лише до зближення культур, яке відбувається на підставі типової або функціональної спорідненості, а й зворотній процес – взаємовідштовхування.
* Регулятивна, або нормативна функція культури реалізується через систему цінностей і норм, які є регуляторами суспільних відносин, духовними орієнтирами на кожному етапі історичного розвитку. Норми у формі звичаїв, традицій, обрядів, ритуалів слугують засобами пристосування цінностей до вимог життя в певному історичному вимірі. Норми культури в їх зовнішньому виразі проявляються через символіку, характерним прикладом якої виступають правила етикету (норми і правила поведінки).

Існують цінності, які визначають культурні норми кожної епохи: якщо, скажімо, для епохи Ренесансу цінністю була універсалізація особи, то для індустріальної епохи – її вузька спеціалізація. Сама цінність може бути універсальною, але наповненою різним змістом у кожну конкретно-історичну добу. Наприклад, така цінність, як «демократія» – в античній Греції виражалася зовсім в інших культурних нормах, ніж, скажімо, в ліберальній Англії. Проте існують вічні цінності, не обмежені історичними рамками: свобода, добро, миротворство, благодійництво, християнські заповіді тощо.

Однак не можна ототожнювати подібні правила з регулятивними можливостями культури. Про ступінь засвоєння норм культури ми судимо за реальною поведінкою людини в різних життєвих ситуаціях – на виробництві, громадських містах, товариському оточенні, побуті. Крім того, ми говоримо про культуру поведінки у вужчому розумінні, маючи на увазі нормативні вимоги до побутового спілкування людей.

У ролі регуляторів культури поведінки людини виступають норми моралі, права, а також зразки поведінки. Норма характеризує не лише вже досягнуте суспільством, а й те, що має статус загальної вимоги. Взірець (вище, найкраще) – це те, що досягнуто передовими людьми суспільства, найбільш наближене до ідеалу. З розвитком людства певні зразки поступово перетворюються на загальну норму поведінки, згодом їм на зміну приходять нові, досконаліші. У цьому виявляється регулятивна роль зразка.

* Аксіологічна, або оціночна, функція культури виражає її якісний стан. Культура як система цінностей формує в людині певні ціннісні орієнтири й потреби. Людина дає позитивну чи негативну оцінку тим чи іншим предметам і явищам і, відповідно, сприймає їх або відкидає. Із ставлення людини до культурних цінностей можна судити про насиченість або спустошеність її духовного світу.
* Особливе місце належить виховній функції культури. Культура не лише пристосовує людину до природного та соціального середовища, сприяє її соціалізації. Вона виступає ще й фактором саморозвитку людства. Кожного конкретного індивіда або людську спільність правомірно розглядати як продукт власної культурної творчості. Засвоївши попередній досвід, людство не припиняє саморозвитку, а репродукує культуру, ставить перед собою нові життєві цілі для задоволення матеріальних і духовних потреб. Тому кожний новий етап у культурному поступі можна вважати наступним кроком у напрямі розширення горизонтів людської свободи.
* Світоглядна функція культури синтезує в цілісну і завершену систему пізнавальні, емоційно-чуттєві, оціночні та вольові чинники духовного світу особистості. Світогляд забезпечує органічну єдність елементів свідомості через сприйняття світу не в координатах фізичного простору й часу, а в соціокультурному вимірі. В історичному плані формування світогляду ґрунтується на побутових уявленнях, міфології, згодом – черпає свій зміст у релігії й нарешті – у науковому пізнанні, тобто на тих формах суспільної свідомості, що становлять зміст культури. Основним напрямом культурного впливу на людину є формування світогляду, через який вона включається в різні сфери соціокультурної регуляції.

Отже, культура являє собою цілісну динамічну систему, яка є внутрішнім змістом розвитку людства. Культура проявляється у творчій діяльності людини, яка, створюючи цінності, задовольняє свої потреби і тим самим стверджує себе в природному й соціальному середовищі.

**3. Художня культура та художній стиль культурної епохи.**

Особливою формою духовної культури є художня культура, тобто процес створення, використання та зберігання творів мистецтва. Вона є наслідком творчої діяльності діячів мистецтва, що здійснюється у специфічній образній формі та специфічними художніми засобами. Результатами мистецької діяльності є твори мистецтва, у яких дійсність відтворюється у формі художніх образів. Художня культура нерозривно пов’язана з мистецтвом. Мистецтво – це специфічний спосіб пізнання, відображення та моделювання дійсності у формі художніх образів. Мистецтво має той самий предмет відображення, що і наука – навколишній світ. Але при цьому вони користуються різними методами його дослідження та відтворення. Для художнього відображення характерними є емоційність, умовність, образність, метафоричність, гіперболізація та суб’єктивність, зумовлена почуттями, переживаннями та світоглядом митця.

У суспільному житті мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль. Воно водночас є засобом пізнання та морального вдосконалення людини, засобом комунікації та розваги. Мистецтво є ефективним засобом впливу на людину, формування її внутрішнього світу. Спілкуючись із мистецтвом, людина дістає можливість перенесення в інший ілюзорний світ, часто віддалений історично чи географічно. Ідеологічні моменти, будучи органічно вплетеними у тканину живих зримих художніх образів, впливають на свідомість людини, охоплюючи розум, почуття і волю. Таким чином, мистецтво допомагає передавати та засвоювати попередній досвід людства, отримуючи при цьому естетичне задоволення від мистецького твору.

У ході історичного розвитку художньої творчості сформувалися різні види та жанри мистецтва. Види мистецтва – це живопис (малярство), скульптура, архітектура, література, музика, театр, кінематограф тощо. Види мистецтва, які відтворюють дійсність у зримих художніх образах, називають образотворчим мистецтвом (живопис, скульптура, графіка тощо). Кожний із видів мистецтва відображає світ по-своєму, користується різними виражальними та зображальними засобами. Тому для кожного виду мистецтва витворилися свої специфічні жанри. Малярство є монументальне та станкове. Монументальне малярство завжди пов’язане з архітектурою (фрески, мозаїки, вітражі). Станковий живопис існує у різних жанрах, основні з яких – сюжетний, портрет, пейзаж, натюрморт. Скульптура є кругла та рельєфна, а остання, у свою чергу, поділяється на рельєф, барельєф та горельєф. Архітектура є фортифікаційна, цивільна, промислова, культова. Характер мистецтва також залежить від історичних умов, соціально-економічного стану та розвитку суспільства. Митець у своїх творах втілює пануючі для свого часу світоглядні ідеї у доступній для тогочасної людини художній формі, користуючись наявними на даний час мистецькими можливостями. Характерна для певної історичної епохи система художніх образів, засобів та способів, що виявляється у своєрідній єдності ідейного змісту та образної форми називається художнім стилем.

Розрізняють мистецькі стилі цілих культурних епох. Наприклад, від початку Середньовічної доби та до сьогодення історія мистецтва знала 11 великих мистецьких стилів, що відповідали конкретним культурним епохам, а саме:

1. Візантійський стиль – припадає на другу половину І тис. н.е. Сформувався у Візантії, поширився на Південну й Східну Європу, частину Азії. Основні риси: урочистість, панування суворого канону (жорсткого правила у формах мистецтва), видовищність, монументальність форм, фрескові розписи в інтер’єрі.

2. Романський стиль – панував у Європі у Х – ХІІ ст. Вважалося, що цей стиль наслідує зразки давньоримського мистецтва, звідси і його назва (лат. Roma – Рим). Насправді ж із давньоримського мистецтва було взято хіба що монументальні, грандіозні розміри й форми, геометричність. Цей стиль асоціюється з міцними лицарськими замками і фортецями доби Середньовіччя. Така ж масивність та геометричність архітектурних форм притаманна й церковному зодчеству тієї доби. Інтер’єри прикрашалися фресками і рельєфною пластикою.

3. Готичний стиль – припадає на ХІІІ – ХV ст. Його формування пов’язане з добою розквіту середньовічних європейських міст, а тому в архітектурі зростає питома вага цивільних будівель. Основні риси: висота і стрункість зовнішніх форм, стрільчастоподібність усіх отворів будівлі, наскрізна різьба баштових шпилів, кам’яні прикраси екстер’єру, заміна фресок вітражами, кругла пластика як елемент оформлення інтер’єру та екстер’єру.

4. Ренесанс (Відродження) – припадає на ХІV – ХVІ ст. Виник в Італії. Цей стиль є перехідним від доби Середньовіччя до культури Нового часу. Його провідні риси: гуманізм, світський, антиклерикальний (антицерковний) характер, повернення до античної культурної спадщини.

5. Бароко (з фр. дивний, чудернацький, вибагливий) – припадає на кінець ХVІ – середину ХVІІІ ст. Стиль пов’язаний із дворянсько-церковною культурою зрілого абсолютизму, що тяжів до урочистого «великого стилю». Основні риси: контрастність, напруженість, динамічність образів, афектація, прагнення величі і пишності, надмірний декор, поєднання реальності й ілюзії.

6. Рококо (фр. rocaille – декор. мотив у вигляді раковини) – стильовий напрям у європейському мистецтві першої пол. ХVІІІ ст. Поширилось у добу кризи абсолютизму. Характерною рисою є відхід від життя у світ фантазій; панування граційного, вибагливого орнаментального ритму. Скульптура й живопис, виконані в цьому стилі витончені, декоративні, але неглибокі за змістом.

7. Класицизм (від лат. classicus – зразковий) – стиль у мистецтві ХVІІ – початку ХІХ ст., що повернувся до античної спадщини як до норми та ідеального зразка. Виник у Франції у часи найвищого підйому абсолютизму. Базувався на ідеях філософії раціоналізму, на уявленнях про розумну закономірність світу, прагнув до піднесених героїчних і моральних ідеалів, до суворої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. У архітектурі проявився через такі риси: чіткість та геометричність правильних форм, урівноваженість композиції, логічність планування, поєднання стіни з ордером, стриманість декорування.

8. Ампір (від фр. еmpire – імперія) – стиль у європейському мистецтві першої половини ХІХ ст., що завершив розвиток класицизму. Стиль склався у Франції у добу імперії Наполеона. Основні риси: масивні, підкреслено монументальні форми, багатий декор, опертя на художню спадщину імператорського Риму, давньогрецької архаїки, Стародавнього Єгипту, що мали служити втіленню ідей державної могутності й військової сили.

9. Еклектизм – механічне поєднання різнорідних, інколи протилежних стилістичних елементів. Термін уведений ще давніми греками, де еклектизм осуджувався. Як стильовий напрям еклектизм поширився в архітектурі і художній промисловості у ХІХ ст.

10. Модерн (фр. modern – новітній, сучасний) – стильовий напрям у європейському й американському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. Прийшов на зміну еклектизму. Модерну притаманне використання нових техніко-конструкційних засобів і вільне планування для створення незвичайних, підкреслено індивідуалізованих споруд.

11. Модернізм – стиль у літературі та мистецтві, що виник у кінці ХІХ ст. одночасно з модерном та залишається актуальним і до сьогодні. Для нього властивий розрив із традиціями реалістичного мистецтва. Представлений багатьма течіями, зокрема, кубізмом, дадаїзмом, сюрреалізмом, футуризмом, експресіонізмом, абстракціонізмом та ін.

**4. Періодизація розвитку української культури у ХХ – на початку ХХІ ст.**

Виходячи з історичних факторів, слід зазначити, що українська культура завжди розвивалася та функціонувала як єдине ціле, переборюючи на своєму шляху найрізноманітніші ідеологічні, політичні, класові, соціальні, конфесійні й тому подібні перепони.

Що ж ми сьогодні розуміємо під категорією «українська культура як цілісна система»? Відповідаючи на це питання, слід зазначити, що:

по-перше, українську культуру сьогодні слід розглядати як єдине ціле, витворене в галузі матеріального і духовного виробництва генієм нашого народу як у материковій частині, так і за її межами, тобто в Україні та в близькому й далекому зарубіжжі;

по-друге, цілісна система культури включає в себе об’єктивну оцінку ідейно-протилежних течій і напрямів у ній. Адже у створенні української культури, як і культури будь-якого іншого народу, брали участь усі класи, усі соціальні верстви нашого суспільства;

по-третє, відмова від підходу до вивчення української культури як замкнутого соціального організму. Українська культура, як оригінальна і своєрідна система, самостверджуючись, на всіх етапах розвитку була включена в сферу міжнаціонального духовного синтезу та взаємодії, в регіональний і світовий культурний процес. Отже, для української культури життєво важливим і необхідним є як те спільне, загальне, що було нею запозичене в інших культурах і, прижившись на її національному ґрунті, повною мірою слугує нашому народові, так і своє, національне, своєрідне, витворене в процесі його історичного розвитку. Цілісність культури в даному разі означає розгляд і оцінку національно-своєрідного в органічному, езотеричному (глибинному) взаємозв’язку його із загальнолюдським;

по-четверте, об'єктивно спричинена нерівномірність розвитку культури, відсутність прямолінійного, одночасного прогресу всіх її видів, галузей і напрямків не можуть слугувати обґрунтуванням надання переваги у вивченні та аналізові тієї чи іншої її складової. Це неприпустимо, хоча, інколи траплялося і таке. На певних етапах історичного розвитку української культури на перший план висувались то її самодіяльно-фольклорні жанри, то художня література, то суспільно-політична, релігійно-філософська думка. В останні десятиліття провідні позиції в культурі посідають природничо-технічні науки, від розвитку яких відстають гуманітарні науки, окремі види професійної творчості (кіно, телебачення тощо). Але це аж ніяк не означає того, що увага в культурознавстві може переважати при розглядові та вивченні якоїсь однієї частини культури, яка саме сьогодні вийшла у своєму розвиткові на передній план. Це й буде неприпустимим порушенням основоположних принципів аналізу культури як цілісної системи;

і, по-п’яте, цілісний підхід до культури передбачає такий її аналіз, коли до уваги однаковою мірою береться безперервність її розвитку, всі його періоди. Врахування неймовірностей, злетів і спадів духовного життя в Україні має лежати в основі цілісного підходу до визначення та аналізу періодів розвитку нашої культури. Український культурний процес, незважаючи на відомі історії певні перепони, навіть на Батиєве нашестя, відроджувався знову і, вже починаючи з XIV ст., розвивався по висхідній аж до XVIII ст., тобто до ліквідації української автономії, і далі: в період неволі, переслідувань і заборон (кінець XVIII – кінець XIX ст.); активного пожвавлення (початок XX ст.), яке закінчується пожовтневим ренесансом (20-ті роки XX ст.); трагедією в лещатах сталінщини (30-ті – середина 50-х років); скованістю в часи стагнації; сучасний процес відродження. Такий підхід до періодизації враховує підйоми і спади культурного процесу в Україні і забезпечує, у свою чергу, цілісний підхід до української культури як до єдиного цілого духовного світу нашого народу.

Далі окреслимо головні періоди в розвиткові української культур хх-ххі ст. і дамо їм коротку характеристику.

Високий ступінь розвитку та історичної зрілості української культури, з яким вона вступила у XX століття, зумовили її активну і плідну участь в загальноєвропейському культурному процесі. Це й сформованість розгалуженої жанрової системи в літературі, демократизація і модернізація мови більшості мистецтв (образотворчого, графіки, скульптури, музики), цілісність загальнонаціонального (Східна і Західна Україна) культурного розвитку, видатні здобутки нашої культури, що збагатили не лише свою, а й європейську художню культуру (українська народна пісня, соціальний роман, імпресіоністична та експресіоністична новела XX ст., театр корифеїв, гуцульське народне мистецтво і багато іншого).

Аналізований тут період розвитку української культури доцільно поділити на кілька підперіодів, які, у свою чергу, відрізняються один від одного соціально-економічними та політико-психологічними факторами, що суттєво впливали на процеси розвитку нашої національної культури.

1. Незважаючи на неймовірно тяжкі форми національного гніту, переслідування і заборони, позбавлення своєї фундаментальної основи – національної школи з рідною мовою навчання, культурне життя в Україні на початку XX століття значно активізується. Виникають художні музеї, архіви, нові бібліотеки, діють засновані на нових засадах мистецькі навчальні заклади, посилюються зв’язки із зарубіжними художніми центрами (Париж, Рим, Мюнхен, Краків). Національно-демократична революція і здобуття Україною національної державності (УНР, ЗУНР), незважаючи на їх поразку від більшовиків у 1919–1920 рр., дали потужний історичний імпульс для національно-культурного будівництва навіть за умов обмеженої і затиснутої радянської державності 20-х років (український ренесанс, трагічно обірваний 1929 р.).

2. Період 30-х – початку 50-х років – часи особливо жорстокого тоталітаризму. Він позначений у суспільному житті України гострими суперечностями, трагічними подіями, породженими антинародною сталінською диктатурою. Наша культура зазнала величезних втрат: загинули сотні талановитих її майстрів, були ліквідовані численні наукові і творчі інституції та заклади. Навіть за таких жахливо нестерпних умов процес розвитку української культури тривав, щоправда, дещо уповільненими темпами. Він не міг зупинитися зовсім хоча б тому, що масова ліквідація неписьменності, створення широкої мережі шкіл та інших культурно-освітніх установ і мистецьких колективів сформували справді зацікавленого споживача культури. Але й цей, надзвичайно слабкий за своїм характером процес, деформувався і спотворювався терористичним режимом, який владно наклав тяжкий прес на наукову думку, примітивізував, засмічував вульгарними світоглядними міфами справу народної освіти, в галузі літератури та мистецтва вів до загального зниження естетичного рівня, фальшування і перекручення життєвої правди, рабського прославляння культу «вождя всіх часів і народів».

3. Роки Другої світової війни для значної частини діячів української культури стали періодом творчого піднесення. Антинародна культурна політика в цей час, щоправда, поступилася частково суворій логіці боротьби з ворогом. Саме духовна напруга грізних, вирішальних часів, а також, наголосимо на цьому особливо, вищий ступінь творчої свободи й зумовили це піднесення української культури. У воєнні роки вона збагатилася цілою низкою творів, що ввійшли до її класичного фонду, хоч і тут, ніде правди діти, було разом з тим чимало агітаційної поденщини та голої пропаганди.

4. Із закінченням війни, здавалося, мали б скластися сприятливі умови для подальшого розмаїтого, багатобарвного та інтенсивного художнього процесу. Сприяти цьому могли б і набутий у воєнне лихоліття досвід, і об’єднання українських земель у єдиній, хай хоч формальній, державі; проте відомі партійні акції з ідеологічних питань деформували духовне життя суспільства. Незважаючи на те, що українська культура повоєнного періоду мала чимало досягнень, її ідейно-змістове, сюжетне, стильове та емоційне річище виявилось досить звуженим і збідненим. На багатьох творах лежав відбиток певної соціалістичної заданості, а не вільного самовиявлення таланту. Партійно-державні «концепції» зводили до остаточного одержавлення культури, піддавали її суворому контролю та некомпетентному керівництву. Після відомих постанов 1946–1948 рр. з активного творчого процесу вилучалося багато талановитих представників творчої інтелігенції, сталася остаточна деградація принципів соцреалізму.

5. У часи так званого розвинутого соціалізму під наростаючим імперським тиском, фальшивими гаслами «нової історичної спільноти» та «єдиної загальнорадянської інтернаціональної культури», посилюються процеси цілеспрямованої денаціоналізації неросійських народів, потрапляють на межу загибелі національні мови. Все це не могло поставити передову українську інтелігенцію на позиції споглядального, примиренського характеру. Краща її частина розпочинає рух, який успішно переріс у боротьбу за демократичні права й свободи (у тому числі й свободу творчості), за сприятливі умови розвитку національної культури. Це відомі нам рухи «шістдесятників», «сімдесятників» та «вісімдесятників». Саме в цей період активізується так звана підпільна або захалявно-шухлядна культура, творча думка, ідейні пошуки, нагромаджується інтелектуальний потенціал української нації.

6. Тоталітарний режим, на якому досить стійко трималася одна з найміцніших імперій світу, на кінець XX ст. несподівано для багатьох, зазнав краху, вичерпавши всі свої потенційні можливості, виявившись неспроможним дати повні відповіді на жагучі питання сучасної світової історії. Кінець XX ст. владно покликав до життя нові імперативи. Ера постіндустріального, надзвичайно інтенсивного розвитку, в який надто стрімко втягується все людство, не сприймає надцентралізованого, державно-бюрократичного управління всіма сферами суспільного життя, виводить його сучасну схему за межі історичного поступу людства. Новими імперативами сучасності стали молоді суверенні держави, що виникли на теренах колишнього СРСР, у тому числі й Україна.

Шостий підперіод характеризується успадкованими від попередніх підперіодів злетами і руїнами у розвиткові української культури, наявністю як об'єктивних, так і суб'єктивних факторів, за яких українська культура була поставлена (та ще й до цього часу перебуває) в умови боротьби за самозбереження і постійного потягу до відродження. Трагізм її феномену полягає в тому, що вона, як і в давні часи, вже втретє була втратила свою національну духовну еліту. Колись це була полонізація української шляхти або її русифікація. Тепер – постійне нищення духовної еліти упродовж усього періоду, від репресій 20–30-х років, від доби Розстріляного відродження і до репресій, що здійснювались у значно м'якших формах, аж до кінця 80-х років. Щоразу втрати національної духовної еліти (особливо за три роки третьої втрати) хоч і не призводили до цілковитого руйнування традиційної української культури (надто сильні в ній народні джерела, що живляться тяжінням до справжньої народності в найширшому розумінні цього слова), але все ж відсунули її на задній план світового культурного прогресу, принижували, спричинювали появу рис вторинності та провінційності.

Сьомий період розвитку української культури тільки-но розпочався і триває в нових історичних умовах. Це – сучасний період, що охоплює часовий відтинок від кінця 80-х років і по сьогодення. Історичний акт про державну незалежність України (24 серпня 1991 р.) відкрив нові обрії перед українською культурою, яка вперше здобуває можливість творитися й розвиватися як єдина національна культура материка й зарубіжжя. За цих умов з'явилися нові риси, нові характеристики, які дозволяють нам з оптимізмом говорити про майбутнє нашої культури: неабияке розширення меж творчої свободи митця, наявність багатющого творчого досвіду і творчих сил, тенденція до консолідації національних мистецьких шкіл, широкі й багатоманітні зв'язки з мистецтвом інших народів тощо. Разом з тим, у нову добу посилюються усталені форми зв'язку культури з народом, дедалі чіткіше окреслюється в процесах розвитку української культури широкий спектр шукань більшої естетичної дієвості культури – змістовної, гуманної, емоційної. Попри всі складнощі як об'єктивного, так і суб'єктивного плану, поступово заповнюються «білі» та «чорні» плями в історії української культури, виходять на всенародний виднокіл раніше заборонені та замовчувані її сторінки.

**❓ Питання для самоконтролю**

1. Назвіть чотири основні значення поняття «культура» в сучасних європейських мовах.
2. Порівняйте сутність визначення поняття культура в античну добу та в середні віки.
3. Як Ф. Шиллер намагався усунути у своїй теорії розбіжності між біологічною та духовною сутністю людини?
4. Визначте як співвідносяться матеріальні та духовні цінності в культуротворенні?
5. Які Вам відомі структурні елементи культури?
6. Назвіть основні функції культури в сучасному суспільстві.
7. Назвіть спільні та відмінні риси традиційної та сучасної культури.
8. Охарактеризуйте сутність та основні риси етнічної та національної культури.
9. Чим відрізняються поняття «українська культура» та «культура України»?
10. Назвіть основні етапи розвитку сучасної української культури.
* **Тестові завдання**

1. Термін «культура» спочатку означав:

а) штучне середовище існування людини; б) інтелектуальні досягнення людства; в) способи обробітку ґрунту; г) правила поведінки у суспільстві.

2. Хто першим вжив слово «культура» у гуманітарному значенні?

а) Катон Старший; б) Цицерон; в) Дж. Віко; г) С. Пуфендорф.

3. Які складові є провідними у системі духовної культури?

а) мова, житло, етика, освіта, релігія, наука, техніка, обряди; б) знаряддя праці, їжа, техніка, житло, комунікації, транспорт; в) право, мораль, політика, мова, освіта, транспорт, наука; г) мова, наука, освіта, право, етика, релігія, мистецтво, звичаї, обряди.

4. Яка функція культури реалізується через систему цінностей і норм, що служать регуляторами суспільних відносин?

а) інтегративна; б) комунікативна; в) пізнавальна; г) світоглядна.

5. Хто ввів у науковий обіг термін «маскульт»?

а) В. Парето; б) Г. Моска; в) Х. Ортега-і-Гассет; г) Д. Макдональд.

6. Субкультура – це…

а) сукупність норм, що суперечать її фундаментальним засадам; б) сукупність специфічних норм всередині культури; в) сукупність професійних норм культури.

7. Культура, яка створюється і використовується привілейованою частиною суспільства, або на її замовлення професійними творцями – це:

а) висока культура; б) класична культура; в) національна культура; г) елітарна культура; д) домінуюча культура.

8. Що важливіше для культури?

а) відмінність; б) подібність; в) своєрідність; г) унікальність; д) специфічність.

9. Що основне в змісті культури?

а) речі; б) людина; в) суспільство.

10. Для успішного розвитку будь-якої національної культури потрібні:

а) замкненість; б) відкритість; в) толерантне ставлення до інших; г) взаємодія з максимальною кількістю інших культур; д) ізоляція; е) відрубність.

**🕮 Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-8, 19.

*Опорні поняття:* культура, культурологія, мистецтво, національна культура, субкультура, сучасна культура, традиційна культура, українська культура, художній стиль, художня культура.

**Лекція 2: Культура модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст.**

План

1. Внесок ХІХ ст. в українську та зарубіжну культуру.
2. Суспільно-політичні впливи на культуру на початку ХХ ст.
3. Перша світова війна та її вплив на культурні процеси.
4. Ідейно-теоретичні засади модернізму.
5. **Внесок ХІХ ст. в українську та зарубіжну культуру.**

Взагалі ж століття розпочалося наполеонівськими війнами, у які були втягнуті всі держави Центральної Європи і острівна Англія. Населення Землі на 1804 р. становило 1 млрд осіб, 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-визвольні повстання, радикально-демократичні і пролетарські рухи, громадянські війни, збройні колоніальні конфлікти тощо.

У сфері соціально-економічній XІX ст. було епохою промислових революцій. Промисловий переворот в Англії стався ще у XVIII ст., а в Німеччині, Італії і Австро-Угорщині – вже у 1805-1815 рр. У Росії ж і Японії – тільки в 1860-х рр. Тому становище країни, яка наздоганяє, зробилося характерним для Росії у XIX ст. і 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 уже в 1840-х рр. – німецький журналіст Ф. Ліст писав про «середньоєвропейське економічне співтовариство».

На 1850-1860-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.

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 ввійшло в економіку, соціологію, філософію, естетику, історіографію.

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 прокладали шлях новій, «некласичній» науці, яка рішуче перебудовувала картину всесвіту.

Щоправда, не обходилось і без розчарувань. Так, одного разу кордони можливостей пізнання світу вже окреслили, і доволі чітко. У 90-х рр. XIX ст. вчені закрили книги. Найбільш авторитетні з них запевняли всіх, що наука пізнала Всесвіт. Існування невідомого вважалось неможливим. Та внаслідок відкриття трьома паризькими геніями – Беккерелем, Фредеріком та Марією Склодовською-Кюрі явища штучної радіації народилася страшна дитина – природна радіація, а з нею виникла нова наука – ядерна фізика. 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 мислителям «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 Х1Х ст. Панування «великих німців» виявилось порівняно недовговічним. Правда, їхній вплив на європейську філософію відчувається й досі.

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 плодотворна, 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 у 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 проєкцію 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 «Накип», «Дамське щастя», «Жерміналь», «Земля». У цих творах є все – любов, ненависть, зрада, а також прагнення до збагачення, показ найбільш ницих людських інстинктів. 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.

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, А.-М. Стендаль, П. Меріме, Ч. Діккенс, В. Теккерей, Ш. Бронте, М. Твен, 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.

**2. Суспільно-політичні впливи на культуру на початку ХХ ст.**

Перша значна спроба нового погляду на історію була зроблена у Франції в наукових працях Вольтера. Він першим з’ясував, що посутніми 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 XІX 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 ХІХ ст. Так, Густав Е.Клемм видав друком два томи з історії культури людства. У 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.

У XIX – першій половині XX ст. демократизація західних суспільств легко поєднувалась з агресивно-імперіалістичною, колонізаторською політикою на світовій арені. Сучасники вважали, що «війна є злом, але... злом неминучим». А 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.

У першій половині XX ст. сформувалися три основних наукових дисципліни, що вивчали культуру. Це культурна антропологія, 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 взаємовідносин 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.

У кінці XIX – на початку XX ст. США з Канадою і Західна Європа процвітали. 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». 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 у 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. 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. 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.

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

У 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».

**3. Перша світова війна та її вплив на культурні процеси.**

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 прихід російської революції, знищила всі монархічні імперії Європи, проте сприяла появі двох інших – комуністичної і фашистської імперій, посіяла зерна Другої світової війни і дегенерувала Голокостом.

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. У середині ХХ ст. вийшло друком листування Ж.Р. Блока з Р. Ролланом у роки війни. Ж.Р. Блоку 1914 р. було 30 років, його відразу ж призвали 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». Німці, французи, росіяни обурювалися поганим поводженням 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. Гіммлеру 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, у 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.

**4. Ідейно-теоретичні засади модернізму.**

Умовно історію культури XX ст. можна розділити на три основні періоди:

* продовження розвитку реалістичної традиції та модернізму (декадансу): кінець XIX ст. – 10-ті pp. XX ст.;
* еволюція модерністських напрямів і течій: 20 – 50-ті pp. XX ст.;
* розквіт масової культури та виникнення так званої рок-культури: 50 – 90-ті pp. XX ст.

Специфічним культурним феноменом XX ст. називають модернізм. Модернізм (від франц. Modern – новий) – термін сумарний, який позначає велику кількість не схожих між собою, різноманітних та суперечливих художніх напрямів у світовій культурі XX ст. Модернізм – це культура, яка заздалегідь протиставляє себе будь-якому різновиду традиційної культури (і передусім культурі реалістичній). Не було в історії століття, яке б, як XX ст., спіткало б стільки потрясінь, стільки радикальних соціальних, політичних, інтелектуальних змін. Невипадково почалося воно з такого художнього явища, як «модерн», у якому очевидне бажання сховатися від буревіїв, які насуваються, і від тих процесів, які здавалися несумісними з самим буттям культури, – індустріалізації, урбанізації, стандартизації. Це відчувається в уповільнених ритмах, орієнтації на природні форми, іноді смакуванні художнього засобу, витонченого артистизму. Мистецтво цікавиться швидше собою, ніж навколишньою реальністю.

Іншою причиною виникнення стилю «модерн» називають протилежне. Демократизація суспільного життя на зламі XIX і XX ст. ставить перед митцями особливі завдання, і гаслом часу стає доступність краси для широких мас. Однак прагнення зробити навколишній світ красивим і стильним, намагання задовольнити масову художню свідомість поєднувалося в цьому стилі з неприйняттям «маскультур», і тому все, що робили художники стилю модерн, мало «поштучний» характер – кожен будинок, річ, фасон плаття чи малюнок не призначалися для тиражування. Все робилося в «одному примірнику». Такою була відповідь художників на виклики часу, який передбачав саме стандарт, повтор, масовість, невибагливість. Пояснюють виникнення модерну й «вольовими зусиллями декількох художників», які сумували «за стилем» і створили його (А. Гауді, X. ван де Вельде, Ф. Шехтель, О. Бердслі, Г. Клімт та ін.). Вони мріяли зробити побут людини красивим та стильним. Намагалися вийти на вулиці, звести нові будівлі, розписати стіни небаченими до цього часу фресками, прикрасити мозаїкою. І це їм вдалося. Стиль модерн набуває поширення в усіх країнах Європи, але в різних країнах він має свою назву:

* в Україні та в Росії – «стиль модерн» (Ф. Шехтель, В. Городецький, М. Врубель, М. Нестеров, М. Бенуа, Г. Нарбут, М. Жук та ін.);
* у Франції та Бельгії – «Ар-Нуво» (Моріс Дені, П’єр Боннар, П. Серюз’є, Е. Вюйар, П. Рансон та ін.);
* у Німеччині – «Югенд-Штиль» (А. Бьоклін, Ф. Штук, А. Хофман та ін.);
* в Австрії – «Сецесіон» (Г. Клімт та ін.);
* в Італії – «стиль Ліберті»; в Англії – «modern style» («сучасний стиль»);
* у США – «стиль Тіффані».

Представники цього стилю вважали, що вони спрямовані в майбутнє і ніби поривають із традиціями XIX ст., а передусім – з побутовим реалізмом і салонним класицизмом. Своєрідність стилю модерн багато в чому зумовила зацікавленість Сходом, що знов активізується в Європі наприкінці XIX ст. У цей час Європа «відкриває» Схід набагато глибше, ніж романтики. З’являються перші наукові переклади східних філософських та релігійних трактатів. Європейські філософи починають вживати такі поняття, як нірвана, карма, йога тощо. Багато поетів і прозаїків беруть теми для своїх творів «з життя Сходу». К. Станіславський після знайомства з принципами Раджа-Йоги зрозумів, що це саме та конструктивна психологічна основа, що необхідна для поновлення акторського фаху. Більшу частину вправ у книзі «Робота актора над собою» К. Станіславський взяв із відомої праці «Раджа-Йога» у викладі Рамачаракі. Але головне не в прямих цитатах, а в тому, що було зрозуміло й прийнято сам принцип східного живопису і графіки: площинність, декоративність, орнаментальність. У стилі модерн поєдналися європейські та східні традиції культури. Романтизм, почуттєвість, тверда лінійно-структурна основа успадковані з традицій Європи, площинна декоративність – з Азії. Але навіть європейські риси (романтизм, почуттєвість) набувають у європейських художників орнаментального характеру.

Символізм як особлива течія кінця століття акцентував увагу на невловимості, таємничості цього внутрішнього сенсу, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і тим, що осягається розумом, не тільки може, але й повинно бути туманним, загадковим шифром, що не має ключа. Таким чином, доктрина символізму передбачала, що все видиме, існуюче – це знаки і шифри одвічних, позачасових ідей. За допомогою мистецтва відбувається їх інтуїтивне осягнення крізь зовнішні покрови. Форма художнього твору повинна натякати на цю таємну метафізичну сутність речей, що її не можна осягнути розумом, навіювати її. Саме тому натуралістичні, приземлені зображення не придатні. Символізм дуже вплинув на вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрійної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови. Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса – ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав у собі жінку, птаха та лева. Популярні були кентаври, що втілювали ідею чоловічої сили. Поряд із міфом, як його молодша сестра, розташувалася казка. Полюбляли художники модерну також відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального «Я» (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та ін.); інтерпретувати чужий задум в інших видах мистецтва, наприклад у книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу в міфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності.

Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Причому, виявляючи людську пристрасть, її бурхливість і взагалі будь-який стан, майстер модерну доводить її до межі можливого.

Модерн породив новий рід героїнь, здатних відверто виявляти своє почуття, свій внутрішній стан, вогонь своєї душі, полум’я любові, рух тіла. Жінка в екстазі – це мотив, що досить часто зустрічається в мистецтві модерну.

Величезна кількість вказаних мотивів все-таки не означає, що іконографія модерну забарвлена лише в оптимістичні тони збудження, пробудження пориву. У самому пориві та екстазі крилася недосконалість, надрив, часом перенапруга. Радість пориву змішувалася з тривожним очікуванням. У модерні були поширені мотиви вмирання, безвиході, знемоги, відчаю. Знемогою душі пройнята більшість героїв М. Врубеля.

Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми: лебеді, павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль, хвилясте жіноче волосся. До того ж, в модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюрморту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника модерну цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет, умови існування їх не турбують художника. З принципом орієнтації на природні форми пов’язана і така особливість модерну, як саморозвиток форм. Стихійність, «віталізм», саморозвиток форм зумовлюють ще одну якість модерну – принцип динамічної рівноваги. Ця якість модерну також пов’язана з його орієнтуванням на природний світ. Жива природа завжди творить динамічну рівновагу, не вдаючись до симетрії, яку ми найчастіше знаходимо у змертвілих явищах – мінералах, кристалічних утвореннях. Цей прийом знаходить найбільше відображення в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві. Наприклад, у дохідних будинках симетрія фасаду часто порушується розташуванням брами з одного боку, зміщенням усередині сходів, що виходять на фасад великими вікнами, або зміщенням еркерів, що виступають.

Модерн тяжів до синтезу мистецтв і дав поштовх пошукам монументально-декоративних та просто декоративних форм, здатних естетизувати саме середовище людського існування. Діячі модерну часто були в одній особі архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами та вміли водночас майструвати власними руками. Вони відродили багато забутих галузей і технік художньої праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Синтез мистецтв у модерні краще за все виявив себе в театрі.

В образотворчому мистецтві стилістика модерну краще виявляє себе в графіці. Графічність, культ «чистої лінії» – характерна особливість модерну, і це не випадково. Мова лінії умовніша, ніж мова кольору та світлотіні. У природі відсутні лінії як такі. Імпресіоністи взагалі відмовились від контуру. Останній – це більше знак предмета, ніж його натуральне зображення, а символізм, з якого веде свій родовід модерн, тяжів саме до знаків, натяків, інакомовності. Мистецтво модерну, зберігаючи впізнання зовнішніх форм, робить їх безтілесними, перетворює на орнамент, розташований на площині.

На зміну архітектурному еклектизму XIX ст. приходять пошуки цілісного стилю, що ґрунтується на застосуванні нових конструкцій і матеріалів (криця, цемент, залізобетон, каркасна система, величезні покриття склепінно-купольної системи, козирки, що висять, тощо). Провісником нового етапу в розвитку архітектури стала Ейфелева вежа (висота 312 метрів), що її було зведено зі складних сталевих частин до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. за проектом інженера Густава Ейфеля на ознаку вступу в нову еру машинного століття. Ажурна вежа, позбавлена утилітарного значення, легко та плавно здіймається у повітря, втілюючи міць техніки. Архітектори модерну висунули функціональність, корисність як етичну основу нового стилю. Не функціонально проектувати – значить діяти аморально. Не можна вирішувати художні завдання, відволікаючись від задоволення практичних потреб. Комфорт та зручність в організації простору – перш за все. Тому в модерні з’являється новий принцип зведення будинків, «зсередини назовні». Спочатку планується внутрішній простір, що формує зовнішній вигляд будівлі. Модерн конструктивний: за фасадом будинку можна читати його внутрішню структуру. Оскільки основним у стилі модерн стала організація інтер’єру, то у зовнішньому вигляді це неминуче призвело до асиметрії планів та фасадів, до вільної багатооб’ємної композиції. Вікна в будинках модерну, як правило, різні за конфігурацією і розміром, можуть бути розташовані на різних рівнях, виходячи зі структури внутрішнього простору. Будівля стилю модерн вирізняється вільним складанням плану, живописною рівновагою замість суворої симетрії. Модерн найчастіше реалізовувався в жанрах особняка та дохідного будинку. Архітектори модерну, з одного боку, тяжіли до раціональних конструкцій, застосовуючи залізобетон, скло, кераміку, а з іншого – намагались подолати сухий раціоналізм будівельної техніки, звертаючись до вигадливого декору. Незважаючи на відверту декоративність модерну, декору завжди в композиції відводиться другорядна роль. Модерн підкреслює «непотрібність», «не утилітарність» декору, в ньому щедро представлені мотиви флори та фауни, але завжди в їх символічному значенні. Через метафоричність художнього мислення «новий стиль» намагався протиставити себе натуралістичним тенденціям XIX ст.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Досягнення науки у ХІХ ст. та їх внесок у сучасну культуру.
2. Що таке «індустріальна цивілізація» і який її вплив на культуру?
3. Назвіть художні стилі ХІХ ст. та охарактеризуйте їх.
4. Чому початок ХХ ст. став завершенням культурно-історичної епохи?
5. Яку політику проводила Російська імперія щодо української культури?
6. Як політизація українського національного руху вплинула на українську культуру?
7. Назвіть культурні наслідки Першої світової війни для України.
8. Визначте основні риси модернізму.
9. Які художні стилі були популярні у 1900 – 1914 рр.?
10. Охарактеризуйте особливості українського модернізму.
* **Тестові завдання**

1. З яких війн почалося ХІХ ст.?

a) Першої світової війни; b) Другої світової війни; c) Громадянської війни у США; d) Наполеонівських воєн.

2. Дев’ятнадцяте століття в економіці було епохою:

a) Національно-визвольних революцій; b) Світових війн; c) Промислових революцій; d) Розвитку капіталізму.

3. Термін Центральна Європа починає використовуватися в:

a) 1840 рр.; b) 1870 рр.; c) 1890 рр.; d) 1900 рр.

4. Яка галузь науки стала панівною в ХІХ ст.?

a) Гуманітарні; b) Соціально поведінкові; c) Економічні; d) Природознавство.

5. Засновником позитивізму був філософ:

a) Огюст Конт; b) Рене Декарт; c) Михайло Ломоносов; d) Григорій Сковорода.

6. Породженням філософії позитивізму став стиль:

a) Романтизм; b) Реалізм; c) Класицизм; d) Натуралізм.

7. У другій половині ХІХ ст. з’явилася наука:

a) Культурологія; b) Інформатика; c) Нумізматика; d) Математика.

8. Яку дату Анна Ахматова назвала некалендарним початком XX століття?

a) 1 серпня 1914 р.; b) 2 вересня 1945 р.; c) 12 квітня 1961 р.; d) 25 жовтня 1917 р.

9. Еволюція модерністських напрямів і течій охоплювала:

a) 1890-1910 рр.; b) 1920-1950 рр.; c) 1960-1990 рр.; d) 2001-2022 рр.

10. У США модерн отримав назву:

a) Тифані; b) Модернізм; c) Натуралізм; d) Ліберті.

**🕮 Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-8, 14, 15, 18, 19.

*Опорні поняття:* модернізм, футуризм, акмеїзм, декаданс, європейське мистецтво, східне мистецтво, індустріальна цивілізація, втрачене покоління.

**Лекція 3: Культурні процеси в Україні у 1917 – 1920 рр.**

План

1. Вплив суспільно-політичних процесів на духовне й культурне життя в Україні у 1917 – 1920 рр.

2. Розвиток освіти та науки.

3. Вплив української революції на літературний процес.

4. Мистецтво революційної доби.

**1. Вплив суспільно-політичних процесів на духовне й культурне життя в Україні у 1917 – 1920 рр.**

Етап національного відродження початку ХХ ст. був логічним продовженням процесу, започаткованого наприкінці ХІХ ст. і тісно пов'язаного з утворенням національної державності. На початку XX ст. правлячі кола Російської та Австро-Угорської імперій посилили гноблення прогресивної культури взагалі й української зокрема. Особливо сильними утиски й гоніння на українську літературу, мову, театр стали після поразки революції 1905-1907 років.

У 1914-1915 навчальному році в українських губерніях Російської імперії налічувалось 26 тис. загальноосвітніх шкіл, у яких навчалися 2,6 млн учнів. Працювали також 80 середніх спеціальних навчальних закладів (механіко-технічні, гірничі, залізничні та інші училища), у яких навчалися 12,5 тис. учнів, і понад 60 нижчих професійно-технічних училищ і шкіл, у яких здобували освіту і ремесло близько 5 тис. учнів. У 27 вищих навчальних закладах, у тому числі в трьох університетах – Харківському, Київському і Новоросійському (у Одесі), навчалися 35,2 тис. студентів.

Однак усе це не задовольняло потреб, унаслідок чого близько 70 % населення не вміли читати і писати. На кожну тисячу людей у початкових, неповних і середніх школах навчалося всього 67 осіб. У 1914-1915 роках в Україні, яка перебувала у складі Росії, було всього 452 середні школи, у яких навчалось лише 140 тис. учнів. Царський уряд не допускав української мови в навчальні заклади, включаючи початкові школи.

Перша світова війна загострила політичні та національні суперечності російської імперії, активізувала визвольний рух поневолених народів проти самодержавства. Під тиском народних мас 2 березня 1917 р. зрікся престолу цар Микола II. Припинила своє існування царська монархія. Другого дня думські лідери створили Тимчасовий уряд на чолі з князем Г. Львовим. На місцях створювалися громадські комітети.

Революція в Росії вплинула на національно-політичне життя в Україні. Вийшли з підпілля і почали діяти українські політичні партії лівого спрямування, відродилася «Просвіта». 17 березня 1917 р. у Києві зібрався український національний конгрес за участю тисячі представників українських партій, наукових, освітніх, кооперативних, студентських та інших організацій, на якому було утворено революційний український парламент – Центральну Раду, яку очолив М. Грушевський. Генеральним секретарем її став відомий письменник В. Винниченко. Четвертим універсалом Центральної Ради від 22 січня 1918 р. було проголошено самостійність Української Народної Республіки, яку визнали держави Антанти.

У квітні 1918 р. відбувся державний переворот, у результаті якого в Україні було встановлено гетьманат. Українську державу очолив П. Скоропадський. Під тиском зовнішніх і внутрішніх подій у листопаді 1918 р. гетьман П. Скоропадський відмовився від влади. Нову владу очолила директорія УНР, яка рішенням Трудового конгресу проголосила 22 січня 1919 р. «Акт соборності України», тобто об’єднання Української Народної Республіки із Західноукраїнською Народною Республікою.

Посилилась агресія більшовиків та інших військових формувань проти молодої української держави. Директорія змушена була залишити Київ, але вже влітку 1919 р. українські війська відбили його у більшовиків, проте ненадовго. Під тиском білогвардійських сил генерала Денікіна українські війська змушені були відступити. Весною 1920 р. на підставі договору з Польщею відбувся похід зведених польсько-українських армій на Київ, який завершився поразкою. На території України більшовики проголосили Українську Радянську Соціалістичну Республіку. Польща у 1921 р. підписала з Москвою Ризький договір, за яким відбувся поділ українських земель – Галичина, Волинь, Полісся і Підляшшя відійшли до Польщі, Буковина і Бессарабія до Румунії, а Закарпаття – до Чехословаччини. Така політична обстановка створилася в Україні після жовтневої революції 1917 р.

**2. Розвиток освіти та науки.**

Важливим чинником у вирішенні назрілих національних проблем стало відродження національної освіти. Із поваленням царського уряду український народ почав відновлювати освітній процес. I це зрозуміло, оскільки в Україні за царських часів до самої революції 1917 р. не було жодної української школи.

Основні напрями своєї освітньої діяльності Центральна Рада визначила у відозві до українського народу від 22 березня 1917 р. та в резолюції Українського національного конгресу (квітень 1917 р.). У цих документах першочерговими завданнями ставилося відродження української мови, створення національних освітніх закладів, збільшення кількості україномовних газет, журналів, художньої і навчальної літератури, розвиток бібліотечної справи, науки, музичного, театрального та образотворчого мистецтва тощо.

З весни 1917 р. спочатку на громадських засадах, а потім (після створення Генерального секретаріату народної освіти, який узгоджував роботу громадських організацій) і законодавчо Центральна Рада добилась розширення мережі україномовних освітніх закладів, розпочинаючи зі створення початкових шкіл, а за ними гімназій, різних училищ і вищих закладів.

Українізація початкових шкіл розпочалася уже з вересня 1917 р. Учні першого року навчання повинні були вивчати всі предмети за підручниками, написаними українською мовою. Російська мова як один із предметів вводилася лише з третього року навчання. Єдина школа утворювалася як 7-річна народна загальноосвітня. Після закінчення цієї школи учні могли продовжити навчання у 4-річній гімназії або технічній школі.

З перших днів революції кожне село намагалося відкрити українську школу, збирало кошти, відводило приміщення, землю, розшукувало вчителів. Вже в березні 1917 р. зусиллями Товариства шкільної освіти в Києві було засновано першу українську гімназію ім. Т. Шевченка, за нею відкрилися друга і третя. За прикладом Києва почали працювати гімназії в Полтаві, Чернігові, Одесі, Харкові та інших містах. З березня до осені 1917 р. в Україні було відкрито 57 середніх шкіл, які існували на приватні або громадські кошти.

Під тиском народу та педагогічної громадськості України Міністерство освіти Тимчасового уряду змушене було дозволити ввести в усіх народних початкових школах навчання українською мовою, а в учительських семінаріях та інститутах запровадити вивчення української мови, літератури, історії та географії.

Поряд з організацією шкіл, Генеральний секретаріат проводив велику освітню роботу серед дорослого населення. З цією метою в містах і селах створювались недільні школи, мережа курсів з ліквідації неписьменності, засновувалися вечірні училища та гімназії для робітничої молоді, народні університети. 5 жовтня 1917 р. відбулося відкриття першого Українського народного університету в Києві, 7 листопада 1917 р. Педагогічної академії в Києві, 21 квітня 1918 р. другого Українського народного університету в Полтаві (ініціатива заснування належала місцевій «Просвіті»).

Цьому значною мірою сприяв перший Український педагогічний з’їзд, який відбувся в Києві у квітні 1917 р. У ньому брали участь 300 делегатів; з’їзд прийняв низку резолюцій щодо розвитку української національної школи.

Процес українізації набирав повних обертів і зупинити його було вже неможливо. Про це засвідчив другий Всеукраїнський вчительський з’їзд, який відбувся у серпні 1917 р. Він сформував Всеукраїнську вчительську спілку з філіями по всій Україні, наприкінці вона налічувала близько 10 тисяч членів. У цьому плані велику роль відіграв з’їзд «Просвіти», що відбувся у вересні 1917 р. за участю 400 делегатів не лише з України, а й з Дону, Вороніжчини, Курщини, Кубані та Бессарабії. На з’їзді було створено Всеукраїнську спілку «Просвіт», яка мала займатися позашкільною освітою. З’їзд прийняв рішення, що навчання має бути обов’язковим для всіх хлопців і дівчат, починаючи з восьми років, безплатним, буде створено дитячі гуртки за інтересами, упроваджено дошкільне виховання.

Наприкінці 1917 р. було розроблено плани і програми для єдиної трудової школи, тобто загальноосвітньої, з 12-річним терміном навчання. З метою ефективного керівництва народною освітою в Україні створено Київський, Одеський і Харківський шкільні округи, а для швидкої дерусифікації шкіл – численні курси українознавства. Багато уваги приділялось підготовці та виданню шкільних підручників. Незважаючи на труднощі воєнного часу їх тираж 1917 р. доходив до 300 тисяч примірників, а 1918 р. було видано 2 млн книг.

Окрім українських народних шкіл і гімназій було відкрито реальні та комерційні школи. У цілому освіта в Україні у 1917–1918 рр. велась українською мовою в усіх типах шкіл, учительських семінаріях та на різних курсах.

Але найбільше для відновлення української культури в часи визвольних змагань було зроблено Українською Державою, яку очолював гетьман П. Скоропадський, а Міністерство вищої народної освіти і мистецтв – професор М. Василенко. Новий уряд рішуче проводив політику українізації духовного життя, особливо у сфері освіти. Першим кроком Міністерства у цій справі стала титанічна робота з запровадження єдиної трудової школи, проект якої був розроблений ще Центральною Радою. Поряд з відкриттям нових українських шкіл українізувалися також старі російські гімназії. Вже на кінець 1918 р. в Україні існувало 47208 народних шкіл, 1210 вищих початкових шкіл, 474 чоловічі і 262 жіночі гімназії, 91 комерційна школа, 70 реальних, 18 торгових і 18 духовних шкіл. Для незаможних учнів призначалися стипендії. Для малозабезпечених гімназистів матеріальна допомога, а також 350 іменних стипендій (ім. Т. Шевченка, Г. Сковороди, І. Франка, І. Стешенка) для відмінників навчання.

Міністерство освіти законодавчо закріпило обов'язкове вивчення української мови і літератури, історії, географії, етнографії у системі шкільної та вищої освіти України.

З метою подальшого розвитку української мови з ініціативи Українського наукового товариства та Наукового товариства імені Шевченка било створено Термінологічну комісію. Її головою був професор П. Тутківський, членами – М. Данилевський, В. Різниченко, X. Осьмак, І. Щоголів, О. Курилик, О. Янт. Комісія розробила українську гуманітарну й природничо-технічну термінологію, переробила та доповнила український орфографічний словник.

Гетьманський уряд здійснив низку заходів з метою подальшої розбудови вищої школи в Україні. Заснований раніше Український народний університет (м. Київ) був перетворений на Державний український університет, Педагогічну академію перетворено на Українську науково-педагогічну академію, яка мала готувати кадри вчителів українознавства для середніх шкіл. Невдовзі після урочистого відкриття в Києві Державного українського університету Державний український університет було засновано у Кам’янець-Подільському, а в Полтаві відкрито Український історико-філологічний факультет. Кафедри українознавства також було відкрито в харківському і Новоросійському державних університетах.

Великою є заслуга гетьманського уряду у відновленні та подальшому розвитку української науки. Влітку 1918 р. було створено комісію у складі відомих вчених, яка мала виробити проект статуту Української академії наук (УАН). У вересні цього ж року проект було розглянуто і затверджено Радою Міністрів, а 14 листопада було ухвалено закон про заснування Української академії наук у Києві, затверджено її статут, штат, а також склад установ.

Передбачалося, що УАН є найвищою науковою державною установою і перебуває в безпосередньому віданні Верховної влади. Метою УАН визначалося поглиблення і поширення наукових дисциплін, збагачення їх на користь народу; сприяння об’єднанню та організації наукової праці в Україні; створення нових науково-дослідних інститутів. Академія окрім розв’язання загальнонаукових завдань мала вивчати і досліджувати сучасні й минулі проблеми України, української землі та народу. У складі УАН було три відділи: історико-філологічний, фізико-математичний, соціальних наук, а також такі установи: національна бібліотека, астрономічна обсерваторія, хімічна лабораторія, фізичний інститут, зоологічний музей, ботанічний сад, геологічний музей і низка інших наукових закладів. УАН мала свою друкарню і літографію. Членами академії мали право обиратися громадяни України та українські вчені Галичини, Буковини і Закарпаття.

Наказом гетьмана П. Скоропадського було призначено перших дійсних членів УАН. По відділу історико-філологічних наук дійсними членами стали заслужений професор Харківського університету Д. Багалій, ординарний професор Київського українського державного університету А. Кримський, заслужений професор Київської духовної академії М. Петров, професор Чернівецького університету, доктор С. Смаль-Стоцький. По відділу фізико-математичних наук призначені ординарний академік Російської Академії наук В. Вернадський, професор Київського політехнічного інституту С. Тимошенко, заслужений ординарний професор Київського університету П. Тутковський. По відділу соціальних наук призначені ординарний професор Київського українського державного університету М. Туган-Барановський, професор Катеринославського університету Ф. Тарановський, ординарний професор Київського політехнічного інституту В. Косинський, член-секретар комісії з розбирання давніх актів О. Левицький.

Першим президентом ВУАН став видатний український природознавець, професор хімії Володимир Вернадський.

На одне з перших місць було поставлено дослідження історії України, а одночасно із цим вивчення літератури, мовознавства, археології, мистецтва. В Україну почали повертатися й працювати вчені-дослідники, які до цього працювали у ВНЗ і наукових установах Росії.

Працівники Академії Наук розпочали роботу над створенням словника української мови (вийшло 6 томів). За ініціативою науковців було створено інститут української наукової мови для розробки термінології з різних галузей науки.

На час гетьманату припадає заснування таких наукових установ, як Державний український архів, Національна галерея мистецтв, Український історичний музей.

**3. Вплив української революції на літературний процес.**

Революційні події істотно вплинули на зміст літературно-мистецького життя. Політичне розмежування серед творчої інтелігенції, яке спостерігалося й до жовтня, після революції ще виразніше поглибилось. У середовищі літераторів-модерністів поширюється імітація ідейної «незалежності». Численні гуртки і товариства на весь голос заявляють про своє лідерство в мистецькому процесі. Претензійність, прагнення бути ні на кого не схожим відбивалося вже в самих назвах окремих об’єднань і течій – «нічевоки», «біо-косміти», «фуїсти», «ліміністи» тощо.

Незадовго до революції пішли з життя такі непересічні особистості, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, завершували свій творчий шлях І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, а В. Стефаник, О. Кобилянська та М. Черемшина жили в Західній Україні і були позбавлені можливості брати участь у літературному процесі Східної України.

Місію літературного служіння народові в роки національно-визвольних змагань взяли на себе письменники молодшого покоління, які почали свій творчий шлях незадовго до повалення самодержавства. По-різному сприймали нову суспільно-політичну ситуацію старші українські літератори С. Васильченко, А. Кримський, М. Чернявський, Я. Мамонтов та ін. Загалом ці письменники досить швидко стали на шлях революційних перетворень.

Принциповою тезою, що постала перед митцями нової літератури, стало питання про збереження традицій класичної спадщини. Поезія Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки – це той ґрунт, на якому формувалися і визріли П. Тичина, В. Чумак, В. Сосюра, М. Рильський, Д. Загул та ін.

Демократизація й відродження національно-культурного життя дали поштовх для подальшого розвитку української художньої літератури й поезії. У 1917-1918 pp. великими тиражами почали виходити твори класиків української літератури: І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, П. Грабовського та ін. У цей час побачили світ збірки поезій молодих українських літераторів: «З журбою радість обнялася» О. Олеся; «Хвилі» М. Коноваленка; «Лісові ритми» М. Шаповала. Публікувалися твори М. Рильського, П. Тичини, І. Огієнка, І. Липи, В. Винниченка, М. Грушевського та інших авторів. На українську мову перекладалися твори Г. Мопассана, Дж. Лондона, О. Бальзака та інших зарубіжних авторів. Значну увагу Центральна Рада надавала видавництву суспільно-політичної літератури.

Таких видань вийшло кілька сотень. Це, наприклад, брошури з працями О. Білоусенка, Б. Грінченка, М. Драгоманова, І. Огієнка, С. Єфремова, С. Русової, М. Міхновського, Є. Чикаленка, у яких розглядалася проблема побудови Української держави, її соціально-економічного й політичного устрою.

До значних досягнень відродження національної культури належить швидкий розвиток видавничої справи, насамперед друкування шкільних підручників. Їх видавали Товариство шкільної освіти в Києві, «Українська школа», якими керували С. Русова та С. Черкасенко. Відновили роботу видавництва «Вік» і «Час» у Києві. Чимало книжок виходило в кооперативних товариствах у Харкові, Полтаві, Катеринославі.

Швидко відбувався процес становлення української преси. Першим офіційним україномовним органом стали «Вісті Київського Губернського Виконавчого Комітету»; згодом почали виходити «Вісті Української Центральної Ради», «Вісник Генерального Секретаріату УНР». Крім того, українською мовою виходили газети «Нова Рада», «Робітнича газета», «Народна воля»; відновилося видання «Літературного наукового вісника» за редакцією М. Грушевського та історичного журналу «Україна»; виходили часописи «Книгар», «Шлях», «Театральні вісті», студентський орган «Стерно». Для учнів середніх шкіл видавався «Каменяр», для молоді – «Юнак», для жінок – «Жіночий вісник», для військових – «Українська військова справа». Названа періодика переважно видавалась у Києві. Усього в 1917 р. українською мовою виходило 63 періодичних видання.

Зі зростанням попиту на українські книжки виникла необхідність створення мережі бібліотек та книгозбірень, які досить часто відкривали громадські та кооперативні організації. Природно, що перед країною постало питання про створення Національної бібліотеки. Ставилося завдання створити бібліотеку світового рівня з обов'язковим відділом україніки, у якому б було зібрано літературу про Україну та її народ українською мовою, що виходила в усьому світі. 23 серпня 1918 р. для організації бібліотеки було створено Тимчасовий комітет при Міністерстві народної освіти і мистецтва, а в листопаді комітет подав на затвердження план та штати на 1919 р. Національної бібліотеки Української Держави.

Молоді поети і прозаїки групувалися навколо численних літературних студій і гуртків, редакцій газет і журналів, літературних альманахів. Найпомітнішими творами української літератури періоду національно-визвольних змагань були книги віршів «Плуг» та «Сонячні кларнети» П. Тичини, «Червоний заспів» В. Чумака, «Удари молота і серця» В. Еллана-Блакитного, «Червона зима» В. Сосюри, «Мої коломийки» І. Кулика. Помітними стали прозові твори С. Васильченка, А. Головка, М. Ірчана, Г. Коцюби, П. Панча, О. Вишні, С. Пилипенка та ін.

Характерним для літератури, як і загалом для мистецтва років громадянської війни, був широкий спектр поглядів і діапазон полеміки, подальший розвиток культури. Гостра класова боротьба породила різні ідейні платформи в літературі та мистецтві, найпоширенішою стала течія «наймодернішого символістського напрямку». Найбільшим ворогом мистецтва представники цієї течії вважали реалізм, про що було рішуче заявлено в першому альманасі «Семафор у майбутнє» (1921–1922). Вміщені в ньому статті, декларації і художні твори відверто заперечували будь-який розвиток класичних літературних традицій, протестували проти національної специфіки художньої творчості, емоційності та краси мистецтва. Загалом же, згідно з їх декларацією, мистецтво приречене на вмирання; протягом певного часу його має замінити метамистецтво (синтез мистецтва зі спортом), а в майбутньому, з плином часу, воно повністю зійде з арени духовного життя. Суперечливість їхніх естетичних поглядів була цілком очевидною. Читачам вони пропонували свої твори, художній рівень яких був далеко не рівноцінний. З-поміж помітних представників цієї течії варто зазначити М. Семенка, Г. Шкурупія, Г. Коляду, Д. Бузька, О. Слісаренка, М. Ірчана.

Осібні позиції в молодій радянській літературі займали неокласики (сформувалися у 1922 р.). До них належали М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Xмара та О. Бургардт. Вони виступали за високу культуру слова і художньої форми; ідеалом для них було далеке минуле, взірцем справжнього мистецтва слугували зразки античності та інших давніх епох, а з художніх напрямків у поезії найближчими для себе вважали французьких парнасців.

Активно в будівництво нової культури ввійшов Пролеткульт. Письменників ця культурно-освітня організація приваблювала своїм гаслом – «Творити революційне мистецтво!» У 1919–1920 рр. членами її були В. Коряк, В. Еллан-Блакитний, С. Пилипенко, В. Сосюра, М. Майський. Проте згодом усі вони вийшли з Пролеткульту, оскільки побачили хибність його ідейно-теоретичних настанов.

**4.Мистецтво революційної доби.**

До революції 1917 р. у Києві був лише один україномовний театр – це трупа М. Садовського, яка давала вистави в Народному домі. В інших містах України нерегулярно виступали трупи П. Саксаганського, О. Суходольського та ін. Із відродженням української державності відбувалася й реорганізація театральної справи. Вже весною 1917 р. у Києві створилося товариство «Український національний театр», яке об’єднало найкращі акторські сили. Тривали інтенсивні пошуки нових форм театральної роботи. Передові діячі формували нові трупи та обновлювали репертуар.

Діючим губернським театрам виділялися кошти для зміцнення їх матеріальної бази, вони не оподатковувалися. У театрах удосконалювалися репертуари, поліпшувався професійний склад творчих колективів. По містах і селах засновувалися сотні аматорських колективів.

Для підготовки митців сцени й організаторів театрального мистецтва Генеральний секретаріат Центральної Ради створив школу з підготовки професійних артистів, режисерів, налагодив випуск тижневика «Театральні вісті».

У Києві в 1918 р. було відкрито три театри – Державний драматичний, Державний народний і Молодий. Перший очолили відомі вже режисери О. Загаров і Б. Кривецький, які пройшли школу в Московському художньому театрі під керівництвом К. Станіславського і Б. Немировича-Данченка. Новий театр у своїй діяльності схилявся до реалістично-психологічної школи; у його репертуарі були п’єси українських та зарубіжних драматургів.

Заслуговує на увагу Молодий театр, який очолив великий майстер театрального мистецтва, видатний режисер пореволюційної доби, основоположник нового напрямку в історії українського театрального мистецтва Лесь Курбас. Однодумцем і помічником його був Гнат Юра. Трупа театру складалася з молодих акторів. Керований Л. Курбасом театр категорично пориває з традицією старого побутового театру, орієнтує його на модерні течії західноєвропейського театру. Свій перший сезон театр відкрив п’єсами «У пущі» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана. Справжньою несподіванкою для театралів стали постановки трагедії «Цар Едіп» Софокла та поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка.

У театрах Києва, Харкова та інших міст країни працювали видатні майстри сцени М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Крушельницький, Г. Юра, І. Мар’яненко, А. Бучма, В. Василько, Б. Романицький, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Замичковський, Г. Борисоглібська, О. Загаров, Ф. Левицький, Л. Ліницька, О. Ватуля, Ф. Барвінська та ін. З 1917 р. до весни 1920 р. в Україні було створено 20 національних професійних музично-драматичних театрів, близько 400 народних напівпрофесійних та 9 тис. Самодіяльних.

Становлення національного сценічного мистецтва Центральна Рада тісно пов’язувала з розвитком народної музики, музичної освіти й хореографії. З її ініціативи було засновано Український національний хор (диригент К. Стеценко). Відкрито у Києві загальноукраїнські курси з підготовки співаків хору, музикантів, хореографів. У губернських центрах і в ряді великих промислових міст засновано загальноосвітні музичні школи.

Зі сцени звучали музичні твори композиторів України, послідовників М. Лисенка – Я. Степового, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Демуцького, В. Косенка, М. Коляди, входила в мистецьке життя молодь – М. Ревуцький, М. Вериківський, Г. Верьовка, П. Козицький, Б. Лятошинський та ін. Створюються хорові та музичні колективи, ансамблі, мандрівні хорові капели. Визначною подією було створення на початку 1920 р. Державної української мандрівної капели «Думка», що згодом стала одним з кращих хорових колективів України.

Питанням розвитку українського образотворчого мистецтва займалася створена у грудні 1917 р. Центральною Радою Українська Академія мистецтв. Першим її ректором було обрано Г. Нарбута; тут читали лекції професори – О. Мурашко, А. Маневич, М. Бурачек, М. Бойчук, В. Кричевський, М. Жук. Тісні творчі стосунки з Академією підтримувало багато відомих українських художників, які представляли різні школи та напрями у живопису. Наприклад, М. Бойчук очолив відділ монументального живопису, у який увійшли В. Седляр, С. Налепський, І. Падалка.

Цей відділ почав називатися школою «бойчукістів», для якої було характерне відображення у мистецтві подій реального життя, наповнених динамікою і драматизмом, багатогранною композицією, пластикою, глибоким філософським змістом тощо. Бойчукістами, зокрема, були розписані Луцькі казарми в Києві, оперні театри в Харкові, Києві, санаторій в Одесі. Багато їх полотен прикрашали виставки і картинні галереї.

У інших мистецьких школах у цей період активно працювали О. Архипенко, І. Бурячок, В. Заузе, В. Різниченко, І. Труш та багато інших художників.

При Академії мистецтв було засновано Українську національну картинну галерею. Її основою у момент заснування стали картини українських і зарубіжних малярів XVI-XIX ст. з особистих колекцій Г. Павлуцького, Д. Антоновича, В. Щавінського та полотен, закуплених на виставках та аукціонах художників з різних країн світу.

На грунті українського образотворчого мистецтва активну творчу роботу вели скульптори О. Архипенко, Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, М. Гельман, А. Страхов, М. Паращук, П. Вітович та ін.

Так, О. Архипенком були створені скульптури «Солдат» (1917), «Постать» (1920) тощо; І. Кавалерідзе – монумент Т. Шевченка у Ромнах (1918); М. Паращуком – галерею скульптурних портретів В. Стефаника, І. Франка, X. Ботєва, Д. Благоєва та ін.

Українські митці в наступні десятиліття створили чимало скульптурних і

архітектурних монументальних творів, які увійшли у скарбницю національного й світового образотворчого мистецтва.

Із перших кроків української державності збільшився попит на суто національну, українську кінопродукцію. Весною 1918 р. було знято кілька стрічок політичної хроніки, а 20-21 червня 1918 р. у Києві відбулась «Українська кінематографічна вистава» фактично перший кінофестиваль українських документальних фільмів. У липні цього ж року було засноване товариство «Українфільму» – першої в Україні кіновиробничої фірми за участю держави. Навесні-влітку 1919 р. у Києві знімалися складні художні кінопостановки «Хазяїн життя», «Червоний кобзар» та ін.

Таким чином, за короткий період української державності, незважаючи на складні умови політичного, соціально-економічного життя, урядові структури, громадські об'єднання і товариства доклали чимало зусиль до національно-культурного відродження України.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Яка була економічна і суспільно-політична ситуація в Україні після повалення царської монархії в Росії?

2. У чому полягали причини частої зміни влади в Україні під час національно-визвольних змагань?

3. Які практичні кроки здійснив уряд гетьмана П. Скоропадського у справі відродження та розвитку української культури і науки?

4. Вплив революційних подій на розвиток української літератури і видавничої справи.

5. Як розвивався український театр у 1917-1920 рр.?

6. Назвіть українських композиторів, які працювали в революційну добу.

7. Назвіть видатних українських художників у добу національно-демократичної революції.

8. Які тенденції були характерні для української скульптури у 1917-1920 рр.?

9. Проаналізуйте розвиток українського кіномистецтва в добу Української революції.

10. Назвіть досягнення української культури в революційну добу.

* **Тестові завдання**

1. Коли почався новий наступ на українську культуру на початку XX ст.?

a) Після революції 1905-1907 рр.; b) Після Першої світової війни; c) У 1920-х рр.; d) У 1930 р.

2. У 1914-1915 навчальному році у ВНЗ України навчалося:

a) 20 000 студентів; b) 25000 студентів; c) 30000 студентів; d) 32500 студентів.

3. Скільки відсотків населення України були неграмотними напередодні Першої світової війни?

a) 50 відсотків; b) 60 відсотків; c) 70 відсотків; d) 80 відсотків.

4. Коли почалася українізація початкових шкіл після лютневої революції 1917 року?

a) Березень 1917; b) Червень 1917; c) Вересень 1917; d) Листопад 1917.

5. Скільки середніх шкіл почало працювати в Україні до осені 1917 року українською мовою?

a) 57; b) 67; c) 70; d) 90.

6. Перший український педагогічний з’їзд налічував делегатів:

a) 200; b) 300; c) 400; d) 500.

7. У серпні 1917 року була створена на Другому українському педагогічному з’їзді:

a) Організація «Просвіта»; b) Союз державності України; c) Союз визволення України; d) Всеукраїнський учительський союз.

8. Що було засновано 14 листопада 1918 року в Києві?

a) Українська академія мистецтв; b) Українське наукове товариство; c) Українська академія наук; d) Наукове товариство імені Шевченка.

9. Скільки періодичних видань видавалося українською мовою у 1917 році?

a) 40; b) 57; c) 63; d) 100.

10. У Києві в 1918 було відкрито:

a) 3; b) 4; c) 10; d) 20.

11. Хто очолив «молодий театр» у Києві у 1918 році?

a) Микола Садовський; b) Іван Карпенко-Карий; c) Іван Миколайчук; d) Лесь Курбас.

12. Академію мистецтв України було створено :

a) Лютий 1917; b) Жовтень 1917; c) Грудень 1917; d) Листопад 1918 року.

**🕮 Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-8, 12, 14, 17, 19.

*Опорні поняття*: «нічевоки», «біо-косміти», «фуїсти», «ліміністи», неокласики, метамистецтво, Пролеткульт.

**Лекція 4: Розвиток культури у 20-х рр. ХХ ст.**

План

1. Встановлення тоталітарних режимів у Європі.

2. Нові модерністські напрями.

3. Особливості культурного процесу у радянську добу.

4. Політика «українізації» (причини, сутність, наслідки).

**1. Встановлення тоталітарних режимів у Європі.**

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 жовтневого перевороту 1917 року російського соціолога Питирима Сорокіна.

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 особистому 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 щезли 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.

Характерною ознакою першої половини XX 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 в 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 І були синовбивцями, Катерина II – чоловіковбивцею, Олександр І – батьковбивцею. Влада розчиняє в собі, підкоряє політичних діячів. Більшість із них зобов’язана своїм піднесенням монархічній або диктаторській сваволі. На початку століття вважалось, 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.

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 XX ст. виявила свою повну безпорадність перед загадкою фашизму. Адже 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.

На думку «нового філософа» Андре Глуксмана, 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 взірець політичної відповідальності, що починається з себе.

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 витоки її закладені в культі 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.

У країні встановилась диктатура партії в сфері ідеології, щезли демократичні починання в політичному житті і значно знизився культурний рівень. 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. Фашизм і комунізм, як всім відомо, однаково ненавидять демократію.

Ще одна спільна риса – язичницьке обожнювання вождів. У Москві офіційна газета вигукує: «Яке щастя жити в сталінську епоху, під сонцем сталінської конституції!» «Десять заповідей робітника», які побутували 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 Шікльгрубер підкорив собі Німеччину. За збігом обставин прізвища обох диктаторів складаються з десятьох фонем, псевдоніми – з шістьох, власні імена – з п’ятьох, 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.

В особі Німеччини саме багатовікова 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».

**2. Нові модерністські напрями.**

Культура XX ст. – одне з найскладніших явищ в історії світової культури. По-перше, це пояснюється великою кількістю соціальних потрясінь, страшних світових війн, революцій, які витиснули духовні цінності на периферію людської свідомості і дали поштовх розвитку примітивних націонал-шовіністичних ідей, посилення культу тотального руйнування старого. По-друге, відбуваються суттєві зміни в галузі економіки та засобів виробництва. Поглиблюється індустріалізація, руйнується традиційний сільський устрій життя. Маси людей відчужуються від звичного природного середовища, переїжджають до міст, що призводить до урбанізації культури. По-третє, поступове перетворення суспільства на комплекс різних об’єднань та угрупувань веде до процесу загальної інституціоналізації, результатом якої є позбавлення людини власного «Я», втрата індивідуальності.

Серед рис художньої культури минулого століття можна виділити такі:

 – відсутність домінуючого стилю і відповідно наявність багатьох течій, особливо в живописі й музиці;

 – інтерпретація дійсності з позицій певних філософських ідей (марксизму, фрейдизму, екзистенціалізму);

 – безпосередній зв’язок художньої творчості з глобальними проблемами світової політики, активне протистояння художньої інтелігенції мілітаризму, фашизму, тоталітаризму, дегуманізації життя, практиці маніпулювання масовою свідомістю та ін.;

 – інтенсивне оновлення виражальних засобів, художньої мови в літературі, живописі, музиці, театрі;

 – розвиток нового виду художньої творчості – кіно, який успішно конкурує з іншими мистецтвами за показником сил впливу на великі маси людей;

 – величезні інтенсивність і динамізм суспільного життя, внаслідок чого мало не кожне десятиріччя має своє «обличчя», у тому числі і в художній культурі.

І все-таки XX ст. – це цілісна епоха, у якій простежується своя культуроформуюча ідея. Це ідея гуманізму, котра, втім, у мистецтві і в літературі виявляється не тільки в глибокому інтересі до людської особистості, що розглядається в найрізноманітніших ракурсах, а й, хоч як це парадоксально на перший погляд, у зникненні людини з поля зору митця. З одного боку, прагнення гуманізації людського буття і творчості, з іншого – гіпертрофія форми, зростання ролі прийому в таких масштабах, коли прийом із засобу перетворюється на мету. На зміну органічному образу прийшов відвертий конструктивізм, геометрія стилю, яка витіснила зі змісту людину.

Катастрофічні наслідки Першої світової війни, соціальних катаклізмів, що настали за нею, докорінно вплинули на світогляд мільйонів людей усіх континентів планети, змінили психологію культуросприйняття не лише окремих індивідуумів, а й цілих соціальних прошарків суспільства. Загибель мільйонів людей, незліченних матеріальних і культурних цінностей підірвала віру в гармонію світовлаштування, спонукала до перегляду попередніх уявлень про призначення і критерії культури, духовності.

Переглядала свої світоглядні, естетичні позиції і творча інтелігенція. У значної її частини переважаючим стало нігілістичне ставлення до всього, що більш-менш було пов’язано з універсальними людськими цінностями, до усталених норм і принципів культуротворчої діяльності. На передній план у культурному житті вийшли модерністські (авангардистські) течії, які, принаймні, так вважали, адекватно відтворювали загальні суперечності епохи, соціальну невлаштованість життя, хаотичне бродіння умів. Нове світосприйняття зумовлювало і пошуки нових художніх форм, здатних адекватно його втілити. В узагальнюючому плані можна сказати, що в міжвоєнний період стверджувалась культура, орієнтована на глибини індивідуальної психології. Свого первісного оформлення такий підхід набув передусім у теорії культури основоположника психоаналізу австрійця 3. Фрейда. І хоча праці З. Фрейда були написані переважно до Першої світової війни, визнання він здобув у повоєнний період, коли викристалізовувались нові уявлення про людину, про її нездатність контролювати свої вчинки, суспільний прогрес. Вплив Фрейда на культуру міжвоєнного періоду – це не стільки вплив школи психоаналізу, скільки усвідомлення проблем, з якими зіткнувся новий період історії людства. Такі відомі діячі світової культури, як Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, Т. Манн, С. Цвейг, Ф. Фелліні, свого часу віддали данину фрейдизму.

Найвидатнішими представниками естетики авангардизму в літературі 20 – 30-х років були Дж. Джойс, Т. Еліот, Д. Лоуренс (Великобританія), А. Жід, А. Камю (Франція), Ф. Кафка (Австрія), ранній У. Фолкнер (США) та ін. Нігілістичне ставлення до всього, що так чи інакше пов'язано з універсальними людськими цінностями, – загальна визначальна риса їхньої творчості. Одна з центральних проблем літератури модернізму – це питання про місце «маленької людини» в суспільстві, її поступки, що обумовлюються усвідомленням нею своєї незахищеності, крахом гуманітарних ідеалів. Невіра в можливість раціональними засобами вирішити свої проблеми спонукає таку людину до пошуку індивідуальних шляхів пояснення дійсності, отже, і контролю над нею, до негайної реалізації своїх сподівань. Зауважимо, що в США в зазначений період авангардна література не набула такого розвитку, як в Європі. Проте реалістичні твори Т. Драйзера, С. Льюїса, Ю. О’Ніла, Е. Сінклера, Дж. Стейнбека набули світової популярності, як і література «втраченого покоління» Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка, С. Фіцджеральда.

Звичайно, модернізм не вичерпувався літературою. Навпаки, найбільшого поширення він набув у мистецтві, зокрема образотворчому. У 20 – 30-ті роки художники продовжували творити здебільшого в дусі експресіонізму, кубізму, абстракціонізму. Це стосується, зокрема, французьких митців Ж. Брака, М. Громера, німецьких – Ж. Гроса, О. Дікса, австрійця О. Кокошки і багатьох інших. Їхня творчість ґрунтувалась на переконанні, що, показуючи в ірраціональних формах і виявах картини здичавіння, моральної і фізичної деградації, вони збуджують сили протесту, які допоможуть зруйнувати несправедливий світ. Часто в абстрактних формах художники зазначених творчих напрямів відображали реальну дійсність. Наприклад, антифашистські настрої відобразили в триптиху «Фермопіли» О. Кокошка, а особливо П. Пікассо у своїй всесвітньо відомій картині «Герніка». У символічних формах вона передавала трагедію, пов’язану з громадянською війною в Іспанії (батьківщині художника), застерігала проти фашистської небезпеки. «Крайнім революціонером» у мистецтві називали славнозвісного П. Пікассо. За свою творчу діяльність він звертався чи не до всіх напрямів мистецтва – від експресіонізму і сюрреалізму до стилів, близьких соціалістичному реалізму.

Неокласицизм 20 – 30-х років у його творчості вдало поєднувався з античною тематикою. Ідилічне бачення античного світу в тому самому творі поєднувалося у нього з сюрреалістичними мотивами. Як напрям у мистецтві сюрреалізм (мистецтво надприродного, надреального) утвердився в середині 20-х років і через кілька років став чи не наймоднішою течією в Західній Європі і Америці. Його найбільш відомими представниками були іспанець С. Далі, бельгієць П. Дельво, французи М. Дюшан, І. Тангі, німець М. Ернст та ін. Творчість сюрреалістів була пройнята ідеєю художнього і соціального бунту, тотальної непокори усталеним нормам життя і світосприйняття, прагненням до створення світу принципово нових цінностей і пошуку засобів виявити себе в цьому світі. Хаос світу, на думку сюрреалістів, провокує і хаос художнього мислення.

Неправомірно зарубіжне, мистецтво міжвоєнного періоду зводили лише до модерністських напрямів. Значна, якщо не більша частина художників із світовим ім’ям продовжували творити в традиційному реалістичному стилі чи на межі реалістичного і модерністського. Варто назвати хоча б пластичні твори, графіку, монументальний живопис таких всесвітньо відомих митців, як Е. Бурдель, А. Майоль, А. Матісс (Франція), Д. Сікейрос, X. К. Ороско, Д. Рівера (Мексика), У. Зорак, Р. Кент (CLLIA), Е. Барлах (Німеччина).

Своєрідна революція відбулася в міжвоєнний період у музиці. Утверджувалися нові тенденції і принципи музичного мислення, отже, здійснювався поворот у жанровій сфері. Опера, що в XIX ст. полонила як композиторів, так і публіку, поступово втрачала свою роль провідного музичного жанру. Посилюється інтерес до балету як найбільш умовного із сценічних мистецтв, камерного театру, розважальних музичних постановок. На зміну музиці, яку «слухають, підперши голову руками», приходили музичні твори, які відрізнялися підвищеною експресивністю, гостротою та різкістю звучання.

За рубежем у стилі експресіонізму, інших авангардних напрямів творили композитори І. Стравинський, Б. Барток, А. Шенберг та ін.

Докорінний перелом у міжвоєнний період відбувся і в архітектурі. Це виявилося в намаганні покінчити з еклектикою стилю «модерн», привести архітектурні форми і методи містобудування у відповідність із технічними можливостями тогочасної індустрії. Ф. Райт в Америці, В. Гропіус, Ф. Журден, Е. Саарінен і особливо Ле Корбюзьє в Європі поклали початок новому архітектурному стилю – конструктивізму. Йому притаманні сувора функціональність архітектури, стандартизація, індустріалізація будівельних робіт. Ідею нового універсалізму в архітектурі вперше і найбільш яскраво втілив у Німеччині В. Гропіус. Його концепція «Баугауза» (Дім будівлі) полягала в тому, що сучасна архітектура, відповідно до людської природи, повинна охоплювати все людське життя. Діяльність художньо-технічної школи «Баугауза» залишилася в історії архітектури XX ст. однією з найзначніших спроб прогресивного архітектурно-соціального реформаторства. Архітектурна ідеологія 20 – 30-х років реалізується у вигляді численних новаторських творінь архітектурно-будівельного конструктивізму і функціоналізму. Конструктивізм завоював право називатися особливим художнім стилем. Його втіленням стали споруджені в 30-ті роки Рокфеллер-Центр в Нью-Йорку, комплекс Держпрому у Харкові.

Отже, всупереч складностям суспільного життя міжвоєнного періоду (руйнівні наслідки Першої світової війни, утиски з боку тоталітарних і напівтоталітарних режимів у ряді європейських країн, загострення міждержавних відносин) зарубіжна культура 20 – 30-х років утвердилася в сучасних художніх напрямах, досягла незаперечних успіхів. Це стосується як культуротворчої діяльності, так і досягнень у науковій царині. При всій розгалуженості, строкатості, сплутаності художніх процесів у культурі XX ст. можна прослідкувати дві основні лінії історичного розвитку. Одна пов’язана з продовженням традицій реалізму (критичний, соціалістичний). Друга – з виникненням на базі декадентства і подальшим розвитком модернізму.

**3. Особливості культурного процесу у радянську добу.**

Перша світова, а потім громадянська війни дорого коштували Україні. Промисловість було вщент зруйновано, виробництво товарного продукту скоротилося майже в дев’ять разів. Збір зерна не перевищував 25 % довоєнного валового збору. Вартість карбованця знизилася у 13 разів. Людські втрати сягали 3–5 млн осіб.

Одразу після революції селяни одержали землю, але згодом з ними почала вестися справжня війна. Головний удар було націлено проти селянських повстанських рухів. Незважаючи на те, що в боротьбі проти поміщиків інтереси селянства збігалися з інтересами нової влади, після розгрому всіх військових угруповань багнети Червоної Армії вперлися в селянські груди. Це, власне, і був початок конфліктів, репресій, масових депортацій, штучного голоду, коли під вивіскою політики «ліквідації куркуля як класу», суцільної колективізації йшло знищення селянина, який становить хребет нації.

Політику нівелювання більшовики вели і щодо інтелігенції. Гасло «пролетаризація інтелігенції» означало стирання різниці між фізичною і розумовою працею, що було максимально прийнятним для «відданих» малоосвічених пролетарів. Процес пролетаризації інтелігенції розпочався в перші роки радянської влади. Дієвим кроком до цього було скасування у 1919 р. усіх дипломів, наукових ступенів, звань, одержаних у царській Росії.

Визначальним принципом «культурної» політики більшовиків стало, по-перше, знищення попередніх набутків культури на території Росії – національних, класових, релігійних – і створення єдиної пролетарської культури, яку згодом назвали соціалістичною. Таким чином, «нова культура», за висловом М. Горького, мала бути реалістичною за формою і соціалістичною за змістом. По-друге, ідеологічним підґрунтям нової культури декларувався марксизм, що означало матеріалізм у світогляді, диктатуру в політиці та колективізм в етиці. По-третє, верховенство науки над релігійними догмами. По-четверте, партійне керівництво всіма культурними процесами. Отже, культура ставала дієвою зброєю КПРС у вихованні слухняного людського масиву.

Радянська література в умовах відносної ідеологічної розкутості 20-х відрізнялась різноманітністю стилів, напрямів, ідейних орієнтацій, розвивалася в безперервних пошуках і експериментах, у протиборстві реалістичних і модерністських тенденцій, класового екстремізму й загальнолюдського гуманізму з помітним ухилом у бік модернізму, проте загалом залишаючись на позиціях захисту загальнолюдських цінностей.

Значна частина радянських письменників «сповідувала» принципи «Пролеткульту», а потім створеної в 1925 р. Російської асоціації пролетарських письменників (РАПП) – чистої пролетарської письменницької організації. Їх принцип – огульне спростовування минулого як вітчизняного, так і зарубіжного «походження». В його запереченні вони виходили з того, що художники, які «вдихають заводське повітря», наділені рядом творчих переваг – здатні передавати свої враження, свій стан, переживання безпосередньо, чого літератор-інтелігент зробити не зможе. На такій основі, зазначалося в матеріалах одного з пленумів РАПП (1931), пролетарські письменники мали перевершити кращі зразки літератури минулого, створивши якісно нову літературу як складову якісно нової культури – культури соціалістичного реалізму.

Етапним явищем у світовій культурі став авангард 20-х років. Ідеться насамперед про художників М. Ларіонова, К. Малевича, О. Родченка, В. Татліна, М. Шагала. Хоч творчість авангардистів на батьківщині оцінювалася суперечливо, проте їхні картини купувалися музеями, влаштовувалися виставки. Самі художники, критично ставлячись до принципу «мистецтво для мистецтва», поєднували авангардистські стилі з дизайном, де набули великої популярності. Так, у 1925 р. на Всесвітній виставці в Парижі радянські художники представляли свою новаторську колекцію моделей одягу і завоювали найвищу нагороду – Гран-прі. Проте, подарувавши світу окремі справді новаторські знахідки, радянський дизайн не мав змоги реалізувати свої потенційні можливості як з економічних, так і з ідеологічних причин.

Щодо радянського реалістичного мистецтва, то, потіснивши наприкінці 20-х років авангард, воно не стало кроком на півстоліття назад, до часів передвижників, тобто не було регресом. Такі художники, як О. Дейнека, І. Бродський, Б. Йогансон та інші, створили глибоко індивідуальні картини, які в окремих випадках наближали їх до європейського експресіонізму, а також і сюрреалізму.

**4. Політика «українізації» (причини, сутність, наслідки).**

У 1921 р. війна за незалежність України закінчилася її поразкою. Українські землі опинилися в складі різних держав. Основна їх частина входила до складу Української СРР (площа 452 тис. кв. км, населення 25,5 млн осіб). Західна Україна (Східна Галичина, Західна Волинь, частина Полісся) відійшли до Польщі. Тут проживало 5,6 млн українців. Північна Буковина була захоплена Румунією, Закарпаття – Чехословаччиною.

Українська культура початку 20-х років була в дуже тяжкому стані. Завершений на цей час новий поділ українських земель гальмував визрівання нації, отже, і її культури. Культурний потенціал народу був підірваний руйнівними наслідками громадянських протистоянь у суспільстві попередніх років, які не тільки руйнували духовні і матеріальні надбання минулого, а й нищили інтелігенцію – основного творця культурних цінностей. Проте і за цих умов українська культура вижила, більше того в 20-ті роки набула такого злету, який правомірно був названий українським культурним ренесансом, національно-культурним відродженням. Причин цьому багато. Це й інерція позитивних процесів у національно-культурному творенні часів української державності, і намагання національно свідомих сил в українському суспільстві, у самій КП(б)У, особливо «боротьбистів», попри всі труднощі використати можливості офіційно проголошуваної більшовиками національно-культурної політики. Певний час ця політика щодо української культури в цілому дійсно була толерантною. Це неважко зрозуміти. Втрачені Польща, Фінляндія, Прибалтика. Селянські повстання в самій Україні. Зволікання республік із конституційним оформленням СРСР.

Відомо, що в період Української революції етнічні українці у більшовицькій партії в Україні складали тільки близько 1%. Коренізація була викликана прагненням більшовиків заручитися підтримкою місцевого (корінного) населення з тим, щоб зміцнити свою соціальну базу; спробою спрямувати національне Відродження в соціалістичне русло. Нова національна політика мала на меті продемонструвати переваги соціалізму українцям у Польщі та інших країнах, показати приклад вирішення національного питання колоніальним народам. За цих та інших об’єктивних обставин і був започаткований новий курс у національно-культурній політиці, що тривав близько 10 років і був найбільш плідним у розвитку Української культури за весь період існування радянської влади.

«Даруючи» українському народові право на його культуру, влада мала на увазі насамперед, класово-пролетарську культуру, вкладену в певні національні форми. Творці ж українського культурного ренесансу намагалися використати ситуацію, щоб вивести українську культуру на рівень світових культурних надбань, спрямувати її на шлях боротьби за національно-державне відродження. Для цього необхідно було подолати наслідки імперської політики в минулому, великодержавний шовінізм і русифікацію, які були перешкодою на шляху розвитку української національної культури.

Прояви їх були очевидними і на початку 20-х років, зокрема в так званій теорії боротьби двох культур. Автор цієї теорії секретар ЦК КП(б)У Д. Лебідь, підтриманий своїми московськими однодумцями, стверджував, що в Україні змагаються дві культури – міська (російська, пролетарська) і сільська (українська, селянська). Перемогти мала російська культура як більш прогресивна. Погляди Д. Лебедя не стали офіційною політикою, більше того, в умовах проголошеної у 1923 р. коренізації він був відкликаний із України. Ще деякий час тривала боротьба з «лебедівщиною», але несподівано для авторів цієї «теорії» стала перемагати українська культура. Почалася широкомасштабна розбудова української культури. Об’єктивно цьому сприяла політика українізації, здійснювана в контексті проголошеної XII з’їздом РКП(б) коренізації.

Українізація швидко переросла рамки дерусифікації освіти, апарату, творила те сприятливе середовище, у якому розпочався бурхливий процес національно-культурного відродження. Українська культура легалізувалась, українська мова фактично набула статусу державної. Маючи конкретні класові цілі – зближення між зрусифікованим робітничим класом і українським селянством, українізація разом з тим наповнювалась конкретним національно-культурним змістом, вилилася в масовий суспільний рух. Активним суб’єктом українізації була інтелігенція, яка вітала її як таку, що створювала широкі можливості для розвитку національної культури.

17 липня 1923 р. був прийнятий декрет РНК УСРР «Про заходи у справі українізації шкільно-виховних та культурно-освітніх установ», а 1 серпня – постанова ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов та про допомогу розвиткові української мови». Згідно з цими документами встановлювалося, що ніхто з громадян, які не володіють українською мовою, не може бути прийнятий на службу в державну установу; а ті, хто вже перебуває на державній службі і не вивчить українську мову за встановлений термін на організованих при установах курсах, звільнялися з державної служби. Питома вага українців у складі керівних кадрів усіх галузей народного господарства республіки становила на початку 30-х років понад 50%. На 1927 р. українською мовою володіло 60% робітників України. Було українізовано діловодство.

Передусім українізація вплинула на освіту. Успіхи останньої у 20-ті роки були незаперечними. На кінець десятиліття писемність населення в УРСР зросла в кілька разів і становила понад 70% у містах і близько 50% у селах. Успішно запроваджувалося обов’язкове початкове навчання. Причому на початок 30-х років близько 97% дітей українського походження навчалися рідною мовою. Переважно україномовним стало навчання у вузах, технікумах. У 1927 р. українською мовою викладалось у 78% шкіл, 39% технікумів і вузів, 34,1% дитячих будинків. Досить швидкими темпами розвивалася в УРСР і вища школа. Щоправда, цей розвиток мав суперечливий характер. З одного боку, скасовувалися майнові, станові, національні обмеження дореволюційних часів, що відкривало шлях до вищої освіти дітям робітників і селян, з іншого – робітничо-селянське походження, належність до партії чи комсомолу були визначальними чинниками при вступі до вузів, тобто за скасуванням одних привілеїв настали інші, класові. До того ж «оробітничення» вузів докорінно змінювало соціально-класові риси, професійно-кваліфікаційний рівень інтелігенції. Нова інтелігенція була не стільки елітою інтелекту, скільки елітою посади, що було не на користь культури.

Протилежні тенденції діяли на західноукраїнських землях, що входили до складу Польщі. Зокрема, у Галичині кількість українських шкіл зменшилася з 2,6 тис. у 1920 р. до 690 у 1930 p., на Волині – відповідно з 443 до 8. У результаті в україномовних школах навчалося лише 7% українських дітей. У змішаних школах, кількість яких за цей період значно збільшилася, переважали вчителі-поляки, які не знали української мови. Було скасовано українознавчі кафедри у Львівському університеті. Переслідувалися українські культурно-освітні заклади, товариства. Те саме можна сказати про культурний розвиток українців, які перебували під владою Румунії. Дещо кращим було становище українців Закарпаття у складі Чехословаччини.

Українізація торкнулася різних галузей культури. Протягом 1924 – 1927 рр. наклад українських газет збільшився у 5 разів. На початку 30-х рр. українськими була переважна більшість театрів.

Перепоною на шляху українізації була нерозробленість українського загального правопису. Нестача підручників і словників, відсутність термінології та інші мовні проблеми були болючими місцями впродовж усього українізаційного процесу 20-х років. Аби розв’язати подібні проблеми, Раднарком УСРР 23 липня 1925 р. постановив організувати при Наркоматі освіти Державну комісію для розробки правил правопису української мови з 26 осіб: О. Я. Шумського (голова), П. К. Сологуба, А. Ю. Кримського, М. Г. Хвильового, М. О. Скрипника, С. О. Єфремова та інших. За основу під час розробки правопису комісією було взято «Найголовніші правила українського правопису Всеукраїнської Академії Наук», затверджені Народним комісаріатом освіти (НКО) УСРР 1921 р. 4 вересня 1928 р. український уряд затвердив новий український правопис (скрипниківський), який діяв до 1933 р. Це в ньому з’явилися знамениті «лямпа» і «кляса».

Важливою подією в культурному житті УРСР 20-х років стала літературна дискусія 1925 – 1928 pp. Вона була природною реакцією на історичну ситуацію, у якій опинилася українська культура: зберегти свою самобутність на шляхах національно-культурного відродження чи перетворитися на культурну провінцію, хай навіть із допущенням української мови. Започаткував дискусію М. Хвильовий – один із найбільш яскравих літературних талантів України 20-х років, який у політичному житті репрезентував український націонал-комунізм. Суть дискусії зводилася до таких гостросоціальних питань: як краще зберегти українську самобутність культури – через її «масовізм» чи «олімпійство», тобто писати для масового читача чи максимально піднімати інтелектуальну планку в суспільстві; яким має бути мистецтво – глибокої думки і складної образності чи примітивно-пропагандистським, політизованим «мистецтвом»? Далі питання ще більше загострювалися: як має Україна приєднатися до загальноєвропейського культурного процесу, що бере свій початок з античності і духовно ближчий українській культурі; як відмежуватися від більшовицького культурного сепаратизму, який веде до відриву від світової культури; чому Москва, а не Україна безпосередньо репрезентує українську культуру в Європі? Саме в цьому контексті й слід розглядати вжиті М. Хвильовим гасла «Геть від Москви!», «Європа, а не Москва!». Це означало, що українську літературу, культуру загалом потрібно було рівняти на кращі європейські зразки, на «психологічну Європу», культура якої увібрала весь багатовіковий досвід людства.

З метою консолідації літературних сил саме на такій платформі М. Хвильовий у січні 1926 р. створює Вільну академію пролетарських літераторів (ВАПЛІТЕ). Вона об’єднала письменників, які орієнтувалися на високий професіоналізм, творче новаторство, ідеологічну розкутість. Членами ВАПЛІТЕ були такі видатні постаті української літератури, як П. Тичина, В. Сосюра, О. Досвітній, Г. Епік, Ю. Яновський. Хоча не завжди їм вдавалося бути до кінця послідовними, проте вони намагалися відстоювати культуру нації, а не пролетарську, селянську, радянську чи якусь іншу. Ваплітяни шукали і знаходили підтримку інших сил національно-культурної орієнтації, зокрема неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович та ін.), які підтримували гасло «психологічної Європи», вважали європеїзм за шлях українського народу до національного відродження на основі високої європейської культури. «Освоюймо джерела європейської культури, щоб не залишитися назавжди провінціалами» – таким було кредо лідера неокласиків М. Зерова. Як і ваплітяни, неокласики вважали, що Україна більше схильна до європейської культури, ніж до московської, оскільки Росія «прорубала» вікно в Європу лише за Петра І, а Київська Русь – ще за перших київських князів. Зусиллями неокласиків вперше в українській літературі налагоджуються систематичні переклади світової літератури, зокрема античної. Варто зазначити і таке, що ваплітяни та неокласики розглядали світову культуру як суму національних культур. Все істинно національне в культурі, якщо воно сягає світового рівня, стає надбанням культури всього людства.

Червневий 1926 р. пленум ЦК КП(б)У розцінив «ідеологічну роботу української інтелігенції типу неокласиків» як спрямовану на задоволення потреб української буржуазії, а самих неокласиків – як «реакціонерів». Переклади римських поетів розглядалися не як культурний здобуток українського народу, а як вияв «глитайського духу». Такою була офіційна оцінка неокласиків, ваплітян, усіх тих, хто розділяв їхнє Кредо українського культурного відродження.

Немало однодумців було в них і в інших галузях культури. У сценічній діяльності це найбільшою мірою стосувалося Л. Курбаса, в кінорежисурі – О. Довженка. Лесь Курбас (1887 – 1937) справедливо вважається творцем нового українського театру, реформаторство якого він здійснював на основі національного самовизначення. Створене ним мистецьке об’єднання «Березіль» (а не лише однойменний театр у Харкові, як це здебільшого подається) виховало плеяду акторів і режисерів нового типу і для інших українських театрів. Об’єднання, основою якого став модерний театр, згуртувало навколо себе відомих українських акторів, драматургів, художників, композиторів. Серед видатних майстрів театру особливо виділялися такі корифеї українського театрального мистецтва, як М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, Г. Юра, Г. Мар’яненко, О. Ватуля, Н. Ужвій.

У 20-ті роки в самостійну галузь мистецтва сформувалось українське кіно. Вже на кінець десятиліття український кінематограф став об’єктом уваги на міжнародних кінофестивалях. Серію фільмів на історичну тематику (про козаччину, Т. Шевченка, громадянську війну) поставили режисери Г. Чардинін, В. Гардін, Ю. Стабовий та ін. Наприкінці 20-х – початку 30-х років проводирем українського кіномистецтва став Олександр Довженко (1894 – 1956). Поставлені ним фільми «Арсенал», «Земля», «Звенигора», «Аероград» та інші увійшли до світової кінокласики. Зокрема, фільм «Земля» міжнародним журі в 1958 р. був названий серед 12 найкращих фільмів усіх часів.

Міжвоєнний період позначений небаченим до цього злетом української музичної культури. Уперше в історії українського народу було створено національні театри опери та балету (Харків, Київ, Одеса), консерваторії, театри музичної комедії. Не лише в республіці, а й далеко за її межами українське музичне мистецтво пропагували хорова капела «Думка», Державний ансамбль українського народного танцю під керівництвом М. Болотова і П. Вірського, Державна капела бандуристів, Український державний симфонічний оркестр та інші музичні колективи. У широкому діапазоні – від обробки народних пісень до створення модерної української музики – працювали видатні композитори М. Вериківський, К. Данькевич, П. Козицький, В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Стеценко. На західноукраїнських землях українську музичну культуру творили композитори М. Колесса, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, славетна співачка С. Крушельницька. У радянській Україні неперевершеними майстрами оперного і камерного співу були П. Білинник, З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, О. Петрусенко. Поряд із постановкою класичних творів театральний репертуар поповнився новоствореними українськими операми, в тому числі «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, «Марина» Г. Жуковського, першим національним балетом «Пан Каньовський» М. Вериківського, балетом К. Данькевича «Лілея», українськими оперетами «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Весілля в Малинівці» О. Рябова.

Українське образотворче мистецтво в цей період переживало складну та неоднозначну еволюцію. В основу пошуків українських авангардистів покладено досвід шкіл Франції, Італії, Німеччини,. І хоча авангардистські напрями транснаціональні, найменше пов’язані з національними ознаками, особливість українського авангарду полягала в тому, що в ньому модернізм органічно вписувався в українське національне мистецтво. У ритміку українського орнаменту, народних «мальовок» авангардисти закладали принципи художнього сприймання, які на той час утвердилися в західноєвропейському модерністському образотворчому мистецтві. Михайло Бойчук (1882 – 1939) виходець із Галичини здобув художню освіту в Краківській, Віденській і Мюнхенській художніх академіях. Він, як і його сподвижники Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, М. Рокицький та інші, у своїй творчості намагався поєднувати традиційні прийоми живопису, що йшли від часів Візантії й Італії доби Ренесансу, з сучасністю. М. Бойчук разом зі своїми учнями здійснив монументально-декоративні розписи Київського художнього інституту, українського павільйону на першій сільськогосподарській виставці в Москві, на зразок знаменитого мексиканського монументаліста Д. Рівери розписав фрескою один із санаторіїв поблизу Одеси. У 20 – 30-ті роки плідно працювали художники-реалісти як старшого покоління (Ф. Кричевський, І. Їжакевич, К. Трохименко, А. Петрицький, М. Самокиш, О. Шовкуненко та багато інших), так і митці молодшої генерації (В. Касіян, М. Дерегус, О. Довгаль, В. Костецький, І. Гончар, М. Приймаченко та ін.).

Але українізація більш-менш успішно просунулась далеко не в усіх сферах життя та у регіонах України. Російськомовною залишалася армія в Україні (крім двох шкіл червоних старшин), Російська православна церква (Українська автокефальна православна церква, що існувала у 20-і роки, а потім була заборонена, використовувала українську мову), робоча мова на виробництві. Але найголовніше те, що українізація фактично не призвела до подолання в масовій свідомості стереотипу «нижчості», «несправжності», «несерйозності» української мови і культури порівняно з російською, стереотипу української мови як мови села. Це було наслідком як конкретних чинників половинчастості й непослідовності політики українізації, так і тієї загальновідомої істини, що без справжньої державності національна, тим більше літературна, мова народу не може повнокровно існувати.

Отже, культуротворчий процес в Україні 20-х років виявив чітко виражені тенденції до національно-культурного відродження. На цьому шляху, всупереч наростаючим ідеологічним перепонам і політичним утискам, українська культура досягла успіхів світового значення.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Назвіть сутність і основні риси тоталітаризму.
2. У яких країнах і коли були встановлені тоталітарні режими?
3. Порівняйте основні типи тоталітаризму: комунізм і націонал-соціалізм.
4. Назвіть характерні риси радянської політики у галузі культури.
5. Визначте основні напрями модернізму у 20-х рр. ХХ ст.
6. Охарактеризуйте сутність політики українізації.
7. Чому комуністичний режим пішов на поступки українцям?
8. Що таке націонал-комунізм і яких його представників ви знаєте?
9. Назвіть наслідки політики українізації для розвитку культури.
10. Які досягнення політики українізації ви знаєте?
* **Тестові завдання**

1. Який вид художньої творчості став одним з основних у ХХ столітті?

a) Музика; b) Кіно; c) Архітектура; d) Скульптура.

2. Для культури ХХ століття було характерно:

a) Антропоцентризм; b) Теоцентризм; c) Політеїзм; d) Гіпертрофія форми.

3. Культура між двома світовими війнами була орієнтована на:

a) Колективізм; b) Релігію; c) Індивідуальну психологію; d) Неотомізм.

4. Ф. Кафка був прибічником психологічної школи:

a) З. Фрейда; b) К.Юнга; c) Ф. Фелліні; d) К.Маркса.

5. У якій країні література авангарду не набула широкого поширення?

a) Німеччина; b) США; c) Італія; d) Франція.

6. «Втраченим поколінням» називають митців, які розпочали творчість:

a) Спочатку ХХ століття; b) Після Першої світової війни; c) Після Другої світової війни; d) У 1970 роках.

7. Картиною присвяченою громадянській війні в Іспанії була:

a) «Герніка»; b) «Ні кроку назад»; c) «Фермопіли»; d) «Вставай країна величезна».

 8. У середині 1920-х рр. виник стиль в образотворчому мистецтві:

a) Кубізм; b) Дадаїзм; c) Авангардизм; d) Сюрреалізм.

 9. У музиці 1920-1930-х рр. акцент уваги був перенесений на:

a) Оперу; b) Балет; c) Органну музику; d) Сюїти.

10. Який стиль став панівним в архітектурі 1920 р.?

a) Готика; b) Романський; c) Ампір; d) Конструктивізм.

11. Політика «українізації» тривала:

a) 2 роки; b) 3 роки; c) 10 років; d) 29 років.

12. Політика «українізації» була складовою частиною політики:

a) «коренізації»; b) «полонізації»; c) «русифікації»; d) «германізації».

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-9, 12, 14, 17, 20.

*Опорні поняття*: тоталітарне мистецтво, соціалістичний реалізм, творчі спілки, літературно-художні об’єднання, кубізм, дадаїзм, лучізм, фовізм, сюрреалізм.

**Лекція 5: Зарубіжна та українська культура напередодні та під час Другої світової війни.**

План

1. Наростання тоталітарного тиску на культурні процеси. Боротьба за демократію.

2. Ідеологічний вплив на освіту та науку.

3. Вплив суспільно-політичних процесів на розвиток зарубіжної літератури.

4. Зарубіжна та українська культура в часи Другої світової війни.

**1. Наростання тоталітарного тиску на культурні процеси. Боротьба за демократію.**

Під назвою «червоного десятиліття» в історії минулого століття залишились 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. У 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 зневірились в утопії досконалого соціального ладу. Франція була з'їдена культурним скепсисом, у Німеччині криза перевернула всі цінності. Уся Європа була приголомшена неймовірними подіями, які відбувались у радянській Росії.

У 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. 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 здавалися незбагненними людям, вихованим в іншому духовному кліматі. Культура, як універсальний світ людського, гармонійно довершеного буття, зазнала краху. 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 дусі лібералізму, вони кинулись студіювати К. Маркса, старанно плекати в собі відразу до буржуазності, перейматися співчуттям до пролетаріату і вірою у 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 в 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. У культуру вступили великі людські маси. У дуже великих розмірах почалася демократизація культури.

Протягом майже всього ХХ ст. культура зазнавала найвідчутніших втрат і деформацій внаслідок панування тоталітарних режимів. Тоталітаризм, особливо в першій половині ХХ століття, був притаманний не лише окремим країнам і культурам – він став складовою людської психології та свідомості. У найдовершеніших формах тоталітаризм існував у гітлерівській Німеччині у 30 – 40-ті роки та у сталінському Радянському Союзі. У СРСР протистояння культури тоталітаризму тривало до початку 90-х років, і хоч тоталітарна система і влада зазнали нищівної поразки, її рудименти досить стійкі й донині. Саме вони є однією з головних причин досить повільного просування посттоталітарних держав шляхом демократії і прогресу.

Важливою є проблема сутності, генези та коренів тоталітаризму (від лат. totalis – суцільний, всеохоплюючий). Цей термін був введений у політичний та науковий обіг ідеологами італійського фашизму в 20-ті роки і відповідав їх прагненням створити сильну, централізовану, авторитарну державу на відміну від «загниваючих західних демократій» та «безвідповідальної практики більшовизму». У другій половині ХХ ст. представники західної політології розробили концепцію тоталітаризму як інструмент для критики фашистських та комуністичних режимів. Згідно з цією концепцією, тоталітарним є тип суспільства, у якому існує жорсткий контроль влади над усіма сферами життя суспільства, а також кожної особистості, панує одна ідеологія, політика, мораль, культура. Це суспільство нетерпиме до інакодумства, однобічне і примітивне в культурному відношенні. Отже, тоталітаризм є антиподом демократії.

Історія людства знала чимало культур, що мали схожі з тоталітаризмом риси. Проте жодна з них (Шумеро-Вавилон, Єгипет, Римська імперія, Візантія, Європа періоду контрреформації та абсолютизму) не була повністю тоталітарною, оскільки складалась із замкнутих культурних прошарків, або соціумів, – селянства, ремісників, буржуазії, дворянства, аристократії. Парадокс полягає в тому, що саме демократія ХІХ ст. сприяла небаченому тоталітаризмові ХХ ст. Надавши однакових прав громадянам, розбивши станові перегородки, вивільнивши гігантську енергію мас, вона породила ілюзії на швидке оновлення суспільства на засадах соціальної справедливості і культурної рівності. Одразу після більшовицької революції в Радянській Росії було створено цензуру, заборонено політичні партії, громадські та культурні об’єднання, що не стояли на комуністичних позиціях. З бібліотек вилучали «ідеологічно шкідливу літературу», оголошено війну релігії і церкві. З країни змушений був емігрувати цвіт інтелігенції. Залишки духовного опору серед інтелігенції остаточно ліквідовано 1922 р., коли за наказом В. Леніна і Л. Троцького з провідних культурних центрів – Москви, Петрограда, Києва, Харкова та інших – за кордон вивезли десятки вчених, філософів, письменників зі світовим ім’ям. Так вперше в ХХ ст. людей виганяли з країни не за контрреволюційні дії, а за спосіб думок.

У роки НЕПу, коли ідеологічний тиск і цензура дещо послабшали, в СРСР з’явились талановиті твори, у яких письменники намагалися осмислити революційні колізії та болючі проблеми життя, посилюючи в них мотиви гуманізму. Численні газети і журнали, що стали рупорами партійної пропаганди, піддавали ці твори нищівній критиці, ідеологічному цькуванню. Органи ДПУ вносили їх до списків соціально небезпечних.

Не дивно, що в 30-х роках, коли з НЕПом було покінчено, багато талановитих творів на довгі роки було заборонено, а їхні автори зазнали репресій та поневірянь. У ці ж роки знищено революційний авангард у мистецтві та архітектурі, оскільки, на думку партійних ідеологів, він був надто анархічним, чужим простому народові. Художнє новаторство засуджувалося як буржуазне шкідництво.

Прийняттям постанови «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932) більшовицька партія взяла їх під свій жорсткий контроль. Відтоді всі письменники, композитори, художники об’єднувались у творчі спілки на чолі з парткомом. Участь у спілках була обов’язковою, оскільки лише їх члени здобували право на професійну діяльність та нормальне матеріальне забезпечення. Перший з’їзд радянських письменників, що відбувся в Москві у серпні 1934 р., проголосив головним методом художньої творчості соціалістичний реалізм. У доповіді на з’їзді М. Горький підкреслював, що соціалістичний реалізм вимагає від літератури «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку». Мистецтво повинно активно втручатися в життя, оспівувати героїку революційних перетворень та виробничої тематики, бути тільки оптимістичним. Метод соціалістичного реалізму вважався провідним у радянському мистецтві практично до початку горбачовської перебудови. Радянські дисиденти 70-х років, глузуючи над цим методом, казали що він придатний лише для вихваляння керівництва в доступній для останнього формі.

Подібно до СРСР, культура в нацистській Німеччині в 1930 – 40-х роках також підпорядковувалась тотальному контролю з боку влади та держави, виконавчими органами якої були імперські палати (департаменти) в справах літератури, музики, образотворчого мистецтва. Вищою інстанцією було геббельсівське міністерство пропаганди, що дбало про викорінення всього, що може зашкодити націонал-соціалізму, та створювало культурний імідж фашизму. Але, на відміну від комунізму, в культурній політиці нацизму пріоритет віддавався не стільки соціальним або інтернаціональним питанням, скільки традиціям нації, доленосності арійської раси, що повинна нести світу свою високу культуру. Класична німецька, в тому числі буржуазна, культура всіляко пропагувалась, досить нейтральне ставлення було до релігії. До того що належало першочерговому викоріненню, нацисти віднесли єврейську культуру та різноманітні ліві культурні течії (експресіонізм, кубізм, дадаїзм). Будучи расистами, ідеологи фашизму негативно ставились також до негритянської культури (зокрема джазової музики). Першою великою «культурною акцією» фашистів після приходу до влади було масове прилюдне спалення ідеологічно шкідливої літератури. З Німеччини масово почали емігрувати видатні діячі культури.

Згідно з наказом нацистського керівництва у 1937 р. у Мюнхені одночасно було відкрито дві художні виставки. Одна – «істинно німецького», інша, як її назвали культурологи ІІІ Рейху, «дегенеративного, іудо-більшовицького» мистецтва. На задум організаторів цієї акції, народ міг порівняти реалістичні та неокласичні витвори митців Рейху із «модерністськими викрутасами» та сам винести їм вирок. Після виставки, більшість із 700 експонованих на ній картин німецького експресіонізму були знищені. У 1939 р. Й. Геббельс частково спалив, а частково продав з молотка майже всі картини модерністів із музеїв та приватних колекцій, у тому числі В. Ван Гога, П. Гогена, П. Пікассо, В. Кандінського та ін.

Із середини 1930-х років культури сталінського та нацистського режимів стали надзвичайно схожими. В обох країнах панував ентузіазм, міцними підвалинами якого виступали масове ідеологічне запаморочення населення, його недостатня освіченість. Мільйони людей шикувалися в колони на численних парадах, маніфестаціях, святах, у мистецтві впроваджувався новий монументальний стиль (так званий сталінський ампір та неокласика ІІІ Рейху), що відрізнявся гігантизмом, культом сили, натуралізмом. Відомо, що Й. Сталін і А. Гітлер докладали чималих зусиль для побудови найбільшої в світі споруди. У Москві на фундаменті знищеного храму Христа Спасителя перед війною почали споруджувати Палац Рад, який навіть у проектах виглядав гігантською потворою. А. Гітлер до самого початку війни плекав ідею про будівництво Великого Залу Рейху на 180 тис. осіб. Але мрії диктаторів про «Вавилонську вежу» не здійснилися. Друга світова війна поклала край нацистській культурі в Німеччині. У СРСР агонія тоталітарної влади затягнулася ще на довгі роки, а все талановите, що було створене в радянській культурі за повоєнний час, виникло не завдяки, а всупереч тоталітаризму.

**2. Ідеологічний вплив на освіту та науку.**

У кінці XIX – на початку XX ст. помітно просунулось уперед наукове суспільствознавство. Це був час віри в прогрес, заснований на розвиткові наукового знання і його застосування у всіх сферах суспільства. Однак заявились 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 дослідити 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 XX 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.

Наука – це процес пізнання, який полягає в тому, щоб, перетинаючи межу природи і культури в обох напрямках, досягти істини. 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.

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. У євроамериканських країнах наука стала головною продуктивною силою суспільства. Здобутки науки, винаходи і технологічні нововведення стали рушіями економічного розвитку країн і матеріального добробуту людей.

Образ світу людини початку XX ст. так само складався 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.

Під впливом успіхів у науці, техніці, політиці і мистецтві Європа безумовно повірила у прогрес, ототожнивши його з історією, 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 у Ісуса Христа..., розіп’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, у цьому разі покликана слугувати визначенню християнських цінностей.

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

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.

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 змінене 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 в 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.

Розквіт фізики і її практичне застосування ґрунтувалося на досягненнях математики.

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

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.

Дитям XX ст. став телевізор. У 1900 р. інженер А. Полумордвинов подав заявку на «світлорозподілювач для апарата, який слугує для передачі зображень на відстань». Це був один із 25 запропонованих на той час винахідниками різних країн проектів механічних телесистем і третій проект електропередачі кольорових зображень. На думку інших, творцем першого телеприймача був Борис Грабовський (син відомого українського поета-народника), який створив прилад у 1920-ті рр. Але навіть і після початку промислового виробництва телевізорів навряд чи хто міг передбачити, яке важливе місце посяде телебачення в житті людства.

У 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 в поєднанні з роботами Н. Вінера дала світові кібернетику.

У кінці 1930-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 ВНП, так і в структурі зайнятості посіла головне місце.

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.

Освіта – специфічний феномен епохи писемної культури. Вона є способом передачі соціального і духовного досвіду, який фіксується в записах і має переважно форму знання. Передача поколінню, яке підростає, 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 XX 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 шлюбом. Сьогодні ж вони пов’язують це з престижними вишами. 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. У 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. 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. У 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, книжної культури, а й повсякденної культури. У 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. Його 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 хибами, а також ілюзіями, які здатні відтворюватись з покоління в покоління.

У процесі освіти співіснують в єдності і суперечності раціонально обґрунтовані контексти культури і система знань, а окрім того, ще й ірраціонально-спонтанні, інтуїтивні форми – утопії, 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 в собі як сутнісну визначеність,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 рефлекторно, 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.

В основу системи освіти на Заході в першій половині XX 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. Освіта і наука формують наукову картину світу і логіку міркувань, зорієнтовану на докази і обґрунтування знань. Інакше кажучи, наука і освіта формують світогляд людини. 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.

**3. Вплив суспільно-політичних процесів на розвиток зарубіжної 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 ХІХ-ХХ ст.ст., а власне термін виник лише у 1920-30 рр. ХХ ст.

Характерною особливістю літературного процесу цієї доби є пошуки нових та видозміни вже існуючих форм художньої творчості.

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 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. Але навряд чи зможуть наші нащадки скласти уявлення про нас за творами, наприклад, образотворчого мистецтва XX 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. 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.

У їхній творчості модерністський спосіб зображення був переважаючим. При цьому загальнокультурні або суб’єктивно-авторські міфи ставали основою художнього змісту.

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. Не зображення світу, а його сприйняття, а також уявний світ становлять суть експресіоністської естетики.

Одним із 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 засуджували 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 романіста, 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 торгової 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 молодої 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. Томас Манн був ворогом фашизму, що встановився в Німеччині, тому емігрував до США. «Німецьке красне письменство перебуває там, де перебуваю я», – заявив письменник. Романи Е. М. 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.

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

За 12 років нацистської диктатури багато хто з німецьких письменників стали вигнанцями з власної волі. У Марселі Анна Зегерс у романі «Транзит» зазначала, як жертви нацизму відчайдушно намагалися вибратися з окупованої нацистами Європи. А в Данії Бертольд Брехт аналізував «темні часи» на батьківщині за Гітлера. У США був виданий друком «Доктор Фаустус» Томаса Манна.

У 20-х рр. у Франції виникає сюрреалізм. Філософською основою його був інтуїтивізм А. Бергсона. Висхідним 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.

Під впливом жахливих 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 XX ст., глава модерністської школи.

За своє коротке, замкнуте (через хворобу) в чотирьох стінах життя М. Пруст створив низку романів, які були об’єднані фабулою, оповідачем і героями під назвою «У пошуках втраченого часу». Славу Прустові принесла книга «У затінку дівчат у розквіті». За неї М. Пруст отримав Гонкурівську премію. Потім вийшли друком «У бік Германтів», «Содом і Гоморра» та інші. Усього ж епопея складається з 7 частин у 15 книгах. Цей цикл є монолітним «плином свідомості». У 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 XX ст.

Блискучим 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 1920-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.

Представником рафінованої буржуазної інтелігенції, так званих «високочолих», був у літературі Англії Олдос Гакслі. Початок його творчості припадає на 1920-ті рр. Першими романами Гакслі були «Танок блазнів» та «Контрапункт». На час, коли вийшов 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 1920-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. Кінець 1920-х – початок 1930-х рр. був епохою, яку деякі історики назвали потім «тимчасовою стабілізацією капіталізму».

У роки перепочинку письменники зрозуміли, що вони можуть плідно творити. Саме тоді були написані неповторні й чудові 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», у якому показано американське суспільство 1920-х рр., «віку джазу», як називав цей час сам письменник. Його героями були «діти регтайма», «джаз-дівчатка», «жінки-вамп». У романі описана трагедія порядної і талановитої людини, яку занапастив світ грошей. Та, незважаючи на це, все навколо йшло своєю чергою. «Диміли 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…. Вийшли нові розклади руху потягів...» – так описував той час Ф. С. Фіцджеральд (правда, вже в іншому романі).

Зіткнення людської особистості з розбещуючим 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, 1920-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 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». У 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, у XX ст. у літературі виникло багато напрямків. Згадаймо лишень «новий роман» у Франції. Гертруда Стайн небезпідставно вважалась лідером модернізму в США.

**4. Зарубіжна та українська культура у часи Другої світової війни.**

Чорною хмарою прокотилося фашистське лихоліття через Україну. Колонізатори масово знищували цивільне населення, примусово вивозили на каторжні роботи сотні тисяч людей. Було зруйновано 17 тис. промислових підприємств, майже всі колгоспи й радгоспи. Колосальних втрат зазнали наукові, культурно-освітні, медичні установи, заклади вищої освіти, школи. Гітлерівці знищили в Україні 714 міст і містечок, понад 28 тис. сіл, позбавили оселі близько 10 млн людей.

Надзвичайно жорстоке ставлення до жителів міст і сіл викликало масовий опір окупантам; населення піднялося на боротьбу з ворогом. Із перших днів війни десятки тисяч студентів, викладачів, письменників, представників творчої і наукової інтелігенції стали захисниками Батьківщини. У зв’язку з окупацією ворогом території України на Схід було евакуйовано наукові установи, вищі та середні навчальні заклади, культурно-освітні установи. Розмістившись на Уралі, у Сибіру, середній Азії, вони, долаючи труднощі, продовжували напружено працювати для зміцнення фронту, наближення перемоги.

На окупованій території фашисти пильно контролювали національне життя. Наприкінці 1941 р. вони заборонили публічні зібрання, створення товариств. На початку 1942 р. у Галичині було заборонено всі українські організації, встановлено ретельний контроль за діяльністю засобів масової інформації, нагляд за діячами літератури і мистецтва. Школи закривались, дозволялося працювати лише початковим класам. Почалися масові розстріли інтелігенції. Так, у Києві були розстріляні поетеса Олена Теліга, поет І. Ірлявський, редактор газети «Українська дійсність» І. Рогач та ін.

Величезних масштабів набуло пограбування окупантами мистецьких та історичних цінностей українського народу, відчутних втрат зазнали історичні та краєзнавчі музеї, бібліотеки, картинні галереї. Лише зі Львова німці вивезли понад 5 тис. рукописів і понад 3 тис. стародруків, 300 інкунабул, близько 40 тис. томів різної літератури. Усього з України вороги вивезли понад 330 тис. цінних музейних експонатів.

З початком війни відбулось об’єднання кількох інститутів Академії наук України, які були евакуйовані на Схід. Інститут електрозварювання АН УРСР, очолюваний відомим вченим Є. Патоном, досяг вагомих результатів у зварюванні корпусів танків Т-34, упроваджував цю технологію безпосередньо на 10 танкових заводах і 6 заводах, що виготовляли авіабомби.

М. Стражеско інтенсивно працював над вивченням ранової інфекції і раневого сепсису. Усі свої знання і досвід віддавав лікуванню поранених воїнів хірург-офтальмолог В. Філатов, який очолював Український інститут очних хвороб, що перебував у Ташкенті.

Важливі завдання постали перед українською історичною наукою. За час евакуації було видано перший том чотиритомного підручника «Історія України» для ВНЗ, що охоплював період з найдавніших часів до 1654 р., науково-популярний «Нарис історії України», перший том «Наукових записок» Інституту історії і археології України АН УРСР.

У роки війни понад 30 українських вишів працювали в евакуації. У лютому 1942 р. поновив роботу у Кзил-Орді (Казахстан) університет, що утворився з об’єднаних в один Київського та Харківського університетів, Одеський перебував у Байрам-Алі (Туркменія), Харківський хіміко-технологічний – у Чугчику (Узбекистан), Київський індустріальний – у Ташкенті, Миколаївський суднобудівний – у Пржевальську. Окремі виші влились як факультети до місцевих навчальних закладів.

У тилу працювали школи й класи з українською мовою навчання, зокрема в Саратовській області – 30 українських шкіл і класів, у Свердловській – 18, у Новосибірській – 11. Там же розміщувались евакуйовані дитячі будинки, ремісничі училища та інші освітні заклади.

Великим був внесок літераторів у мобілізацію людей на боротьбу з фашизмом. Близько 80 письменників, майже третина членів Спілки письменників України, пішли в діючу армію. Серед них М. Бажан, С. Голованівський, І. Гончаренко, Л. Дмитерко, А. Малишко, І. Муратов, І. Нехода, Л. Первомайський, М. Рудь, М. Стельмах, М. Упеник, П. Усенко та ін. Смертю хоробрих загинули 25 письменників, серед них О. Десняк, Я. Качура, К. Герасименко, М. Трублаїні, Д. Каневський, М. Шпак, Ю. Черкаський та ін.

Від побіжних замальовок і нарисів перших днів війни літератори перейшли до широкого висвітлення подій, поглибленого показу героїки війни. Зокрема, П. Тичина правдиво відобразив будні війни в поемі «Похорон друга». Визначною подією в літературному житті стала публікація поеми М. Бажана «Данило Галицький». У 1942–1943 рр. М. Рильський видав збірки патріотичних віршів «Слово про рідну матір», «Світова зоря», поему «Жага». В. Сосюра написав збірки «В годину гніву» та «Під гул кривавий», видані в 1942–1943 рр. Публікували свої твори митці С. Олійник, І. Нехода, М. Шпак, М. Нагнибіда, В. Бичко та багато інших.

Як і всі жанри літератури, набирає силу сатира, яка шукає свій тон, свої образи, що успішно слугували викриттю ворога. Поезія антифашистського спрямування стає покликом до боротьби з ворогом.

Прозових творів було менше, лише окремі з них досягли рівня узагальнення. До таких належать збірка оповідань та нарисів Ю. Яновського «Земля батьків», твори Івана Ле «Люба», «Тут були німці», «Шевченко» та ін. Героїчний опір українського селянства фашистам знайшов втілення в повісті «Райдуга» В. Василевської. Тему героїзму воїнів на фронті розкривають у своїх творах А. Головко, Н. Рибак, Ю. Смолич, О. Довженко, С. Скляренко, О. Ільченко, А. Шиян, О. Копиленко та ін.

Багато літературних творів було надруковано у громадсько-політичних журналах «Українська література», «Україна» та «Перець». Лише у 38 номерах журналу «Українська література» у ці роки було опубліковано 4 романи, 13 драматичних творів, 140 новел, нарисів і оповідань, 7 поем, 70 віршів та ін.

У тилу ворога розповсюджувалися газети «Радянська Україна», «Література і мистецтво». Крім центральних свої газети видавали підпільні організації, партизанські об’єднання і загони. Зокрема, у Вінницькій області виходила газета «Партизанська правда», у Київській – «Народний месник», а в партизанському загоні ім. Боженка – «Вільна Україна».

Особливого значення в умовах окупації набуло радіомовлення. Уже в листопаді 1941 р. розпочали роботу українські радіостанції ім. Т. Шевченка в Саратові та «Радянська Україна» у Москві. У них працювали редакції останніх вістей, агітації і пропаганди, літературна, музична та ін. Щоденний обсяг мовлення становив 10 годин 5 хвилин, з урахуванням транслювання у різних програмах мовлення становило 12 годин 35 хвилин.

Десятки українських театральних колективів, ансамблів, артистичних бригад несли своє мистецтво фронтовикам, надихаючи їх на боротьбу за свободу і незалежність Батьківщини. Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка послав на фронт 22 бригади, які дали 920 концертів, Запорізький ім. М. Заньковецької – три бригади, які показали 214 вистав і концертів, Київський драмтеатр ім. І. Франка здійснив на фронті 206 вистав і концертів.

Усього театри України послали на фронт 108 концертних бригад, які несли воїнам українську пісню, танці, музику, їхні виступи бачили і слухали сотні тисяч бійців.

Глибокого патріотизму було сповнене українське кіномистецтво. Вже наприкінці 1941 р. відновили свою роботу студії художніх фільмів: Київська (в Ашхабаді) та Одеська (в Ташкенті). Українська студія хронікальних фільмів працювала в Москві та Куйбишеві на базі центральної студії кінохроніки. У Ташкенті розгорнула діяльність студія «Київтехфільм».

Українськими кіномитцями в цей період було створено кілька високопатріотичних художніх фільмів, бойових кінозбірників. Зокрема Київська кіностудія поставила фільми «Олександр Пархоменко» Л. Лукова, «Як гартувалася сталь» М. Донського, «Партизани в степах України» І. Савченка. Вищим досягненням в умовах війни став фільм «Райдуга» М. Донського за сценарієм В. Василевської. Ця картина одержала багато призів і серед них «Оскар» – премію Академії кіномистецтва США.

Працівники хронікально-документального кіно створювали своєрідний літопис боротьби з окупантами. При штабах фронтів діяли спеціальні кіногрупи. Вони брали участь у створенні 500 номерів кіножурналів та близько сотні воєнних фільмів, зокрема «День війни», «Народні месники», «Чорноморці», «Битва за Кавказ» та ін.

Кінооператори України у 1943 р. паралельно з роботою для Центральної студії кінохроніки почали створювати власні кіножурнали. У квітні цього ж року на екрани вийшов перший номер кіножурналу «Радянська Україна» та кілька спеціальних кіновипусків. Важливою подією став документальний фільм «Битва за нашу Радянську Україну» (1943), створений О. Довженком. Він супроводжується хвилюючим і пристрасним дикторським текстом, а також глибоко емоційною музикою, яку написали А. Штогаренко і Д. Клебанов.

Провідними темами у творчості композиторів періоду війни були патріотизм, віра в перемогу над ворогом. Найбільшу увагу вони приділяли створенню масової бойової пісні. Лише за два перших місяці війни київські композитори створили понад 40 пісень і кілька похідних маршів. За роки війни було написано близько 350 музичних творів різних жанрів, зокрема 4 симфонії, 6 опер, 11 квартетів, квінтетів і тріо, 9 камерних творів, 7 творів для фортепіано, 6 маршів, 7 кантат і великих вокальних творів, понад 130 пісень, романсів та ін.

Умови воєнного часу вимагали перебудови мистецтво всього художнього життя, підвищеної уваги до агітаційно-масових форм. Бригади художників виїжджали на фронт, заводи, у колгоспи, вели активну художню пропаганду і збирали матеріали для майбутніх творів. Кореспондентами фронтових газет, авторами бойових листків були О. Будников, М. Огнівцев, П. Пархет. Багато художників працювали безпосередньо у військових частинах, у редакціях фронтових газет, зі зброєю в руках боролися проти ворога. Нелегкими шляхами війни пройшли відомі українські художники І. Макогон, С. Григор’єв, С. Єржиковський, О. Любимський та майбутні майстри українського образотворчого мистецтва В. Бородай, В. Задорожний, І. Гуторов та ін. Смертю хоробрих полягли в боях за батьківщину скульптори Б. Іванов та Г. Пивоваров, живописці Ф. Кличко, П. Сударик, О. Нестеренко, графіки В. Нерубенко, Л. Вербицький, П. Горілий. З усіх жанрів образотворчого мистецтва в цей період найінтенсивніше розвивається графіка. Тут перше місце посідають агітаційні види – плакат і сатиричний малюнок. У сатиричних жанрах працювали художники В. Гливенко, О. Козюренко, В. Литвиненко. Їхні сатиричні плакати не лише викликали сміх, а й утверджували впевненість у розгромі фашизму.

Друга світова війна була серйозним екзаменом для української культури. Ніколи до того перед наукою, освітою, літературою, мистецтвом, культосвітніми закладами, пресою, радіо не стояли такі складні й відповідальні завдання. Ніколи ще діячам культури і науки не доводилося працювати в таких тяжких і несприятливих умовах, у які поставила їх війна. І слід зазначити, що українська культура і її творці виявилися на висоті свого покликання: вони все підпорядкували завданням розгрому ворога. У складних умовах війни культура стала могутнім знаряддям у боротьбі проти фашизму та його людиноненависницької ідеології.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Назвіть особливості тоталітарної культури у міжвоєнний період.
2. Охарактеризуйте радянську культуру 30-х рр. ХХ ст.
3. Порівняйте культурну політику тоталітарних режимів у СРСР та нацистській Німеччині.
4. Які репресивні заходи сталінський режим застосував до літератури і мистецтва у 1929 – 1939 рр.?
5. Назвіть нові напрями у художній літературі 30-х – 40-х рр. ХХ ст.
6. У чому виявлявся ідеологічний контроль за освітою тоталітарними режимами?
7. Яку політику проводили нацистські окупанти щодо освіти і науки на окупованих територіях?
8. Назвіть найбільш яскраві приклади літературних творів на службі нацистської та комуністичної пропаганди.
9. Проаналізуйте розвиток преси на окупованих територіях СРСР.
10. Як розвивалося театральне, музичне та кіномистецтво у роки Другої світової війни?
* **Тестові завдання**

1. «Червоним десятиліттям» були названі:

a) 1920-ті р.; b) 1930-ті р.; c) 1940-ті р.; d) 1950-ті р.

2. Панівним методом у художній культурі став у 1930-ті роки у СССР :

a) Натуралізм; b) Критичний реалізм; c) Модернізм; d) Соціалістичний реалізм.

3. У нацистській Німеччині в культурі панував принцип:

a) Класової боротьби; b) Расизму; c) Комунізму; d) Демократії.

4. У 1937 році в Мюнхені відбулася виставка:

a) Революційного мистецтва; b)натюрморту; c) Портрету; d) «дегенеративного мистецтва».

5. У 1930-ті роки в СРСР у мистецтві впроваджувався стиль:

a) Авангардизм; b) Неореалізм; c) «сталінський ампір»; d) Романтизм.

6. У мистецтві нацистської Німеччини в 1930-і роки панував стиль:

a) Неокласика; b) Неоромантизм; c) Неореалізм; d) Абстракціонізм.

7. Символом «сталінського ампіру» мав стати:

a) Дніпрогес; b) Кремль у Москві; c) Палац Рад у Москві; d) Ермітаж.

8. У 1930-ті роки в історії була популярною:

a) Школа позитивізму b) Школа постмодернізму c) Теологічна школа d) Школа анналів.

9. «Драма крику» належала до літературного стилю:

a) Натуралізм; b) Експресіонізму; c) Реалізму; d) Футуризм.

10. Який період ХХ століття був названий «століття джазу»?

a) 1910-ті роки; b) 1920-ті роки; c) 1930-ті роки; d) 1940-ті роки.

11. Нацисти вивезли з України

a) 100 000 музейних експонатів; b) 200 000 музейних експонатів; c) 250 000 музейних експонатів; d) 330000 музейних експонатів.

12. В евакуації під час Другої світової війни працювали:

a) 20 українських ВНЗ; b) 30 українських ВНЗ; c) 40 українських ВНЗ; d) 50 українських ВНЗ.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-9, 12, 14, 17, 20.

*Опорні поняття*: джаз, конформізм, нонконформізм, «сталінський ампір», тоталітаризм, тоталітарне мистецтво,розстріляне відродження.

**Розділ 2. Культура України та зарубіжних країн (1945 – поч. ХХІ ст.).**

**Лекція 6: Нові тенденції у зарубіжній та українській культурі у перше післявоєнне десятиліття.**

План

1. Характерні особливості культури другої половини ХХ ст.
2. Соціальні і економічні наслідки науково-технічної революції (НТР).
3. Переорієнтація досліджень суспільних наук на проблеми людини.
4. Криза модерністських течій у мистецтві.

**1. Характерні особливості культури другої половини ХХ ст.**

Після Другої світової війни відчутно простежуються 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. У ній доба, у яку ми жили, поділяється на вік машин і на вік електроніки. З середини XX ст. настав вік ядерної енергії.

Щоб уявити собі, з якою швидкістю розвивається науково-технічний прогрес (НТП), слід згадати, що дітище XX ст. – телефон пройшов шлях від ідеї до втілення за 56 років. Радіо подолало цю відстань вже за 35 років, телевізор – за 14 років, квантовий генератор (лазер) – 9 років, а транзистор –5 років. Перший штучний супутник Землі був запущений у СРСР у 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 у 1961 р. Аж поки через 8 років США першими не здійснили висадку астронавтів на Місяць.

Середина 1940-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. У 1960-х рр. було ще одне пророцтво про те, що революція в електроніці звузить світ до масштабів «світового села» (Мак Любанс). Справді, на всіх п’яти континентах Землі на кінець ХХ ст. налічувалося більш ніж один мільярд телевізорів.

У 1970-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. У його основу лягла ідея поступового зникнення економічних, соціальних, ідеологічних відмінностей між капіталізмом 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.

У 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 XXI 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 XX ст. стало клонування дорослого організму тварини класу ссавців, тобто і людини. Клонування – це вегетативне розмноження. У 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 XX ст. вважається розшифровка генома людини. Розгадка генетичного коду, у якому 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.

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. 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.

У всіх 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 етнічним конфліктам. Поступ втратив значення в політиці, бо війни XX ст. страхітливіші, ніж війни XIX 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. I 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.

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 XX 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.

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.

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 осіб. Тисячу років потрібно для того, щоб щезли останні наслідки катастрофи.

**2. Соціальні і 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 індустріальних 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 у 15-17 разів вищий, ніж у країнах слаборозвинутих. Навіть у 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 у 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 слаборозвинутим 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 у 1960-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 виявилося б, що з цього нічого не вийшло, тому що населення Землі на цей час зросте вдвічі.

**3. 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 група 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.

Численні народознавчі та етнологічні дослідження, проведені на початку XX ст., стали основою для виділення антропології. У США її називають культурною антропологією, в Англії – соціальною, у 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 у 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.

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 й величезний успіх фізичних наук привели до відпливу кращих умів в юриспруденцію, бізнес і природничі науки. Поки що американське суспільство витратило більше грошей на один телескоп у 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 ввійти 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 1950-х – на поч. 1960-х рр. Вона фіксувала найвищий розвиток корпорацій. Цей процес супроводжувався зміцненням бюрократичного стилю управління, масової однотипової свідомості.

Та в кінці 1960-х – на поч. 1970-х рр. в країнах Заходу визначилися межі їх розвитку на попередній старій технологічній основі. Новий етап НТР почався в другій пол. 1970-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. У ній знайшла відображення ідея вдосконалення капіталізму на новому етапі НТР.

Поняття власне інформаційного суспільства було сформульоване в кінці 1960-х – на поч. 1970-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.

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 феодали; 2) бізнесмени; 3) вчені і професіонали. Як стверджує Д. Белл, у постіндустріальному суспільстві існують три незалежних «царства». Це економіка, культура і політика. Принципами економіки є ефективність і раціональність; культури – пошук самореалізації. У 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.

Ідеологи постіндустріального суспільства твердять про необхідність передачі керівництва суспільством у 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-марксисти, що прозріли після масових виступів молоді у 1968 р. перш за все у Парижі, а потім і по всій Європі. Ця течія виникла у Франції на початку 1970-х рр. У своїх працях 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 із «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».

У 1960-ті рр. у країнах Заходу переважав вплив буржуазно-ліберальної, соціал-демократичної ідеології. Виступи студентів і молоді середніх класів закінчилися компромісами з владою. А з початком 1970-х рр. стала здійснюватись програма активного впровадження традиційних ідеалів і цінностей буржуазного суспільства. Буржуазія оголосила війну тероризму і радикалізму. У середині 1970-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 – X. 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 із реконструкції старих поглядів на захист капіталізму. Ведеться цей захист із 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 відмінностей у здібностях людей суспільство мусить бути ієрархічним. Воно лише тоді існуватиме нормально, коли ним буде керувати еліта. 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 підошвами 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.

Важливий напрямок зарубіжної психології, витоками якого були ідеї Зигмунда Фрейда, складає неофрейдизм. Він виник у 1930-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 XX ст. Це був радикальний рух з перегляду застарілих положень метапсихології З. Фрейда при збереженні в недоторканності загальної методики й техніки психоаналізу.

Оформленню неофрейдизму сприяла поява нового типу хворих. Усе 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, службовців. Саме вони в першу чергу відчули вплив світової економічної кризи 1930-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 спонуками (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 у 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 ті 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. У 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 протягом життя визначається характер людини, тобто вона стає невротичною чи нормальною. Несвідомі спонуки 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, яку накинуто 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.

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.

У 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 який 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 перевороту 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-п’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. У 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. Уся 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. У 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.

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. Бжезінський 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».

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 із 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 XX ст., йде XXI ст. як «вік біології».

Правда, існує також думка, що найбільш перспективними напрямками в науці і техніці XXI ст. будуть глобальна комп’ютеризація і генетичні технології. 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.

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 групами людей, або між групами (спільнотами), або всередині окремих соціумів.

Сучасна теорія конфлікту виникла як спроба створити неідеологічну версію марксизму з наголосом на багатовимірності. Теорія конфлікту як така була чітко сформульована наприкінці 1950-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 XX ст. Нині стало зрозуміло, що взаємодія еволюції і революції є домінуючою темою історії Заходу.

Конфлікти бувають політичні, воєнні, 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 лишень 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; ґ) 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.

**4. Криза модерністських течій у мистецтві.**

Культурне життя після Другої світової війни зумовлювали нові технології і засоби масової інформації, передусім телебачення, а також атмосфера політичного лібералізму, який у країнах Заходу поширювався як реакція на тоталітаризм, що панував у Європі 1930 – 1940-х років і зберігався у державах радянського блоку. Помітним явищем у західній культурі був техніцизм (технократизм) – своєрідний культ техніки як один із спадкоємців класичного позитивізму, що, на думку англійського письменника Ч. Сноу, призвело до розколу єдиної культури на «дві культури»: культуру наукову (вчені-природознавці і техніки) і культуру «гуманістичну» (художня інтелігенція). Внаслідок пріоритетів, які віддавались розвитку природничо-технічних наук, відбувалася певна абсолютизація матеріально-речових потреб і цінностей на шкоду духовно-творчим і моральним. Посилюється значення суспільних і гуманітарних наукових дисциплін – психології, економіки, соціології, політології. Однак можливості наукового методу пізнання вже піддаються певним сумнівам. Зокрема, пересічні уявлення про науку намагається спростувати австрієць Карл Попер (1902-1994 pp.), який, за прикладом Ейнштейна, доводив, що немає ні абсолютного, ні перманентного знання і що гіпотези найкраще обґрунтовувати, шукаючи доказів їх хибності. Його праця «Злиденність історичного методу» (1957 р.) зруйнувала претензії суспільних наук сформулювати закони, що визначають історичний розвиток. Справжнім маніфестом ліберальної демократії стало його дослідження «Відкрите суспільство та його вороги» (1945 p.).

Надзвичайно успішно розвивалися комунікаційні засоби. Кіно, радіо і звукова технологія значно збільшили масову аудиторію, але ніщо не могло зрівнятися з незмірним впливом телебачення. Загальне телемовлення започатковане у Франції 1944 p., Британії – 1946 p., Західній Німеччині – 1952 р.

Своєрідність культурного життя західного зарубіжжя в другій половині 40-х – першій половині 60-х років полягала в тому, що на відміну від довоєнних років дещо спадає інтенсивність процесу сприйняття США культурних цінностей з Європи, хоча вивезення умів тривало. Водночас США разом з планом Маршалла нав’язують Європі свої стандарти культури, причому найчастіше засобами масової інформації, маскультури. Деякі культурологи розглядають цей процес як «американізацію» національних культур Європи, який у наступні роки набув характеру культурної агресії і про який на весь голос заговорили французи, італійці, греки, німці та інші, оскільки він почав загрожувати їхній культурній самобутності. Створене ще в роки війни «Інформаційне агентство США» (USIA), потужні радіопередавачі «Голос Америки», американські центри культури, бібліотеки перетворили європейські країни на своє культурно-інформаційне поле. Особливо популярними стають американські гангстерські фільми «Малюк і Нельсон», «Біла спека», «Вони живуть вночі», фільми-жахи. У 1946 р. на італійські кіноекрани, наприклад, було випущено 60 американських фільмів, у 1948 р. – 688. У них пропагувались роль США у визволенні Європи від фашизму, винахід атомної бомби, страх перед світовою катастрофою, рекламувались американський спосіб життя, високий рівень споживання, матеріального забезпечення, а водночас й американські товари.

Американізація торкнулася і світу музики, у якому найпопулярнішим стає джаз, а він, у свою чергу, народжує рок-н-рол – своєрідне поєднання джазу, пісні і танцю. На цьому тлі розгорнулася історія так званої рок-культури – складного, своєрідного та суперечливого феномену XX ст. До життя він був викликаний поглибленням відчуження в суспільстві, зростанням маргінальних кіл населення, кризою традиційних релігійних і моральних цінностей. Рок (англ. Rock – хитатися, розкачуватися) швидко еволюціонував і мав багато різних форм. Проте він став цілісним явищем.

Щодо високої культури, то в повоєнні роки вона набула на Заході потужного розвитку, що зумовлювалось подальшою демократизацією західних держав, піднесенням життєвого рівня, освіти і загальної культури, виробництва та побуту. Висока культура проростала на ґрунті народної, зокрема фольклору, на національних традиціях. У Франції, наприклад, в образотворчому мистецтві набув поширення неореалізм (А. Фужерон, Ж. Люрса), великої популярності набули малюнки Ж. Еффеля. Однак, як і в США, Великобританії, Західній Німеччині, Італії, переважали модерністські напрями – абстрактний експресіонізм, абстрактний сюрреалізм, неоконструктивізм тощо, а звідси поширювались на інші континенти – в Азію, Африку, Латинську Америку. На ґрунті модернізму проростають «інтелектуальний роман», «інтелектуальна драма», концептуальне мистецтво. Літературу психоаналізу в США представляли У. Фолкнер, Дж. Стейнбек, Е. Колдуелл, Дж. Селінджер, Дж. Чівер, поети Р. Фрост, К. Сендберг, Т. Ретке. Значного поширення набула «масова белетристика» (пригодницькі, кримінальні, еротичні романи і повісті). У модерністській літературі Франції популярність здобули прибічники екзистенціалізму Ж. П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар.

Якщо спробувати вичленити деякі спільні риси повоєнного авангардизму на Заході, то головним героєм у літературі найчастіше виступає не особа, а сам словесний текст, в образотворчому мистецтві, у скульптурі – пластична чи акварельна конструкція, у музиці акцент робиться на оригінальність звуку, голос окремих інструментів. Часом форма почала затіняти зміст твору.

Інша ситуація складалася у так званих соціалістичних країнах. У сусідніх з Україною країнах «народної демократії» подальшого розвитку набули середня і вища освіта, відкривались нові заклади культури, театри, музеї, але все це відбувалося в умовах великого громадянського напруження, зумовленого експортом сталінської моделі соціалізму в ці країни, встановленням там прорадянських режимів, нав’язуванням «культурної революції» за більшовицьким зразком. Отже, сусідні народи наштовхнулись на ідеологізацію культури, збіднення їх змісту і форм, гальмування творчих потенцій письменників, художників, митців. І все-таки на відміну від радянських республік, де нівелювання національних культур мало запрограмований характер, у цих країнах повніше зберігались національні особливості, народні традиції, самобутність культури, більша терпимість виявлялась у ставленні до релігії, культових споруд і пам’яток історії. Ситуація почала змінюватися з 1948-1949 pp., коли в Албанії, Болгарії, Польщі, Румунії, Угорщині, Чехословаччині, в Східній Німеччині, і а згодом у Китаї, Кореї, В’єтнамі посилились репресії проти старої інтелігенції, почались судові процеси над діячами науки і культури, руйнувались духовні святині, викреслювались із пам’яті цілі пласти національних цінностей, штучно нав’язувались метод так званого соцреалізму, класовість і партійність літератури та мистецтва. За таких умов частина творчої інтелігенції шукала порятунку на Заході, а частина була відчужена від культурно-мистецького життя, від наукової та педагогічної роботи за політичними мотивами.

Незважаючи на партійно-державний нагляд, у повоєнний час болгарська, польська, чеська, словацька, угорська, румунська, сербська, хорватська та інші культури збагатились новими творами письменників, художників, музикантів, архітекторів. Особливість їх розвитку в тому, що вони виявили більшу живучість романтичної традиції, підтримувану вищою національною свідомістю, рухом опору комуністичним режимам, благотворним впливом західноєвропейської культури, наявністю національної еліти. У Польщі, наприклад, плідно працювали письменники Л. Кручковський, Д. Івашкевич, К. Галчинський, Т. Бреза, живописці Ф. Коварський, графік Т. Трепковський, скульптор С. Горіо-Поплавський та ін. З середини 1950-х років у польському мистецтві набули поширення модерністські впливи, зокрема абстрактне мистецтво, сюрреалізм, поп-арт тощо. У чеській і словацькій літературах провідними темами повоєнного періоду була боротьба з фашизмом, утвердження миру, збереження духовних цінностей, морально-етичні проблеми. Твори З. Плугаржа, Я. Матейка, А. Запотоцького, Р. Яшика, поезія А. Плавки, Я. Костри та інших набули популярності і за межами Чехословаччини. У чехословацькому кінематографі важливе місце зайняла історична тема, про що свідчили високохудожні фільми «Ян Гус», «Ян Жижка» та ін.

Важливим інструментом міжнародного співробітництва в сфері освіти, науки і культури стало ЮНЕСКО – спеціалізована установа ООН, статут якої вступив у дію в листопаді 1946 р. Україна стала членом ЮНЕСКО з 1954 р. і включалася в реалізацію основних її програм, спрямованих на боротьбу з неписьменністю, розвиток освіти, підготовку кадрів, вивчення і поширення національних культур, охорону довкілля, пам’ятників культури. Благотворний вплив місій ЮНЕСКО особливо відчули народи країн Азії, Африки, Латинської Америки, багато з яких у повоєнний період здобули державну незалежність. Значне місце відводилось міжнародній інформації в сфері культури, видавничій діяльності. «Кур’єр ЮНЕСКО», часописи «Культура», «Перспективи освіти», «Музеум» та інші відіграють важливу роль у культурному обміні народів планети. Гальмом цих процесів були політика «холодної війни», ідеологічне протистояння.

Отже, повоєнний період розвитку української та зарубіжної культури суперечливий і неоднозначний. З одного боку, було піднято з руїн матеріальну культуру, подальшого розвитку набули освіта, наука, збагатились літературно-художня скарбниця національних культур народів, більш динамічними стали інтеграційні процеси. У літературі і мистецтві по-новому осмислювався сенс людського життя як найвищої цінності, утверджувались модерні форми, дух гуманізму. З іншого боку, поглиблення розколу світу, «холодна війна», ідеологічна боротьба, агонія сталінізму негативно позначились на культурі та духовності в обох частинах світу: як у країнах радянської системи, так і в західному світі. В СРСР, у тому числі в Україні, а також певною мірою в країнах «народної демократії» тривали репресії та культурно-національний геноцид, провадилась розгнуздана антирелігійна пропаганда, ідеологізовувалась і одержавлювалась духовність. У західних державах поряд з примноженням кращих здобутків літератури і мистецтва під гаслом «масової культури» нерідко тиражувались низькопробні твори, насаджувались культ насилля, бездуховність. Осмислення трагічних наслідків «холодної війни», воєнного та ідеологічного протиборства для світової культури, врахування уроків минулого переконливо свідчать, що тільки шлях утвердження цілісності світу, об’єднання демократичних інтелектуальних сил усіх націй може служити інтересам цивілізації всього людства.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Як холодна війна вплинула на розвиток людства у другій половині ХХ ст.?
2. Охарактеризуйте вияви боротьби двох систем у галузі культури.
3. Які особливості мала культура у соціалістичних країнах Європи та Азії?
4. Визначте сутність і основні риси НТР.
5. Які соціальні наслідки мала НТР?
6. Назвіть позитивні та негативні наслідки НТР для культури.
7. Як на вашу думку впливає американізація на культуру інших країн?
8. Охарактеризуйте сутність абстракціонізму як художнього стилю в мистецтві.
9. Назвіть нові тенденції у післявоєнній архітектурі зарубіжних країн.
10. Назвіть режисерів та їх твори у напрямі неореалізму в зарубіжному кіно.
* **Тестові завдання**

1. Коли був запущений у космос перший супутник?

a) 1953 р.; b) 1956 р.; c) 1957 р.; d) 1961 р.

2. У 1969 році відбувся політ на Місяць:

a) Астронавтів США; b) Космонавтів СРСР; c) Тайконавтів КНР; d) Астронавти ЄС.

3. В кінці XX століття на планеті налічувалося телевізорів:

a) 100 млн телевізорів; b) 500 млн телевізорів; c) 900 млн телевізорів; d) 1 млрд телевізорів.

4. У 1953 році була відкрита структура молекули:

a) РНК; b) ДНК; c) Кисню; d) Білка.

5. Третьою революцією в історії людства була:

a) Неолітична революція; b) Науково-технічна революція; c) Промислова революція; d) Революція природознавства.

6. НТР охопила на планеті:

a) 25% країн; b) 40% країн; c) 50% країн; d) 60% країн.

7. Другий етап НТР почався:

a) На початку 1960-х років; b) У другій половині 1970-х років; c) У 1985 році; d) На початку XX ст.

8. Процес «американізації» почався:

a) Після першої світової війни; b) Після Другої світової війни; c) Після Карибської кризи; d) Після будівництва берлінської стіни.

9. Після Другої світової війни у літературі Франції панував стиль:

a) Реалізм; b) Натуралізм; c) Футуризм; d) Екзистенціалізм.

10. Коли УРСР стала членом ЮНЕСКО?

a) 1946 р.; b) 1949 р.; c) 1954 р.; d) 1956 р.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1-3, 5-9, 12, 14, 15, 20.

*Опорні поняття*: холодна війна, залізна завіса, американізація, науково-технічна революція, технізація культури, абстракціонізм, неореалізм, космополітизм, український буржуазний націоналізм, сталінський ампір.

**Лекція 7: Зарубіжна та українська культура у другій половині 50-х – середині 60-х рр. ХХ ст.**

План

1. Постмодернізм у контексті світової культури.
2. Художні течії і напрямки в літературі.
3. Витоки рок-музики.
4. Образотворче мистецтво та архітектура.

**1. Постмодернізм у контексті світової культури.**

У 1979 р. вийшла в світ книга Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерністський стан», яка констатувала настання якісно нового етапу в історії культури. Для його характеристики вживають різні визначення: суперіндустріальна, технотронна, інформаційна, телекомунікаційна культура, культура постсучасна, постмодерністська. Ми будемо користуватись терміном постмодернізм (пост – лат. post – після; модернізм – франц. Modernise.) Постмодерн – широка культурна течія, що включає в себе філософію, естетику, літературу, мистецтво, гуманітарні науки. Постмодернізмом характеризується стан цивілізації на Заході епохи «гонки технологій», тобто останньої чверті XX 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.

 З одного боку, умонастрій постмодерну несе в собі відбиток модерністського розчарування в результатах цивілізації, ідеалах класичної культури та гуманізму, з іншого, – авангардистським установкам на новаторство, відкидання та заперечення старого протистоїть намагання скористатись усім попереднім досвідом, включити його в широку палітру сучасної культури.

Зв’язки між модернізмом і постмодернізмом мають діалектичний характер і можуть бути визначені як продовження і заперечення. Водночас зазначимо: постмодернізм – це не обов’язково те, що хронологічно постає за модернізмом: певні постмодерністські явища належать до першої половини XX ст., навіть до кінця XIX ст. Адже в культурі нове не лише змінює те, що відходить у минуле, а й зароджується в надрах «старого» і нерідко співіснує з ним.

Свої витоки постмодернізм бере з таких течій початку XX ст., як футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм у мистецтві країн Західної і Східної Європи.

Тож і в культурі постмодерної доби зберігаються елементи культури традиційної та інноваційно-креативної, виявляє себе пізній модернізм (трансавангард), створюючи живу тканину культурного буття нашої епохи.

Оскільки одним з найважливіших чинників культури є філософія, то саме з неї починаються всі напрямки і стилі в мистецтві й 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.

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 й постмодернізму. Сперечалися французи та італійці (Дерріда, Ліотар, Варт, 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, у якійсь одній галузі науки чи художньої творчості. Термін «постмодернізм» зараз широко вживається соціологами, літературознавцями, мистецтвознавцями. Він співзвучний поняттям «постісторія», «пострелігія», що з’явились у 1960-х роках.

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 XX ст., – це доба «постмодерну» («Postmodernity»).

Характеристики згаданої епохи нерідко видаються нам суперечливими й неоднозначними. Це природно, адже ми не можемо оцінювати її з часової дистанції – ми злиті з нею, є її творцями. Однак спробуємо проаналізувати ті явища культурного життя, що визначаються поняттям постмодерністський стан. У праці А. Тойнбі «Осягнення історії» постмодерн трактується як кінець західного панування в релігії та культурі. Провідні західні політологи визначають його як наслідок неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, що знаходить вираз у тотальному конформізмі та естетичному еклектизмі. Більш-менш широкої популярності термін постмодернізму набув після виходу книги Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977). Автор визначив нову течію як відхід від екстремізму та нігілізму, часткове повернення до традицій. У постмодернізмі немає конфронтацій між напрямками. Саме в постмодернізмі всі, навіть ворожі, напрямки органічно доповнюють новий світогляд. Проте одностайності з цього приводу серед філософів не спостерігається. Не вступаючи в конфлікт із класикою, включаючи її до своєї орбіти, постмодерн водночас дистанціюється від неї, розмиває класику, відміняючи ряд її канонів, тобто утворює досить гнучку систему. Характерні риси класицизму трансформуються майже на протилежні: величне замінюється дивним, трагічне – парадоксальним. Свідомий еклектизм живить гіпертрофовану надмірність художніх засобів та прийомів.

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 в «Макдональдсі», а ввечері користуємося послугами своєї національної кухні. У Токіо користуються паризькими парфумами, у Гонконзі одягаються в стилі ретро; знання є тим, про що ставлять запитання в телевізійних іграх. Еклектичним творам легше знайти собі споживача.

Одним із принципів постмодерністської ідеології є відкритість усіх зв’язків, спілкування усіх з усіма, відчуття себе стільки 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-смислова система, розташована між людиною і світом. Ця система й визначає ставлення людини до світу. Ідеологія висловлює групові інтереси, тому це є спосіб суспільного несвідомого самообману. Усі 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. Можна констатувати, що тепер боротьба ідеологій завершилась. Почалася боротьба за те, щоб приховати ідеологію і накинути її саме в прихованому вигляді. Для цього ідеологія перейшла зі сфери політики, де її звикли бачити, у сферу економіки, цінностей і культури.

Найсуттєвішою рисою постмодернізму є перехід від класичного антропоцентричного гуманізму до універсального гуманізму, що обіймає все живе – людину, природу, Всесвіт. Відмова від європоцентризму та етноцентризму сприяє перенесенню уваги на весь світ, звідси – релігійний, культурний, екологічний екуменізм. Світ уявляється постмодернізму складним, хаотичним, багатоманітним, тому кращий спосіб його засвоєння – ігровий, естетський. Звідси така характерна риса постмодерністської культури, як іронія, насміхання. На думку постмодерністів, у сучасну епоху все відносне: немає істини, немає реальності (її з успіхом замінює віртуальна реальність, у якій люди вже не тільки спілкуються та проводять наукові конференції, а й освідчуються в коханні). У наш час «немає нічого живого та святого», що колись піддавалось модерністській критиці та засудженню, отже, залишається лише глузувати та насміхатися над цим дивним світом. Найхарактернішим представником сучасної постмодерністської філософської думки є всесвітньо відомий італійський вчений Умберто Еко. У його бестселерах «Ім’я троянди», «Маятник Фуко» та інших органічно поєднуються філософський підтекст, пародійний аналіз культурної плутанини сучасної свідомості, іронічне осмислення минулого та попередження про небезпеку розумової деградації.

Одним із головних принципів постмодерну стала «культурна опосередкованість», або коротко – цитата. «Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані», – помітив філософ С. Аверінцев. Отже, залишається лише повторювати відомі істини, цитувати відомі вислови. Цитатами говорять політики. Цитати є елементами художньої творчості. Десятки, якщо не сотні цитат складають культурний багаж сучасної людини. В американському студентському анекдоті розповідається про студента-філолога, який, уперше прочитавши шекспірівського «Гамлета» був розчарований: «Нічого особливого, набір відомих крилатих слів та виразів».

На жаль, постмодернізм не може утвердити ідеї колективного єднання навколо національних символів, тому що основою його політики є деконструкція будь-яких фігур влади.

Мистецтву, щоб воно було живим, потрібні конфлікт, щирість, емоція.

Культурний плюралізм, що сьогодні існує в світі, веде митця в основному шляхом гонитви за успіхом і грішми, призводить до атрофії творчості. Більшість видатних діячів культури називають це явище трагедією свободи творчості і ставлять справедливе запитання: а що ж далі? І тут слід прислухатися до слів Д. Лихачова: «Мистецтво на межі ХХІ століття не закінчується, воно вступає в перехідний період хаосу, а хаос завжди народжує нове».

**2. Художні течії і напрямки в літературі.**

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 відмовилися від ідеологічного сприйняття світу.

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, Україні, де йшла народна війна проти фашизму. Зовсім іншим – у решти країн і народів.

В Італії в перше ж повоєнне десятиліття проявили себе письменники, які писали про боротьбу з фашизмом, про історичний досвід народу. 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.

У 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. У 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.

Головне місце в післявоєнній літературі Франції 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.

Панівним же напрямком в літературі кінця 1940-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 й 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.

У 1960-х рр. виник французький «новий роман». Це умовний термін, що визначає цілу низку спроб перебудувати структуру прози, які були розпочаті в 1950-1960-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 неметушливому, 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 напряму «ніщо» – царина 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».

У літераторів США в післявоєнний період дістали схвалення передовсім ідеї французьких екзистенціалістів. Особливо припав їм до душі релігійний аспект екзистенціалізму. Цей інтерес письменників США підкріплявся ідеями європейських філософів – П. Тілліха, М. Бердяєва, Ж. Марітена. Тобто модерністські впливи в американській літературі мали європейські джерела. Це пояснюється особливостями розвитку модернізму в США протягом всього XX ст. Найвідоміші його представники – Езра Павнд, Т. С. Еліот, Еертруда 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 «бітників». Тяжіння до східного містицизму видно в оповіданнях вождя «бітників» («розбитих») Дж. Керуака, у поезії Аллена Еінзбурга, Лоуренса Ферлінгетті, у прозі Дж. Д. Селінджера та інших. Формула, що будь-яке життя гідне захоплення, саме і породила той самобутній напрямок, який в американській літературі представляли Еенрі Міллер і Джек Керуак. Представником «нової хвилі» був і Чарльз Буковські – письменник андеграунду, поет відчуженості і самотності, бард лос-анджелеського дна, твори якого після передчасної смерті автора набули всесвітньої популярності.

Більшість із названих авторів були глашатаями «розбитого покоління». Саме з «бітниками» асоціюється новітня стадія модернізму в літературі США. Діяльність «бітників» 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, «бітники» прагнули подолати притаманні людині вади.

Іншим шляхом став хіжтеризм – заклик до людини відкинути умовності, які її сковують, і жити у відповідності з природними схильностями, якими б ницими й аморальними вони не були.

Герої оповідань і повістей «бітників» шукали справжню Америку, ту, яку пізніше Аллен Гінзбург назве втраченою Америкою любові.

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, різноманітний світ Америки, де безтурботна радість буття межувала з відчуженістю і тривогою, дістав художнє осмислення саме в їхніх реалістичних творах.

Два найбільш плідні літературні осередки склалися у 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 «бітників», негритянська проблема, батьки й діти тощо.

Взагалі ж вважається, що на межі 1940-1950-х рр. творчий потенціал літератури США був ще досить сильним. Але вже 1950-ті рр. у художній літературі стали, за висловом вітчизняних критиків, «мовчазним десятиліттям», або часом «худих корів». І це притому, що продовжували плідно творити вже названі автори.

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 1960-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, у 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 із 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».

А ще в 1960-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. У 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.

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.

1940-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 у 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 1950-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 (teen­ager). Герметичний світ підлітка з його нестійким душевним станом переповнений еротичними фантазіями, хворобливою проблемою самоствердження. У цей світ вриваються пристрасті дорослих 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.

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 пророкувати, 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 склало повоєнне покоління німецьких авторів, які повернулися з війни. Її лідерами були Г.В. Ріхтер, А. Андерш та В. Вайраух.

Всередині цього руху й 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. Бьолля «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. Бьолля 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.

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 й 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.

**3. Витоки рок-музики та її течії.**

Музика належить до мистецтв виконавських. Вона реально існує лише в живому звучанні. Основою змісту музичних образів є насамперед почуття, переживання людей.

У сьогоднішньому нестабільному й вимогливому світі музика посідає доволі значне місце. Вона безперервно звучить по радіо, на телебаченні, у ресторанах, магазинах, аеропортах тощо. Музика є одним із складників кіно. По всьому світі множиться кількість концертів, фестивалів і конкурсів. З Японії до Європи і Америки завезли караоке – пристрій, який дає змогу усім, хто бажає 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.

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 (мікшування, овердаббінг, овердрайв, плейбек, реверберація, фузз, ехоплекс) створює нові звукові можливості.

Сучасна музика використовує широкі технічні можливості: політонічну та атонічну мову, різні й вочевидь немузичні звуки, що їх започаткував Ерік Саті. У галузі використання комп’ютерів та інших електроакустичних приладів спеціалізуються наукові заклади Франції та факультети музики Колумбійського і Прінстонського 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 й створювали їй популярність і моду.

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.

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 й розрахована на широкий загал. Популярні пісні більш рухливі й 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.

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 беззмістовність і вкрай спрощена форма. Приклади тріумфального розповсюдження року і поп-музики – найяскравіше тому свідчення.

До життя він був викликаний поглибленням відчуження в суспільстві, зростанням маргінальних кіл населення, кризою традиційних релігійних і моральних цінностей.

Передусім зазначимо, що рок – це не лише музичний стиль. Музика – не головне, принаймні не все, що становить зміст року. Головне – моральна позиція, вид існування. У рок-культурі є «Ми» та «Вони». «Ми» – ті, для кого навколишнє соціальне середовище неприйнятне. «Вони» – всі інші. До того ж, конфронтація має не ідеологічний або політичний характер, а радше психологічний, коли індивід не бажає існувати, «вписуючись» у загальні мірки, за загальноприйнятими стандартами і стереотипами. Він стверджує себе, лише відкидаючи масові стандарти. Принаймні, таким було концептуальне ядро цієї культурної течії XX ст. на ранньому етапі, у момент зародження. У процесі еволюції рок поступово змінювався, відходячи від морального змісту до музикальної форми та комерційного успіху. Зароджуючись на зламі 1950 – 1960-х років, рок висловив світосприйняття повоєнного покоління. Воно об’єднувало розчарування в цінностях довоєнної епохи, на яких спекулювали всі тоталітарні режими, що розв’язали Другу світову війну, і повоєнне ядерне протистояння.

Молодь критично оцінювала такі звичні «цінності» цивілізованого суспільства, як респектабельний конформізм, користолюбство і кар’єризм, престижна робота, облудні правила «пристойності», що давали змогу спритно влаштовувати «темні» справи. Протест молодь прагнула висловити новою, ще нескомпрометованою мовою – мовою побутової поведінки, політично й ідеологічно нейтральної. Рок-культура виникала як прагнення повернути моральності та мистецтву їхній простий, безпосередній людський зміст, звільнити їх з-під церкви, держави, партій та iн.

Вже у 1954 р. ансамбль негритянських музикантів під назвою «Ватага» («Хордз») виконував мелодії в стилі «рок-н-рол». Та першою зіркою рок-н-ролу вважається Білл Хейлі, який добився цього успіху, записавши сингл «Крейзі мен крейзі». Його група «Кометз» вводить у традицію цього стилю клоунаду. Справжній же успіх прийшов до Біла Хейлі у 1955 р. з виходом на екрани кінофільму «Блекбоад джангл». Фільм був присвячений проблемам шкільного виховання й відчуження молоді. Як знак нової молодіжної культури у фільмі звучала пісня «Rock around the clock», яка стала потім гімном рок-н-ролу. У цій пісні були слова: «We’ll rock, we’ll roll» («Ми будемо хитатися, ми будемо кружляти»), з яких і була складена назва стилю.

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 – тинейджери (teen-ager), для якої рок-н-рол 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-рол зажив із 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-ролу рознеслася по світу. До цього засоби масової інформації не дуже цікавилися смаками молоді в музиці. А вже у 1958 р. молодь США купувала понад 70% всіх платівок. Практично кожне десятиліття приносило один-два різновиди рок-музики.

Народившись у середовищі молоді, зі стихії масового побутового музикування, рок зберігав та й продовжує зберігати зв’язок зі своїми витоками, з танцювальними традиціями ритм-енд-блюзу і рок-н-ролу. При цьому рок зберігає своє становище самодіяльного мистецтва. «Roll over Beethoven!» – так у задиркувато-епатажній формі виразив своє ставлення до класики один із «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. У 1963 р. відбувся перший показ групи «Бітлз» на загальнонаціональному телебаченні в концерті разом з Марлен Дітріх. Це було в Королівському вар’єте. Там Джон Леннон звернувся до глядачів із дешевих рядів із проханням аплодувати в такт пісні, а глядачам у королівській ложі запропонував: «А решта гриміть діамантами!» Після цього концерту почалося масове поклоніння тинейджерів групі «Бітлз», охарактеризоване 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-ролу – зробила цю групу найбільш впливовою в течії, яка в другій половині 1960-х рр. отримала загальну назву – рок. Та головною цінністю «Бітлз» була сама їх музика – мелодійна, демократична, що дозволила ансамблю стати музичним явищем XX ст.

У 1964 р. шість пісень «Бітлз» за один тиждень увійшли до десятки найкращих 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-культурі «нової хвилі». Таким чином, «Бітлз» зламали попередню недовіру американців до всього, що робилося у сфері популярної англійської музики. Вони проклали британським групам дорогу в заокеанський попбізнес, повернувши американський рок-н-рол на батьківщину в новому, збагаченому вигляді, поклавши край привілеям США у цій сфері.

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 Пеппера» 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».

Упродовж 1963-1968 pp. були створені й інші славетні групи виконавців рок-н-ролу, які разом з «Бітлз» визнані класичними: «Роллінг Стоунз», «Пінк Флойд», «Діп Перпл» та ін. Музиканти цих груп, котрі здебільшого музиці ніде ніколи не навчалися, стали символами зневіреної, повоєнної молоді. Зовнішнім виглядом, стилем одягу, манерами вони підкреслювали свій зв’язок із «низами» суспільства, звідки вийшли. Їхня музика була простою, використовувала мотиви міського фольклору, популярних блюзів і шлягерів. Щирість музикантів та слухачів, вільне спілкування «сцени» і «залу» посилювали демократичну естетику року. Відчуття свободи, людської солідарності, молодості, пустощів – усе це притаманне ранній творчості Е. Преслі,Ч. Беррі, Дж. Харріса

Спочатку рок-н-ролу були притаманні й епатажні елементи: посилена гучність, ритм, багаторазове повторення одного музичного звуку. Проте цей епатаж не виводив рок за межі існуючої музичної культури. Соціальний протест знаходив адекватні естетичні форми, вписуючись як живий і гострий камертон у суспільне та художнє життя. Поступово, у процесі еволюції року емоційне збудження все більше перетворювалось на головну мету концерту.

З форми контр-культури та нонконформізму рок перетворився у комерціалізовану масову культуру. Сучасний рок – це велика кількість стилевих форм і напрямів, національних та регіональних різновидів. Найчастіше виділяють шість основних стилевих груп року: мейнстрім-рок (зберігає традицію класичного року 1960-х років), поп-рок (відноситься до сфери поп-культури), фольк-рок (дотримується фольклорних традицій), джаз-рок (синтез джазу і року), арт-рок (спрямований на зближення з класичним мистецтвом), авангардний рок (експериментальний напрям).

Отже, рок надзвичайно нерівноцінний у своїх виявах. Його складність і суперечливість пов’язана з тим, що він відображає не просто значну фазу світової культури, а саме кризову фазу.

**4 . Образотворче мистецтво та архітектура.**

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 й кольорі.

У 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 відсутність там офіційної ідеології, яка б обмежувала можливості художника у самовираженні.

 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 й віднині всі підуть лише в цьому напрямку.

Але після цього повернувся фігуративний живопис. Настав другий період у розвитку абстракціонізму. У 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 безлад: «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.

Абстракціоністи творчий процес розглядали як занурення у світ інтуїтивних порухів душі. Експресивні лінії і кольорові плями діють безпосередньо на нервову систему глядача. У 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 його лідерів можна назвати канадійця Гарольда Тара.

Правда, післявоєнний абстрактний експресіонізм Дж. Поллока, В. де Куншта 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 XX 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 XX ст. Справді, деякий час США були лідером, диктували моду у світовій культурі. Художня література, кіномистецтво, пластичні і візуальні мистецтва, 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 й розвитком постструктуралістської філософії перш за все у Франції і появи нових поколінь художників у Європі становище змінюється на її користь. Приблизно з 1960-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.

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 примикає до декоративно-ужиткового мистецтва. Тому, так само як твори декоративного мистецтва, вона здатна гармонійно поєднуватись в інтер’єрі з предметами необразотворчими.

У 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.

Архітектура – це королева всіх мистецтв. Архітектура і містобудування – 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.

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, у якому існує й 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 своєрідною 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.

Архітектори на Заході вважають себе не просто будівниками споруд, а й будівничими нового життя. І це не випадково. Архітектори, проєктуючи, а потім будуючи міста, тим самим організовують 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 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 проєктом 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 й навіть ненависть мешканців одне до одного.

Необхідна зміна пріоритетів при проєктуванні міського середовища. Воно повинно сприяти відтворенню людини в необхідних сьогодні суспільству професійних, соціальних та культурних вимірах.

Кожен архітектор ставиться до своєї спеціальності як до вузько функціонального будівництва будинків і квартир. І тільки найталановитіші з них ставляться до неї як до своєрідної філософії, в основі якої – принципи організації навколишнього середовища. Саме таким бачили своє призначення провідні зодчі XX ст. – Ле Корбюзье, Ф. Л. Райт, О. Німейєр та інші. Кожен архітектор мріє про побудову зовсім нового міста. Таке вдалося у 1950­1960-х роках О. Німейєру і Л. Кості, які спроєктували і побудували місто Бразиліа.

Знаменитий архітектор Ле Корбюзье висунув ідею лінійних міст. Мовляв, система таких міст забезпечить тісний зв’язок між людьми, об’єднаними у нації і держави. Тому у критиків функціоналізму 1960-1970-х рр. бачення таких «променистих міст» викликало жах. І насамперед тому, що це було бачення безконечних шеренг однакових хмарочосів. На жаль, цей проєкт 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.

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 у 1868-70 рр., за іншими, – В. Ле Б. Дженні у 1980-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 Рое. 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.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Що таке постмодернізм?

2. Порівняйте модернізм і постмодернізм.

3. Охарактеризуйте як постмодернізм вплинув на культуру соціалістичних країн.

4. Які нові течії з’явилися у зарубіжній літературі 50-х – 60-х рр. ХХ ст.?

5. У чому виявлялися нові тенденції у розвитку літератури соціалістичних країн?

6. Що таке контркультура?

7. Назвіть музичні стилі з яких виникла рок-музика.

8. Назвіть основні течії рок-музики 50-х – 60-х рр. ХХ ст.

9. Визначте нові тенденції розвитку архітектури.

10. Назвіть нові течії в образотворчому мистецтві 50-х – 60-х рр. ХХ ст.

* **Тестові завдання**

1. У якому році вийшла книга Ліотара, присвячена постмодернізму?

a) 1977; b) 1978; c) 1980; d) 1989.

2. Коли виник термін «постмодернізм?

a) 1910; b) 1920; c) 1930; d) 1940.

3. На скільки епох поділяють історію постмодерністи у країнах Заходу?

a) На 2; b) На 4; c) На 5; d) 3.

4. Ролан Барт боровся з ідеологією:

a) Нацизму; b) Комунізму; c) Анархізму; d) Маоїзму.

5. Позначте твори Умберто Еко:

a) «Ім’я троянди»; b) «Люди в чорному»; c) «Маятник Фуко»; d) «Гладіатор».

6. У літературі Італії в 1940-1950-х рр. панував стиль:

a) Екзистенціалізм; b) Новий роман; c) Неореалізм; d) Конструктивізм.

7. Який роман став знаковим у літературі Великобританії 1940-х рр.?

a) «Колиска для кішки»; b) «Політ над гніздом зозулі»; c) «Корсиканець»; d) «1984».

8. Прихильники абстракціонізму вважають головним з художніх засобів у живописі:

a) Малюнок; b) Лінії; c) Переспективу; d) Колір.

9. Яке місто у світі було побудоване в 1960-х рр. і стало реалізацією нового стилю?

a) Бразиліа; b) Каїр; c) Спітак; d) Енергодар.

10. Який винахід надав можливість будувати й жити в хмарочосах?

a) Алюміній; b) Каркасні конструкції; c) Ліфт; d) Залізобетон.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-10, 12, 14, 18.

*Опорні поняття:* постмодернізм, контркультура, рок-культура, молодіжна культура, поп-арт, нова хвиля в кіно, психоаналіз, інсталяція, екзистенціалізм, конвергенція.

**Лекція № 8: Культура 60-х – 80-х рр. ХХ ст.**

План

1. Масова культура.

2. Зарубіжна література у 60-х 80-х рр. ХХ ст.

3. Нові напрямки постмодерністського мистецтва.

4. Масове музичне мистецтво.

**1. Масова культура.**

Феноменом другої половини ХХ ст. стало формування і поширення масової культури. 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.

У ХХ ст. ми стали свідками того, як мистецтво розпалось 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 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.

У прямому розумінні – це культура, що знаходить попит в основній масі населення безвідносно приналежності до тієї чи іншої нації, держави. Незважаючи на регіональні або національні особливості, масова культура є космополітичною. Водночас з’явилось і чимало досліджень, присвячених масовій культурі. Філософи, культурологи, соціологи широко застосовують це поняття, проте осмислюється воно з різних позицій. Для одних масова культура – культура нового типу, породжена засобами масової комунікації, для інших – вияв натиску бездушної техніки і вульгарних мас, знамення неминучої загибелі загальнолюдської культури. Вони засуджують масову культуру за її рекламно-товарний, утилітарний, антиінтелектуальний характер.

Своїм виникненням та бурхливим розвитком масова культура завдячує сучасній цивілізації. З переходом людства після Другої світової війни від індустріальної до постіндустріальної ери значно поширився розвиток і вплив засобів масової комунікації, інформаційних технологій, суттєво підвищився рівень освіченості населення багатьох країн. Тим самим створювались нові можливості поширення культури в суспільстві, донесення її надбань до кожного індивіда.

Підсумком розвитку людства на кінець XX сторіччя є культурна ситуація, яку характеризують такі процеси:

* перетворення людства у взаємопов’язану, взаємозалежну цілісність, що пов’язано з якісно новими технічними, технологічними, інформаційними, комунікативними можливостями;
* набуття глобальним розвитком яскраво виражених рис катастрофічності (наростання агресивності й насильства, поява засобів масового знищення, геноцид, світові війни, глобальні проблеми);
* різке розширення можливостей людини впливати на умови свого існування, особливо на природу, створювати й перетворювати штучно матеріально-речове середовище.

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.

Масова культура зайняла місце між культурою елітарною (верхівка суспільства, найосвіченіші верстви) та народною, укоріненою переважно серед сільського населення. Вона приваблює, насамперед маргінальні (від лат. margo – край; від фр. Marginal – побічний, на полях, несуттєвий, другорядний, незначущий) верстви людей, вилучених цивілізацією з їх традиційного оточення, культурного ґрунту. Це жителі села, що опинились у місті, емігранти, ті, хто змушені змінити спосіб життя через втрату роботи, кваліфікації та знаходиться в пошуку нових світоглядних та духовних орієнтирів. Найхарактернішою рисою масової культури є її комерційний характер. У ринковому суспільстві ця культура, розрахована на основну масу населення, обов’язково виступає в ролі продукту, споживання якого має приносити прибуток. Для вивчення попиту на цей продукт сучасна західна цивілізація вже давно використовує могутній потенціал наук про людину – соціологію, психологію, менеджмент, політологію. Одночасно не лише вивчаються, а й формуються культурні потреби й бажання мас.

Започаткував маскульт, як вважають, Голлівуд, масова комерційна продукція якого дала підстави назвати його «фабрикою мрій». «Голлівудизація» поступово захопила книгодрукування, пресу, живопис. На ринок ринув потік коміксів, детективів, «жіночих романів». Театральні сцени заполонили мюзикли і зворушливі мелодрами, розквітла «жовта» преса. Надзвичайного масштабу набула «індустрія розваг» – від Діснейленду до телевікторин.

Існує досить розгалужена система індустрії масової культури, що включає в себе такі підрозділи:

 – засоби масової інформації – ЗМІ (практично всі приватні канали радіо та телебачення, газети та журнали існують за рахунок реклами споживчих товарів та послуг);

 – система організації та стимулювання масового попиту на продукцію (реклама на вулицях, транспорті, індустрія моди);

 – індустрія здоров’я (формування іміджу здорового способу життя);

 – індустрія дозвілля (туризм, книговидання, популярна музика та ін.);

 – міжнародна комп’ютерна мережа Internet;

 – масова соціальна міфологія.

Складно та й не потрібно перераховувати всі напрями індустрії масової культури, бо її продуктів безліч. Який же він, продукт сучасної масової культури? По-перше, він подається як якісний. Якщо це роман або художній фільм, тут важливий цікавий сюжет, інтрига, красиві герої, бурхливі почуття. Обов’язково при цьому треба дотримуватися чіткості жанру в розрахунку на певну категорію споживачів: для жінок «бальзаківського» віку – мелодрама, для чоловіків – бойовик, для домогосподарок – «мильна опера» (вихід на екрани Заходу перших телевізійних серіалів у 60-х роках супроводила реклама мила та пральних порошків). Хочеш розважитись – комедія, хочеш скинути напруження і стрес трудового дня – трилер (від англійського trill – тремтіти), для інтелектуалів – детектив та кросворд. По-друге, твір масової культури повинен бути зрозумілим. Надмірна філософія та модерністські прийоми не сприймаються масою, тому в попиті переважно є традиційний реалізм. Так, у живопису серед масового загалу розповсюджуються хрестоматійні твори реалістів ХІХ ст. та їх послідовників. Масова культура унікальна тим, що вона добре навчилася маніпулювати людськими інстинктами, доцивілізаційними реакціями та імпульсами, серед яких – ерос, страх, агресивність. Усе це є, безумовно, і у великих класиків, але не в такій примітивній формі, як це тиражується в сотнях сучасних романів та серіалів.

Очевидно, визначити масову культуру можна через той психологічний, ментальний тип людини, яка потребує такої культури. В усі часи людину хвилювала проблема її власного «Я». Хто «Я»? Який «Я»? Яким «Я» хочу бути? «Висока» культура висуває до «Я» низку вимог, які втілюються в певному ідеальному образі. Він містить те, що заперечує «горизонталь» людського буття і відкриває надзвичайну висоту «вертикалі» – людську трансцендентність, духовність. Однак ідеал недосяжний, він віддаляється від нас, мов лінія виднокілля. Пошук свого ідеального «Я» – безнастанна духовна праця. Згадана праця не кожному видається необхідною. Місце ідеалу в свідомості такої людини посідає ідол – реальний, приземлений, досяжний образ, який і моделює масова культура. Для його характеристики невипадково застосовують слово імідж – образ, який не обов’язково збігається з істинним «Я» і створюється за допомогою певних засобів – косметики, одягу, манери поведінки, і розрахований на певне сприйняття оточенням.

Можна простежити, як змінювалась технологія створення ідолів маскульту. У дотелевізійні часи «зірка» була недосяжною, її життя, доля – загадкова і сповнена надзвичайними подіями – романтична, трагічна, героїчна. Згодом риси винятковості нівелюються, акцентується звичайність, доступність зірки (це звичайний хлопець або дівчина, наприклад, водій вантажівки, хлопець з італійського кварталу Елвіс Преслі, який став мільйонером, героєм, кумиром). Завдяки звичайності така людина – вдячніший об’єкт для психологічних процесів проєкції й ототожнення, її успіхи сприймаються, як власні. Наслідувати її – справа техніки: макіяж «під Мерлін», одяг – «під Преслі», пластика – «під Майкла Джексона». Масова культура не цікавиться людиною-особистістю, не намагається зрозуміти її. Вона обмежується безцеремонним «підгляданням». Згадаймо, що імідж принцеси Діани створювався безжалісними «папарацці», що не залишали її навіть у гімнастичному залі, доповідаючи мільйонній аудиторії, які саме вправи робить вона для корекції фігури. Питання «мати чи бути» масова культура розв’язує на користь «мати». Тугу за недосяжним вона змінює філософією прагматизму, що проголошує: «Бути – це означає мати, користуватись і насолоджуватись». На думку автора бестселера 1971 р. А. Моля «Кітч, мистецтво щастя», вищим виявом цієї культури є універсальний магазин, де споживач може задовольнити всі потреби, вміло сформовані «цивілізацією добробуту і розваг». Вона створює власний варіант «віднайденого раю» у вигляді суспільства споживання і подає його в чітко матеріалізованій формі: комфортабельний будинок, престижний автомобіль, сучасна аудіовідеотехніка. Образ цього раю змальовує реклама, що виробляє «стратегію бажань» у споживачів. Італійський кінорежисер Федеріко Фелліні так уявляє рекламу: камера надокучливо блукає по людському тілу; маса хвилястого волосся; величезні роти́, які смокчуть, п’ють, ковтають, цілуються, губи намальовані, напіввідкриті, показують язик. Їжа на будь-який смак: різні підливи, соуси, майонези. Обличчя – чоловічі, жіночі, дитячі, які випромінюють безхмарне щастя, захоплення, бажання, задоволення. Для тих, кому недоступне рекламоване багатство, пропонується його сурогат: манто зі штучної норки, намисто із гірського скла, шпалери «під мармур».

Масова культура постачає на ринок і своєрідне мистецтво, яке нерідко характеризується поняттям кітч (нім. Kitsch – сміття), тобто халтуру, підробку.

В історії мистецтва виявляє себе певний алгоритм: у боротьбі зі старим, віджилим у ньому внаслідок сміливого пошуку геніальних митців народжується щось нове, своєрідне художнє одкровення. Поступово це нове поширюється, розвивається, досягає кульмінації, оволодіває умами – і починає занепадати. Те, що стало загальноприйнятим і загальновідомим, перетворюється на наслідування численних епігонів, що зводять колишні одкровення до рівня стереотипів. Для створення стереотипу необхідно досягти певного рівня художньої техніки й мати відчуття ринку – своєчасно вловлювати «злобу дня», підтримувати у споживача ілюзію причетності до чогось важливого, значущого, «доленосного». Це і є той самий кітч. Кітчеве мистецтво виявляється по-різному. Воно може поставати перед масовою аудиторією як своєрідна підробка під «національне». Інша лінія кітчевого мистецтва – принциповий натуралізм, декларована традиційність. Це портрети з абсолютно достовірним зображенням костюма, парадної усмішки людини, тобто такої людини, якою вона хоче виглядати в очах інших. Це живописні жанрові сцени, що зображають ситуації зворушливі, повчальні, життєподібні, але без реальних драм, трагедій, потрясінь. Особливо вдається така життєподібність мистецтву десятої музи – кіно і телебаченню. Користуючись специфічними засобами, воно може дати повну картину життєвої псевдореальності – марка автомобіля, фасон сукні, зачіска, оформлення інтер’єру. І герої – мов справжні: відважні супермени вражають атлетичною будовою і невтомними бійками з підступними противниками і завжди виходять переможцями; чарівні молоді мільйонери в бездоганних смокінгах і метеликах здобувають засоби для розкішного існування, сидячи в суперсучасних офісах хмарочосів і віддаючи накази про придбання прибуткових акцій; милі блондинки – новітні Попелюшки – з невинними дитячими очима і здивовано напіввідкритими устами у вуличному натовпі зустрічають чарівного принца, готового взяти їх на довічне утримання, або несподівано створюють свій успішний бізнес чи, вразивши своєю незвичайною красою і прихованим талантом відомого продюсера, стають зірками світового кіно, співачками, топмоделями. Е. Фромм (1900 – 1980 pp.) у своїй книзі «Втеча від свободи» називає емоційний стан, що створює таке мистецтво, псевдопочуттям. Це шлях втечі від реальних життєвих проблем у світ безконфліктний, віртуальний. Це спосіб урізноманітнити життя за допомогою «сублімації почуттів у несправжнє», не докладаючи жодних зусиль, нічим не поступившись. Замість трагедії маскульт пропонує криваву мелодраму, трилер, замість кохання – секс, замість романтики – надуману позу, замість психологічної глибини – ефектні психологічні «виверти».

Третій різновид кітчу – псевдобунтарство, псевдосміливість: наслідування прийомів, вироблених бунтарями-авангардистами, але позбавлених їх заперечувального пафосу; звернення до того, що виходить за межі буденної свідомості (містичної алегорії, багатозначного символізму), але не заперечує усталених норм.

Отже, кітч – це мистецтво, яке привносить в добре відоме елемент безпечної новизни, вміє своє бунтарство узгодити з непорушністю консерватизму і виступає негрізною опозицією під крилом офіціозу. Будучи цілком придатним для споживання «масою», воно водночас потребує ефектного «упакування» – атмосфери скандалу, сенсації, ажіотажу, викликаних не стільки самим «продуктом», скільки другорядними обставинами, пов’язаними з біографією митця, історією свого створення або «функціонування». Таким ефектним «упакуванням» можуть бути повідомлення про чергову пластичну операцію Майкла Джексона, репортаж про заходи, спрямовані на забезпечення повної приватності гучного весілля Мадонни, подробиці розлучення зіркової пари Ніколь Кідман – Том Круз.

У тоталітарному суспільстві, незважаючи на його колективістський характер, справжньої масової культури не існує. Декларована як масова, культура такого суспільства по суті є елітарною, оскільки її створює художня еліта на замовлення політичної верхівки. У такій художній культурі мало уваги приділяється особистим почуттям та індивідуальним інтересам, здебільшого йдеться про колектив та державу. Більшість творів соціалістичного реалізму, що виходили в СРСР масовими тиражами, не користувалися справжнім попитом, проте великий ажіотаж викликала поява окремої продукції західної масової культури (фільм «Тарзан» у кінці 40-х років, мультфільми Уолта Діснея, детективи Агати Крісті).

Яким є співвідношення між масовою і елітарною, або фундаментальною культурою? В. П. Руднєв, автор «Словника культури ХХ століття», підкреслює, що обидві культури – як дві півкулі головного мозку, кожна з яких здійснює принцип доповнення. Масова культура як первинна відтворює образ реальності, фундаментальна ж виступає як вторинна, моделююча система. У цьому відношенні масова культура ХХ ст. була повною протилежністю елітарної культури в одному та її копією в іншому. Так, знявши касовий фільм «Парк юрського періоду», знаменитий голлівудський режисер С. Спілберг, заощадив кошти на фундаментальну картину «Список Шиндлера», що розповідає про трагедію голокосту.

У багатьох країнах з добре розвинутою ринковою економікою, незважаючи на панування масової культури, цілком успішно розвивається культура елітарна та народна. Отже, масова культура, як і цивілізація, може нести потенційну небезпеку бездуховності, але під контролем суспільства та його еліти вона повинна трансформуватись у прообраз нової буденної культури людства ХХІ ст.

На противагу масовій культурі виникла контркультура. Це був соціально-культурний рух 60-70-х років XX 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.

 Особливістю контркультури було войовниче несприйняття загальновизнаних 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.

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 хіппі – «дітям-квітам», основна частина молоді, наприклад, США прагнула стати яппі (yuppies) – працівниками складної розумової діяльності, які демонструють висхідну мобільність. Життя їх сплановане наперед: чотирирічне навчання у виші, зайнятість у сфері складної розумової або управлінської роботи й 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 призведе до якісно нового суспільства. Адже лише рух молоді породжує новий тип революції і нове суспільство.

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 в 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.

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

Несприйняття буржуазних цінностей з найбільшою силою виявилось у студентських виступах в Парижі весною 1968 року. Незадоволення студентів викликала й 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!».

Протягом півтора місяця студентські заворушення охопили Сорбонну, яка стала центром руху. Президент Франції Шарль де Голль проігнорував серйозність студентських виступів. Уся повнота влади опинилась у руках сил правопорядку. Втручання поліції спровокувало студентські барикади. До того ж у 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 XX ст. в розвинутій капіталістичній країні.

**2 . Зарубіжна література у 60-х - 80-х рр. ХХ ст.**

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 заздалегідь 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.

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.

Побутує 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. У 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.

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 Альєхо 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».

Протягом 60-70-х рр. в ФРН говорили й 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 сприйняттів. 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 ліві», то зміниться і дійсність.

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.

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.

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, Гарсіа Маркес з Колумбії, Ясунарі Кавабата і Кендзабуро Ое з Японії. До них належить перший в арабському світі лауреат 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».

Металітературу представляють Дж.Фаулз, А.Байєтт, Д.Лессінг, патріарх британських письменників В.Голдінг; К.Воннегут, Дж.Хеллер (США) тощо. У ній вигадка поєднується з елементами реалізму.

Осторонь усіх цих напрямків стоїть література постмодернізму (після сучасності). Її ідейними натхненниками були С.  Беккет, 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 Беккет, підкреслюючи 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 й самотність – такий талан «людей з химерами», які все життя живуть у нереальному, вигаданому світі. З часом вони перетворюються на «монстрів», однак відмовляються визнати законність «нормального» суспільства, жертвами якого вони, по суті, є.

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.

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.

Різнобарв’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. 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.

**3. Нові напрямки постмодерністського мистецтва.**

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 легко пізнаваних 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 попарту, художніх концепцій, що змінили уявлення про специфіку і уявно-виражальні можливості мови живопису.

Вважається, що ядром художньої класики і модернізму є стилеутворення. А попарт позбавлений стилю в його традиційному розумінні. Тепер у західній культурі через попарт 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 попарт чи навіть були його попередниками. А вже Гой Ліхтенштейн став перехідною постаттю на шляху до «класичного» попарту. Основними ж його постатями вважаються Енді Ворхол, Джейс Розенквіст, Клаес Ольденбург і Том Вессельман.

У середині 60-х рр. одночасно в США і країнах Західної Європи виник концептуалізм як реакція на абстракціонізм імінімалізм. 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. 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 дещиця старої вибракуваної сантехніки і бажання створити з неї композицію.

Існує широке й 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 бодіарт, ленд-арт, перформанс, відеоарт тощо.

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 попарт.

Характерною рисою сучасного мистецтва є не створення шедевра, 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 й рафінованості. Штучність мистецтва стає дедалі очевиднішою, більш умоглядною, абстрактною. Мистецтво починає втрачати здатність до органічного розвитку. Еклектизм сучасного мистецтва й культури не підлягають сумніву. Беруть гору копіювальники, що реалізують не органічний стиль, а моду.

Послідовники Зигмунда 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.

Період усвідомлення скульптури малих форм як значного художнього явища припадає на 70-ті рр. Цей напрямок виразив суть стилістичних пошуків кінця XX ст. і сам став одним з його визначень.

У 70-х рр. був висунутий ряд архітектурних проєктів під назвою «проєкти 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.

У 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. Уже є проєкти житлових чашечок (комірок), вільно підвішених на несучий каркас, з якого їх можна коли завгодно зняти. Це й «Інтерпод» В. Моргана (США), й англійські проєкти: 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 чутливо реагуватимуть на вітер, дощ, настрій жителів, час доби. Вже є проєкти мікрорайонів на платформах, що зможуть зміщуватись по горизонталі і вертикалі. У світі, організованому в 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».

**4. Масове музичне мистецтво.**

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, звільненим від догм офіційної церкви.

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 «постпанки» тощо.

Й по сьогодні в рок-музиці постійно відбувається розподіл двох образів – «попсового», естрадно-розважального, комерційного, а також нонконформістського і асоціального, бунтарського. І це при тому, що на Заході існує безліч інших музичних стилів.

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. У минулі століття – це кантилени, ле, балади та ін., а в XX ст. – романси і соціальні пісні. Виконували ці пісні співаки-шансоньє. Ними були французькі поети і виконавці пісень. Вони часто бували й авторами текстів, а то й музики. Шансоньє виконують пісні на злободенні теми. 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.

Рок проявився в такому різнобарв’ї стилів і форм, яке, мабуть, не спостерігалося 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.

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 попкультури. Це і трущобна культура негритянських люмпенів, і музичний стиль – «реггі», або молодіжна мода. Виник растафаризм як секта на Ямайці. У 60-х рр. його прихильники з’явилися серед кольорової молоді США, Канади і Англії. А в 70-х рр. секта перетворилася на попрелігію, викликавши бум вже серед міської молоді Африки.

«Реггі» перетворив «расту» з локального народно-релігійного руху на модний музичний стиль. Навколо музики «реггі» утворилась субкультура чорної молоді Заходу, а потім і Африки. У культурі «растафарі» молодь побачила привабливу концепцію «чорного націоналізму». А «реггі» став його музичним маніфестом. Ідеологом растафарі і «королем» реггі був Боб Марлі.

У кінці 50-х рр., теж на Ямайці, 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. У центрі цієї культури – брутальний і впевнений у собі шибеник. Він ототожнює себе з растаманами. Приєднавшись до них, «круті хлопці» тим самим легалізувалися.

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 «етнопоп». Це суміш західної попмузики з фольклором країн Сходу. Столицею «етнопопу» став Париж. Інакше кажучи, неєвропейський фольклор стрімко ввірвався у світову попкультуру. Небезпечність «етнопопу» полягає в тому, що він створює у слухачів ілюзію національного стилю. Насправді ж національний колорит вітчизняної музики в етнопопі спотворюється і розчиняється.

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.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Який феномен панував у культурі другої половини XX століття?

2. Які причини виникнення масової культури?

3. Розкажіть про характер масової культури.

4. На які групи населення розрахована масова культура?

5. Що таке «голівудизація» у культурі?

6. На які інстинкти натовпу розрахована масова культура?

7. Розкажіть про творчість американських письменників мінімалістів.

8. Яких письменників фантастів ви знаєте та читали?

9. Розкажіть про українця, який став одним із засновників попарту.

10. Як ви розумієте широке та вузьке тлумачення концептуалізму?

* **Тестові завдання**

1. Хто першим ужив термін «масова культура»?

a) А. Камю; b) Х.Ортега-і-Гасет; c) Д.Чижевський; d) Г. Сковорода.

2. Після Другої світової війни відбувся перехід до нової цивілізації, назвіть її:

a) Аграрно-ремісничої; b) Індустріальної; c) Інформаційної; d) Постіндустріальною.

3. Де вперше виникла масова культура?

a) У Голлівуді; b) У Грузія фільм; c) У студії Довженка; d) У Боллівуді.

4. Латиноамериканські письменники принесли в літературу Великобританії стиль:

a) Критичний реалізм; b) Поетичний реалізм; c) Соціалістичний реалізм; d) Фантастичний реалізм.

5. Який стиль виник у США наприкінці 1940-х рр.?

a) Попарт; b) Сюрреалізм; c) Мінімалізм; d) Концептуалізм.

6. Джоз еф Кошут був засновником стилю:

a) Мінімалізм; b) Абстракціонізм; c) Попарт; d) Оп-арт.

7. Коли скульптура малих форм стала популярною серед глядачів та художників?

a) 1950-х рр.; b) 1960-х рр.; c) 1970-х рр.; d) 1980-х рр.

8. Ідеї Р. Вентурі стали основою стилю в архітектурі:

a) Постмодернізму; b) Конструктивізм; c) Функціоналізм; d) Модерну.

9. Який складний прилад покращив якість рок-музики:

a) Синтезатор; b) Підсилювач; c) Ревібратор; d) Динаміки.

 10 . Де виник панк-рок:

a) Чикаго; b) Париж; c) Лондон; d) Рим.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 5-10, 12, 14, 18.

*Опорні поняття:* масова культура, елітарна культура, концептуальне мистецтво (бодіарт, ленд-арт, перформенс, відеоарт); гіперреалізм, живопис «нових диких», попарт, кітч.

**Лекція 9: Сучасна культура на межі ХХ – ХХІ ст.**

План

1. Освіта на сучасному етапі.

2. Наука як культурна діяльність.

3. Значення міжнародного культурного і наукового обміну.

4. Культурні процеси в незалежній Україні

**1. Освіта на сучасному етапі.**

Найвищим досягненням кожного суспільства є його інтелект. Саме він рухає людство вперед. Мислення і мова є базовими константами розвитку людства. Сьогодні у 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 покажчик – коефіцієнт інтелектуалізації молоді. 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 у 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 громадянинові СРСР.

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 загальнолюдського 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 осереддям 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. У ситуації національної культури, що ґрунтується на писемній традиції, освіченість і культурність потрактовуються майже як синоніми. Давати освіту – означає за 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 й 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.

У масовій культурі емоційність переважає над розумом, ситуативне знання – над логічним, поведінкові навики – 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.

А поки 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. 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.

На думку одних експертів, метою школи є прилаштуватися до системи вищої освіти і постачати виші 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. 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.

Південна Корея, Іран, Тайвань, Китай – це країни, які перейняли елементи системи шкільної освіти СРСР. До речі, у Китаї більше тисячі вишів, 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 ВНЗ триває чотири роки.

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 витрачати 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. США, наприклад, існує принаймні три типи середніх шкіл. Є так звані громадські (public), або державні школи. У 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. Вона охоплювала двадцять відсотків усіх дітей шкільного віку. Серед них ведуть перед церковні школи. 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 вирізняється 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 освіта – 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 ВНЗ за час студентства молода людина розвиває свій людський талант. А це неможливо без відповідного професіоналізму. У 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.

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.

У 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 дослідження. 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. Уціліти 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, конкуренція між студентами.

У приватному виші США студент платить приблизно 13 тисяч доларів щорічно за навчання і ще 4 тисячі за проживання і харчування. Правда, 60 відсотків студентів у такому виші офіційно отримують фінансову допомогу в тій чи іншій формі.

Отже, можна стверджувати, що отримана освіта дає можливість людині правильно орієнтуватись у навколишньому складному, суперечливому, а часто і небезпечному світі.

**2. Наука як культурна діяльність.**

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 повчальних 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 порадниця. Ця форма участі науки в житті людини стала переважаючою.

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 й 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.

У 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 сьогодні 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 виявилося б 48 чоловіків і 52 жінки, 30 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 нетрях або просто неба, 70 не вміють читати і писати, половина страждає від голоду або недоїдає.

Наука має об’єктивні способи перевірки ефективності своєї діяльності. У цьому можна пересвідчитися, по-перше, по тих предметах, що нас оточують, а по-друге, за розподілом Нобелівських премій, список яких друкується 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. Правда, це пояснюється ще й тим, що всі вчені Радянського Союзу, гідні Нобелівської премії, з політичних та ідеологічних міркувань не висувалися вітчизняними й зарубіжними науковцями на нагороду.

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 чотири 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 й 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 %. У 1970 р. в 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

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. У 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 в 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 приносять користь суспільству. Парадокс полягає в тому, що саме цьому відчутному свідченню судилося стати вирішальним для зовсім протилежного розвитку.

Тобто в кінці XX 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. Усі зрозуміли й побачили небезпеку та 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 структури. 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 сенс 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.

**3. Значення міжнародного культурного і наукового обміну.**

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, універсальною 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, технокритизм.

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.

Вже зараз у країнах «третього світу» відбувається перехід до норм сучасної західної моралі й росте прагнення до споживання, якого зазнав Захід і задовольнив завдяки високим технологіям.

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 вживають 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 XIX 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 по сьогодні 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. У 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 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 спеціалізації 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 заможно жити не зможуть.

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.

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. У 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.

Наука теж не може розвиватися у вузьких національних рамках. Це обумовлено глобальністю економічних, соціальних і політичних процесів в усіх куточках землі. У 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 співробітничають. 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 оригінальні ідеї 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 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.

**4. Культурні процеси в незалежній Україні.**

Зміна соціально-політичної парадигми в Україні в 90-х роках певним чином позначилась на всьому спектрі соціально-культурних умов буття української культури. Нова соціокультурна реальність в умовах незалежної України зумовила нове бачення місця й значення культури в українському суспільстві, визначила різноманітні прояви й аспекти культурологічної діяльності.

Ефективність переходу від тоталітаризму до демократичної суспільної організації та самоорганізації багато в чому залежить від визначення, мобілізації та використання стратегічних ресурсів. Невизначеність ресурсної бази суспільних трансформацій неодноразово зводила нанівець великі проекти, спричиняла значні суспільні колізії й громадянські зіткнення, відмежовувала від історії її героїв.

Як відомо, історично провідну роль у суспільному поступі визначали такі ресурси, як знаряддя праці, земля, водні ресурси, корисні копалини. Промисловий переворот підняв роль знання, епоха науково-технічної революції актуалізувала стратегічну роль науки і техніки. Завдяки їм людство відкрило нові можливості енергетичних ресурсів, які у свою чергу сприяли виникненню високих технологій. В епоху інформаційного суспільства стратегічна роль поступово переходить до інтелектуального ресурсу, а в контексті його зрощення – до науки, освіти і культури, засобами яких формується насамперед людина.

Першочергова увага, яку приділяють цим питанням провідні країни світу, є єдино можливою відповіддю на зміну чинників соціокультурної динаміки, єдиним виходом із ситуації, що склалася. Цими ж шляхами має рухатись і Україна. Сучасне суспільство покликане утвердити пріоритет освіти і культури, мобілізувати для їх розвитку всі внутрішні й зовнішні ресурси, виховати людину. Людина, її інтелектуальні, морально вольові якості, творча наснага і воля є саме тим основним стратегічним ресурсом, завдяки якому можливість означеного переходу стає дійсністю, реальним історичним процесом.

Глобалізація, утвердження інформаційного суспільства, ринкових відносин і дедалі відчутніша демократизація, яка поступово охоплює всі складові суспільного організму, потребують відповідного культурного забезпечення. Важливість інтелекту зростає. Він стає все більш вагомим і викликає зацікавленість з боку як виробничників, бізнесменів і владних структур, так і пересічних громадян.

Збільшилась частка людей, які прагнуть дати більш ґрунтовну (по можливості спеціалізовану) освіту дітям, залучити їх до культури й художньої творчості. Переконливим свідченням цього є конкурси вступників до вищих навчальних закладів сфери культури і мистецтва, зростання популярності таких вищих і середніх навчальних закладів.

Ці позитивні тенденції все ж стримуються комплексом соціально-економічних негараздів, які накочуються на державу і народ потужними хвилями. Духовний простір суспільства переповнюють перманентні скандали, які постійно реанімуються; у ньому домінують сумнівні технології на підтримку чергового кандидата в депутати; час від часу проводяться гучні компанії з дискредитації того чи іншого політика, державного діяча і навіть Президента України. Пересічний громадянин майже переконаний у «продажності ЗМІ», «суцільній корумпованості чиновника», «засиллі бандитів на всіх поверхах влади» й «відторгненні від неї людей порядних і справедливих».

Культура, інтелект у цьому просторі губляться. Нерідко здається, що Україна переживає період «лиха з розуму»: лиха тому, в кого його немає, і одночасно – тому, в кого він є. Перший не розуміє того, що діється, а тому й живе як уміє – лукавить, краде, пиятикує, розважається (як писав А. Камю, «тікає від абсурду»); інший – бачить і розуміє глибоку прірву, яку не можна перескочити у два прийоми, подолати ірраціональне середовище, переконати інших. Прикро, але факт: «місця під сонцем» в Україні інтелект сьогодні поки що практично не має. Цей гіркий висновок, на жаль, має вагоме фактологічне підтвердження.

Низькою, якщо не мізерною (порівняно з тим духовним внеском, який ця когорта інтелектуалів вкладає в розвиток суспільства) є заробітна плата митця, бібліотекаря, клубного працівника, викладача школи естетичного виховання, працівника культури загалом. Усе ще відчувається стара установка на ставлення до культури за принципом залишковості, визначення останньої як похідної від економіко-виробничого фактора. Науку, освіту і культуру лихоманить постійна нестача коштів на ремонт приміщень, відповідне обладнання, музичні інструменти, гастрольну та виставкову діяльність, підтримку традиційних народних жанрів.

Перебільшуючи негаразди, що охопили цю сферу, дехто прогнозує руйнацію і розпад потенціалу держави, і як результат – перетворення країни на трудовий і ресурсний придаток цивілізованого світу. Слід визнати: така загроза є. Отже, потрібні рішучі заходи для посилення життєздатності культурно-мистецької сфери, підтримки і нарощування духовного потенціалу суспільства, як того потребує загально цивілізований поступ людства. Власне, розуміння необхідності рішучих дій у цьому напрямі в суспільстві є. Немає іншого – глибокого й обґрунтованого бачення того, яким чином усе це можна здійснити. З іншого боку, на перешкоді стоять групові та корпоративні інтереси: практично жодна із соціальних чи професійних груп не бажає поступитись власними інтересами на користь науки, освіти і культури.

Важливою складовою нарощування духовного потенціалу суспільства є підтримка талановитої молоді, створення можливостей для її зростання.

Молодість – це не лише період становлення людини, а й доба мистецького, соціального творення. Вважається, що найвагоміші мистецькі здобутки чи наукові відкриття людина робить у період молодості. І це зрозуміло. Молодість не обтяжена старим досвідом. Вона ще не має авторитету, соціальних зв’язків, зобов’язань перед історією. Їй нічого втрачати. Вона не боїться ризиків і, чого гріха таїти, не завжди і не повною мірою передбачає соціальні наслідки, до яких можуть привести їх творчі завоювання. Це створює можливості прориву до нового, незвіданого, незрозумілого.

Підтримка молоді є саме тим механізмом впливу на творчий потенціал нації, яким організоване суспільство сприяє його употужненню, практичній спроможності, конкурентоспроможності.

Зрозуміло, найефективніше цей механізм працює за умови інтеграції зусиль молоді з досвідом висококваліфікованих фахівців, відомих діячів культури і мистецтва.

Досить ефективно зарекомендували себе такі заходи, як встановлення грантів Президента України для молодих митців; збільшення розмірів оплати за звання дійсного члена (академіка) та члена-кореспондента Академії мистецтв України; заснування пенсій для видатних діячів культури і мистецтва, які досягли 70-річного віку; збільшення розміру пенсійного забезпечення працівників культури загалом тощо.

Інтелект, раціональна складова людини є важливими, необхідними, але, звичайно, далеко не єдиними складниками її розвитку як суб'єкта й провідника організованого суспільства. Вони часто безсилі, особливо в ситуації багатоманітності та співрозмірності факторів, що обумовлюють вибір. І тоді на допомогу їм приходить почуття, що виховуються високою культурою й практично безпомилково підказують спосіб мислення, і дії, співрозмірні загальному розумінню людського.

Культура, таким чином, є незамінним чинником утвердження стратегії сталого людського розвитку, духовно-матеріальним фундаментом організованого суспільства, а в більш широкому розумінні – способом його буття як людського, цивілізаційного.

Відродження й збільшення культурного потенціалу – необхідна умова організації та самоорганізації суспільного поступу, повернення країни до цивілізаційних засад суспільно-історичного розвитку людства. Першочерговими в цьому плані є такі основні завдання:

а) повернення людини до своєї історії, викорінення історичного безпам'ятства українського народу, розвиток його самосвідомості до рівня усвідомлення себе як народу історичного, самобутнього, державо- і культуротворчого. Людина, яка втрачає пам’ять, втрачає й саму себе.

Вона перетворюється на сліпого виконавця чужої волі, «субстрат», додатковий матеріал чужої соціальної творчості, політичних маніпуляцій. Те саме стосується й народу. Лише той народ має майбутнє, який пам’ятає свою історію, не втратив зв’язок зі своїм корінням, постійно звертається до витоків і одночасно творить нову історію цивілізованими засобами і за законами культури;

б) вилучення із суспільної свідомості й поведінки людей почуття національної меншовартості й безпідставної сором’язливості, психології лизоблюдства, безвір'я у власні сили й інтелектуально-творчий, виробничо-потужний потенціал нації. Як показують дослідження, в Україні сьогодні є досить помітний прошарок населення, зневірений у власних можливостях і здібностях. Багато таких людей вважають свою націю «третьосортною», як правило, висловлюють сумнів щодо вагомості надбань українців у галузі науки і культури, плазують перед громадянами зарубіжних країн, висловлюють недовіру до державотворчих здібностей народу, господарських керівників і політичних лідерів. Вихід з історично зумовленої культурної кризи потребує викорінення рабської психології, «хохлянської розляпаності й сахаринності» (М.Хвильовий), формування інтелігентності у найширшому розумінні цього слова, виховання самоповаги й потреби самоствердження;

в) звільнення залишкового потягу українців до підпорядкування іншій державності, особливо російській, звільнення людей від благоговіння перед іншонародною «твердою рукою», подолання залишкової ностальгії за минулою тоталітарною всеєдністю «народів слов’янського кореня» (як і «єдиного радянського народу») і формування твердої незалежницької позиції, світогляду, культури;

г) викорінення пустоцвіту відчужено-казенного, знеособленого ставлення до природи, її надр, праці та її результатів, до власності і влади, до людей і гуманістичних цінностей. Виховані на засадах державної (не своєї) власності, декілька поколінь українців у буквальному розумінні виявились інфікованими байдужістю до справи. Звичними, дуже поширеними (якщо й не масовими взагалі) стали випадки розкрадання власності, особистого майна громадян. Укорінялась зневіра до державного як «казенного», чужого, не свого. Все це руйнує культуру, природу людини взагалі. Тому треба якомога швидше позбутися означених вад, утвердити доброзичливі стосунки між людьми у сфері виробництва і споживання, розподілу та обміну як на «верхніх поверхах» життя, так і в побуті, сім’ї, системі товариського спілкування тощо. Найголовнішою проблемою відродження виробничої культури українського народу є виховання почуття господаря, відповідальності за стан справ у сім’ї, місті, державі.

Якими є основні риси культурної ситуації у світі, специфіка світових гуманітарних процесів, які слід враховувати підчас розробки та реалізації державної стратегії в Україні? Вони різноманітні й суперечливі, та все ж можна виділити кілька ключових моментів.

По-перше, явище глобалізації (а його вплив відчувається у всіх сферах нашого життя) стало дедалі потужніше впливати на культуру, навіть визначати її обличчя.

По-друге, при переході найрозвиненіших країн до постіндустріальної фази розвитку обличчя культурної сфери в цих країнах, як уже зазначалося, стали визначати високотехнологічні культурні індустрії.

По-третє, в сучасному глобалізованому світі почали формуватися зовсім нові уявлення про мету людського (гуманітарного) розвитку та роль культури в ньому.

Для українського суспільства загалом і для сфери культури зокрема роки незалежності стали часом глибоких трансформаційних процесів. У культурі перехідні процеси виявились, з одного боку, в розпаді радянської ідеологічної машини, кризі традиційної системи цінностей та успадкованої від радянської доби мережі культурних установ. З іншого боку, поступово формується нова національна культурна інфраструктура, а в ширшому плані – поволі окреслюється якісно нова національна культура незалежної, демократичної, європейської України.

Однак виявилося, що після здобуття державної незалежності українська культура опинилася перед кількома серйозними викликами.

Перший – виклик зміни суспільного ладу. Розвал тоталітарного СРСР та його планової економіки, у рамках яких десятиліттями мусила розвиватися національна культура, виявили її неготовність до існування без щоденної державної опіки, адміністративної та фінансової, до ринкової боротьби за читача, слухача, глядача.

Гідна відповідь на цей виклик передбачала вирішення подвійного завдання: з одного боку, слід було сформувати інфраструктуру, у тому числі управлінську, пристосовану до вільноринкових умов; з іншого – не допустити розвалу наявної мережі державних та комунальних закладів культури і мистецтва (хоч очевидно, що певні втрати при цьому, спричинені економічною кризою, були неминучі).

Зусиллями держави та місцевого самоврядування, всього культурно-мистецького середовища вдалося на початок XXI ст. в основному зберегти успадковану мережу державних та комунальних закладів культури (театрів, музеїв, бібліотек, клубів і будинків культури, шкіл мистецтв, середніх-спеціальних і вищих навчальних закладів культурно-мистецького профілю), національні мистецькі школи

Поруч із державно-комунальною мережею в більшості регіонів України, особливо у великих містах, існують і розвиваються в складних господарських умовах сотні недержавних культурно-мистецьких організацій (театрів-студій, музеїв, видавництв, аудіовидавничих фірм, продюсерських центів, дистриб’юторських фірм, мистецьких галерей та ін.). Нині вони вже становлять

помітну й важливу частку культурної сфери, а в деяких галузях (наприклад, аудіо- та книговидання) навіть переважають державні та комунальні заклади.

Однак не повністю вирішено проблему дієвої державної політики сприяння недержавному сектору в культурі, створення для нього сприятливих податкових умов.

Другий виклик – це виклик відкритості та глобалізації. Національна культура, яка до кінця 1980-х років існувала у своєрідному режимі (висока культура – для української інтелігенції, а традиційна народна культура – переважно для селян і вчорашніх селян), виявилась малопристосованою до конкуренції із західною культурою, перед якою тепер упала «залізна завіса», та з російською культурою, яка стрімко комерціалізувалася.

Негативні наслідки такої неготовності виявилися вже на початку 1990-х років: українське кіно швидко здавало позиції на вітчизняних кіно- та телеекранах перед другорядною голлівудською продукцією, український музичний ринок заполонили «піратські» касети та СБ, а концертні зали – другосортні російські гастролери; на книжковому ринку України дедалі більше домінували імпортовані з Росії книжки переважно розважального характеру. Усе це гостро поставило питання цивілізованого протекціонізму щодо вітчизняного виробника культурного продукту, захисту українського культурного простору.

Упродовж років незалежності з перемінним успіхом відбувалася боротьба за культурний простір України – її вели як держава (запроваджуючи податкові пільги для книговидавництва, мінімальні квоти на українську продукцію в радіоефірі та на телеекранах тощо), так і саме культурно-мистецьке середовище, навчаючись конкурувати з потужними суперниками.

Нарешті, третій виклик – це виклик націєтворення. Відома недосформованість української політичної нації ставила перед національною культурою завдання, які в більшості сусідніх країн були в основному вирішені багато десятиліть тому.

Аналіз проблем, що накопичилися в різних галузях культури, у реалізації державної культурної політики, а також можливих стратегій їх подолання дає змогу визначити головні стратегічні пріоритети державної політики в культурній сфері.

До них можна віднести:

• належне збереження національної культурної спадщини, її перетворення на реальний чинник соціального й економічного розвитку українського суспільства;

• формування цілісного національного мовно-культурного простору, наповнення його якісним і різноманітним національним культурно-мистецьким продуктом;

• забезпечення інтенсивного розвитку вітчизняних культурних індустрій шляхом формування режиму державного протекціонізму для національного виробника культурних товарів і послуг;

• інтеграція української культури до світового культурного простору, формування засобами культури позитивного іміджу України у світі.

Проголошення незалежності України (24 серпня 1991 року) і розбудова самостійної держави «Україна» створили принципово нові, формально цілком сприятливі умови для розвитку культури.

19 лютого 1992 року Верховна Рада ухвалила «Основи законодавства про культуру», якими передбачені заходи подальшого розвитку української національної культури.

Безкровна поява майже в центрі Європи суверенної України, її політичне відродження суттєво вплинули на суспільні та геополітичні реалії не тільки в цьому регіоні, а й в усьому світі: посилився інтерес країн світової співдружності до її економіки, історії, національно-політичного й національно-культурного відродження, міжнародних зв’язків. Це стало можливим тому, що в середовищі українського народу за багато століть сконцентрувався величезний потенціал цілісної духовної культури на противагу постійним зазіханням на колонізацію українських етнічних земель з боку чужоземних держав.

Збереглося чимало цінностей і традицій української національної культури, які нині мобілізують культурний самозахист українського суспільства, готують нову інтелектуальну еліту нації.

Україна належить до країн з багатою історико-культурною спадщиною. На державному обліку перебуває понад 130 тис. пам’яток, з яких 57 206 – пам’ятки археології (у тому числі 418 – національного значення), 51 364 – пам’ятки історії (142 – національного значення), 5926 – пам’яток монументального мистецтва (44 – національного значення), 16 241 пам’ятки архітектури, містобудування, садово-паркового мистецтва та ландшафтні (3 541 – національного значення).

Крім поділу пам’яток на об’єкти місцевого й національного значення найбільш відомі пам’ятки світового значення включаються до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

На сьогодні в ньому є чотири українські пам’ятки, зокрема собор Святої Софії з прилеглими монастирськими спорудами, Києво-Печерська лавра, історична частина Львова та резиденцій митрополитів Буковини. До того ж, ще два українські об’єкти мають транскордонний статус – це Геодезична дуга Струве, що простяглася територією 10 держав, і букові праліси Карпат, які Україна ділить зі Словаччиною.

Доволі представницьким є пласт рухомих пам’яток історико-культурної спадщини, що зберігається в музеях, бібліотеках, архівах.

Потужним просвітницьким, культурним та естетичним потенціалом володіють музеї, мережа яких в Україні нараховує 437 закладів, у тому числі. 47 державних, 383 комунальні і сім приватних. Музейний фонд України налічує близько 11 млн історико-культурних пам’яток. Предмет писемності як об’єкт історико-культурної спадщини зосереджений у системі державних архівних установ. Національний архівний фонд України нараховує близько 60 млн одиниць зберігання.

Попри труднощі, нового якісною стану набула українська художня література. Популярними в Україні стали літературно-мистецькі свята, передусім такі з них, як міжнародне Шевченківське свято «В сім’ї вольній, новий», «Лесині джерела», міжнародний фестиваль сучасної поезії ім. Чичибабіна тощо.

Незалежна Українська держава стала запорукою вільного розвитку літератури. Насамперед слід наголосити, що в Україну почали повертатися твори заборонених тоталітарним режимом письменників і поетів зі світовим ім’ям: Івана Багряного, Уласа Самчука, Євгена Плужника, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олександра Олеся, Олени Теліги, Зіновія Красівського, Богдана-Ігоря Антонича та ін.

Творчість цих майстрів засвідчує, що сучасна українська література побудована на фундаменті вікових традицій і водночас – це якісно новий продукт сучасного глобалізованого світу. Основною ознакою сучасної літератури є її транснаціональний характер, що виявляється у спробі письменників-сучасників розв’язати глобальні вселюдські проблеми.

Сучасну українську поезію створюють представники різних поколінь. Поети «старшого» покоління концентрують увагу на філософському осмисленні життєвої проблематики: І. Драч (зб. «Антологія блискавки»), Б. Олійник (зб. «Трубить Трубіж», «Стою на землі», «Таємна вечеря»), І. Калинець (зб. «Слово триваюче», «Терновий колір любові», «Ці квіти нестерпні»), Д. Павличко (зб. «Ностальгія», «Золоте яблуко», «Рубаї», «Наперсток», «Засвідчую життя»). У тематиці й проблематиці акцентують увагу на проблемі взаємозв’язку людини і Всесвіту, на філософському осмисленні проблеми людського буття, що виявляється у відповідальності людини перед природою і суспільством: («Чорнобильська мадонна» І. Драча, «У РА НА» Ю. Тарнавського, «Сім» Б. Олійника).

Поети «середнього покоління» активно розвивають урбаністичну тему, віддають належне футуристичним традиціям, оригінально поєднують етику з гуцульською язичницькою міфологією: В. Базилевський (зб. «Украдене небо»), В. Голобородько (зб. «Слова у вишиваних сорочках», «Калина об Різдві»), В. Герасим’юк (зб. «Діти трепети», «Осінні пси Карпат», «Серпень за старим стилем», «Поет у повітрі»), І. Римарук (зб. «Нічні голоси», «Діва Обида. Видіння і відлуння»), В. Цибулько (зб. «Книга застережень 999»).

Ці автори, переосмисливши багаті джерела Біблії, фольклору, утверджують новий естетичний ідеал, що виявляється у звільненні їхньої поезії від суспільної заангажованості, у зверненні до історичної пам’яті народу. Відбувається активний пошук нових жанрових форм і актуалізація «забутих», зокрема верлібру (з фр. «вільний вірш»).

Провідними мотивами стають роздуми про сенс людського буття, про роль рідної мови як чинника становлення особистості, про втрату національної самоідентифікації.

Ще однією особливістю сучасної української поезії є феміністична течія, представлена іменами Оксани Забужко (зб. «Травневий іній», «Диригент останньої свічки», «Автостоп»), Людмили Таран (зб. «Оборот душі», «Колекція коханок»), Любові Голоти (зб. «Жінки і птиці», «На чоловічий голос»), Ірини Жиленко (зб. «Вечірка у старій винарні», «Пори року»), Людмили Гнатюк («Миттєва слабість», «Незбагненна печаль», «Я перестала розуміти світ»).

Другою важливою ознакою цього періоду є розширення жанрового, стильового, мовного спектра української поезії, яку одні літературознавці називають постмодерном, інші це заперечують.

Початок XXI ст. ознаменований активним створенням різних літературно-мистецьких гуртів (як і на початку XX ст.), які поставили собі за мету привернути увагу і шокувати читача опозиційністю до традицій, універсальністю проблематики, епатажністю. Найвідоміші з них «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «ЛуГоСад» тощо. «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада) – літературне угрупування, що об’єднує поетів Юрія Андруховича (зб. «Небо і площа», «Середмістя», «Екзотичні птахи і рослини»), Віктора Неборака (зб. «Бурштиновий час», «Літаюча голова») та Олександра Ірванця (зб. «Тінь великого класика», «Вогнище на дощі»).

Актуальність проблематики, неканонічність форми, метафоричність, вигадливість, іронічність – такі основні ознаки їхньої поезії. Творчість учасників таких об’єднань, передусім, розрахована на молодіжну читацьку аудиторію.

З інших мистецьких позицій осмислює сучасність молодше покоління поетів. Серед них найпомітніші Роман Скиба (зб. «Назвуть мене листопадом», «Листопадом назвуть мене», «Хвороба росту»), Галина Крук (зб. «Місто метеликів»), Андрій Бондар (зб. «Весіння єресь», «Істина і мед»). Одним з найбільш інтригувальних митців останніх років називають Сергія Жадана (зб. «Рожевий дегенерат», «Генерал Юда», «Цитатник», «Пепсі», «The very very best poems...»).

На сучасній українській сцені представлені майже всі музичні напрями: від фолку до джазу. Популярність українських попвиконавців – Софії Ротару, Ірини Білик, Олександра Пономарьова, Вєрки Сердючки – давно перетнула кордони України. Популярна музика представлена на фестивалях «Червона рута», «Таврійські ігри», «Чайка» тощо.

Виконавці з України достойно представляють Україну на конкурсах Євробачення: українська співачка Руслана синтезувала у своїй музиці фольклорні мотиви карпатського регіону, стала переможницею конкурсу Євробачення – 2004.

Розвивається українська рок-музика. Серед найвідоміших гуртів – «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Танок на майдані Конго», «Крихітка Цахес», «Скрябін», «Тартак», «Плач Єремії» та ін. Регулярно проводяться українські рок-фестивалі «Рок-екзистенція», «Тарас Бульба» та ін. Тенденція до використання фольклору сучасними українськими музикантами стає дедалі виразнішою.

Одним з перших почав використовувати народні мотиви в рок-музиці у другій половині 1980-х pp. уже легендарний гурт «Воплі Відоплясова». Спираючись на фольклорне підґрунтя, нову самобутню українську музику творять «Скрябін», «Мандри», «Гайдамаки», Тарас Чубай, Марія Бурмака та багато інших виконавців. Свідченням зростання інтересу до фольклору стало започаткування в Україні двох фестивалів етнічної музики – «Країна мрій» у Києві та «Шешори» на Івано-Франківщині.

Скромнішими є успіхи сучасного українського кіномистецтва. Вийшло багато документальних фільмів, присвячених переважно історичному минулому України. Створено декілька багатосерійних фільмів, серед них «Сад Гетсиманський» за мотивами творів І. Багряного, «Пастка» (за І. Франком), телесеріал «Роксолана» тощо.

На жаль, більшість талановитих українських кіноакторів сьогодні зайняті в інших сферах діяльності (театр, реклама, телебачення). Деякі з них знімаються у фільмах іноземних кіностудій. Подією у кіно мистецькому житті стала історико-пригодницька картина «Вогнем і мечем» за участі українських акторів (Богдан Ступка, Руслана Писанка та ін.).

Продовження розвитку сучасного театрального мистецтва в Україні пов’язано з діяльністю таких яскравих, неординарних режисерів, як Роман Віктюк, Богдан Жолдак.

Позитивним моментом у роботі державного телебачення стала трансляція художніх фільмів і телесеріалів українською мовою.

Таким чином, перше, що необхідно усвідомити, це те, що світ ще раз змінився. І на цей раз буквально на наших очах. Небезпечне протистояння капіталістичного економічного ладу і соціалізму, що сформувалося у першій половині XX століття, завершилося перемогою капіталізму, найбільш ефективними інструментами якої виявилися випрацювані західним світом моделі ліберально-демократичної держави, громадянського відкритого суспільства і соціально-ринкова економіка.

Ці досягнення Західного світу, в свою чергу, є закономірним результатом розвитку давніх духовних традицій, що зародилися ще в античну епоху в Середземномор’ї, поширилася на всю Західну Європу і Північну Америку, а тепер поширюється у всьому світі. Прикладом останнього є сучасний Сінгапур, чи навіть Японія, які попри всю притаманну їм східну екзотику є все ж більшою мірою європейськими, ніж пострадянська Україна.

Можна зауважити, що сучасний світ є полікультурним в сенсі наявності множини національних культур. Більше того, в умовах інтенсивної міграції населення, ще більш інтенсивно зростаючого обміну інформацією, культурними здобутками, цінностями тощо, сучасна людина виростає і формується в певному (національному) розумінні як полікультурна.

Мова йде про те, що таке ємке слово, як «культура» і те, що ним позначається – а це все людське, бо культура – це спосіб життєдіяльності людини – нарешті стало предметом політичної свідомості і політологічного аналізу. І це виявляється більш вагомим, ніж введення в політологію, наприклад, концепту способу виробництва чи інших економічних категорій. Так формується культурополітика, що є більш глибокою порівняно з геополітикою і йде їй на зміну.

Що стосується вітчизняного культурного простору, очевидно, що на початку 90-х рр. XX ст. в Україні відбуваються соціокультурні зміни. З проголошенням політичної незалежності починається розбудова самостійної держави і проводиться формування політики, спрямованої на забезпечення вільного розвитку національної культури та збереження культурної спадщини. Суспільство звільнилось від ідеологічних штампів, розпочалися позитивні зрушення в галузі відродження історичної пам’яті.

Національна культура покликана відкрити нову перспективу духовної консолідації української нації, відродити в масовій свідомості державницькі духовно-моральні принципи. Піднесення української культури в умовах незалежності, просування її до європейського просвітницького рівня неминуче тому, що український народ протягом віків створив самобутні цінності, які щедро вкладає в світову скарбницю цивілізації.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Як ви думаєте, чому розрив у доходах людей впливає на рівень освіти?

2. У чому були причини падіння рівня освіти в СРСР у 1960-1980-х рр.?

3. Які причини недостатнього фінансування культури в РСР?

4. Розкажіть про функції освіти у суспільстві.

5. Як пов’язані між собою освіта та культура?

6. Назвіть країни, де найбільше неписьменних.

7. Розкажіть про функції науки у суспільстві.

8. У чому полягають позитивні та заперечні сторони універсалізації культури?

9. Чому вчені ділять сучасний світ на Північ і Південь і як це впливає на культуру?

10 Розкажіть про проблеми культурного будівництва у незалежній Україні.

* **Тестові завдання**

1. Скільки людей у світі залишаються неписьменними?

a) 1 млрд осіб; b) 2 млрд осіб; c) 500 млн осіб; d) 300 млн осіб.

2. Скільки дітей у світі не відвідують школу?

a) 100 млн дітей; b) 200 млн дітей; c) 300 млн. дітей; d) 500 млн дітей.

3. Який розрив між найбагатшими та найбіднішими у світі?

a) 300 разів; b) 150 разів; c) 100 разів; d) 20 разів.

4. Скільки виділялося в СРСР грошей на культуру на одного громадянина в 1960-1980-х рр.?

a) 10 рублів на рік; b) 100 рублів на рік; c) 10 копійок на рік; d) 3 копійки на рік.

5. Де формується національна культура?

a) У сім’ї; b) В освіті; c) громадських організаціях; d) Організаціях культури.

6. Термін застосування наукових відкриттів скоротився до кінця XX століття:

a) У 4 рази; b) У 5 разів; c) У 10 разів; У 20 разів.

7. Приріст промислового виробництва в США відбувається за рахунок науки і складає:

a) 20%; b) 30%; c) 50%; d) Понад 50%.

8.Хто споживає найбільшу кількість енергії у світі?

a) США; b) КНР; c) ЄЕС; d) Японія.

9. З культурою яких країн змушена була конкурувати українська культура в 1990-х рр.?

a) Росії; b) США; c) КНР; d) Польщі.

10. Скільки пам’яток історії та культури охороняється державою в Україні?

a) 10000; b) 100 000; c) 130000; d) 200 000.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1-3, 5-10, 12, 14, 17-20.

*Опорні поняття*: глобалізація, інтернаціоналізація, комерціалізація культури, національна культура, фолкрок, українська популярна культура, етнофестиваль.

**Лекція 10: Культура української діаспори.**

План

1. Хвилі української еміграції.
2. Внесок українців у світову науку.
3. Творчість українських письменників за межами України.
4. Видатні митці української діаспори.

**1. Хвилі української еміграції.**

Український народ є автохтоном (від грец. – місцевий, корінний; належний за походженням до даної території). Визначальним залишається той факт, що основна етнічна субстанція і територія розселення українського народу не змінювалися впродовж тисячоліть. Історичні дослідження також свідчать про безперервність українських історичних традицій. Чимало істориків знаходять коріння українського етносу у трипільській культурі, у спадщині скіфів, черняхівських пам’ятках.

«Ланцюжок етногенезу українців», – вважає Я.Дашкевич, можна звести до трьох елементів: плем’я – народ, або етнос, – нація. Ця тричленна формула пояснює, чому етногенез українців ми маємо шукати в часовому проміжку між племенами та етносом, і чому націогенез треба встановлювати на відрізку між етносом і нацією.

На думку авторитетного етнолога Юліана Бромлея, етнос – це сукупність людей, яка склалася історично та яка характеризується спільними відносно стабільними особливостями культури й психіки, а також усвідомленням своєї єдності й відмінності від інших подібних утворень.

Кожний етнос має свою оригінальну структуру, що дозволяє говорити про етнічну цілісність певної сукупності людей. Особливості українського етносу великою мірою визначаються двома основними та взаємопов’язаними структурними чинниками: 1) характером його розміщення в сучасному світі; 2) рівнем етнічної самосвідомості та самоідентифікації окремих його частин або ж окремих його представників. За показником просторового, територіального розміщення в світі український етнос складається з двох структурних елементів: територіального або поселенського ядра – українців, які проживають в Україні, й діаспори – тих українців, які проживають за її межами, на території інших етнополітичних організмів (держав).

Українці – основне населення України – один із найчисленніших народів Європи. За даними перепису населення 1989 р., в Українці налічувалося 37,4 млн українців, або 72,7% від загальної кількості населення (51,5 млн). У колишньому СРСР, за офіційною статистикою, проживало всього 44,2 млн українців. За цією статистикою загальна кількість українців у світі становила 46,2 млн чол. Англомовна Енциклопедія Українознавства наводить дані: 51,9 млн українців у світі. За секретними даними Міністерства внутрішніх справ колишнього СРСР, тих, хто в різних документах у графі «національність» писав «українець», було 86 млн.

Згідно з офіційними даними, в сьогоднішньому світі нараховується від 47 до 30 млн українців.

У це число входять як ті, що усвідомлюють себе українцями, так і ті, які лише і за своїм етнічним походження частково чи цілковито є українцями

За її межами – від 11 до 13 млн. Тобто, кожен четвертий-п’ятий українець у світі проживає за межами своєї історичної батьківщини.

Українці, які проживають за межами України, у діаспорі, є складовою частиною українського етносу. Українська народна мудрість каже: «Нашого цвіту по цілому світу». На сьогодні майже третина українців опинилася поза своєю історичною батьківщиною. Причинами розпорошення їх по інших країнах стала складність і неоднозначність процесів розвитку українського етносу, тривалої його розірваності, недостатня внутрішня консолідація, століття бездержавності, різні політичні мотиви, негативний вплив зовнішніх факторів, чужинський гніт, соціальні негаразди тощо.

Останнім часом широко побутують поняття «міграція», «еміграція», «імміграція», «діаспора». Ці та інші терміни позначають не просто сухі соціологічні категорії. Вони акумулюють у собі велику і живу пам’ять багатьох поколінь українського народу. Розглянемо коротко суть та зміст цих понять.

Міграція (від лат. migratio, migro – переселення) – це переміщення людей, етносів, їхніх частин або окремих представників, пов’язане із зміною постійного місця проживання або з поверненням до нього. Розрізняють міграцію зовнішню, пов’язану з виїздом за кордон, і внутрішню – переміщення в рамках однієї країни. Міграція буває постійною, або безповоротною (переміщення на постійне або довгострокове місце проживання), і тимчасовою (переміщення на відносно короткий час), сезонною (щорічні переміщення, пов’язані з роботою, кочова міграція) і маятниковою (щоденні поїздки на роботу за межі місця проживання). Людей, які залишили свою вітчизну і переселилися в іншу країну, називають мігрантами.

Міграція може бути спричинена: переслідуваннями, расовою, етнічною або релігійною дискримінацією. Міграційні процеси можуть відбуватися через військові причини, а також через стихійні лиха.

Еміграція (від лат. emigratio – виселення, переселення) – це переселення, вимушене чи добровільне переміщення людей із своєї країни в іншу з економічних, політичних або релігійних причин. Емігрант – це особа, яка виселяється, яка добровільно або примусово залишила батьківщину і виїхала в іншу країну на постійне чи тривале проживання. Політичним емігрантам звичайно надається право притулку.

Еміграція може бути тривалою з метою постійного проживання, тимчасовою, якщо емігранти через певний час повертаються, та сезонною – в певну пору року або на періодичні заробітки. Залежно від причин переселення еміграція буває економічна (соціально-економічні причини) і політична (опозиційне ставлення до політичного режиму). Часом еміграція набуває масового характеру. У таких випадках уряди країн, до яких переселяються емігранти, регламентують таке переміщення законодавчими актами, зокрема встановлюють заборони, квоти, обмеження. Як правило, країни мають своє еміграційне та міграційне законодавство, яке постійно вдосконалюється. Наприклад, українські канадці були в перших рядах тих, хто примусив уряд Канади виробити політику багатокультурності й у 1987 р. внести відповідні положення до конституції Канади.

Слід сказати також про політичну еміграцію – від’їзд окремих осіб чи груп людей, які, не погоджуючись з існуючим режимом у своїй країні, свідомо залишають рідні землі, уникаючи неминучих репресій. Наслідки першої та другої світових воєн також стали могутнім імпульсом політичної еміграції.

Імміграція (від лат. immigratio, immigro – вселяюся) – вселення, в’їзд іноземців у країну на тривале або постійне проживання. З точки зору країни, з якої від’їжджають, вибувають, це явище позначається поняттям еміграція.

Терміном діаспора (від грец. – розсіювання) у всіх енциклопедичних довідниках позначалися євреї, які у XVI ст. до н. е. внаслідок застосування проти них сили змушені були залишити Палестину. Сьогодні цим терміном фіксується факт перебування певної частини етнічної спільноти поза межами країни її походження. Діаспора може бути розселена компактно чи розсіяно. Вона може бути автохтонною – коли частина населення того чи іншого етнічного походження внаслідок поділу території опиняється у складі іншої держави, чи іммігрантського походження.

Спочатку українців, які селилися в країнах Заходу, теж називали іммігрантами. Іноді поселенців на фермах називали колоністами, а їхні поселення – колоніями. У період між двома війнами, коли серед них майже половину становили ті, хто, наприклад, народився в Америці, тоді було далі називати їх іммігрантами. Їх називали американськими, канадськими чи бразильськими українцями. Звичним було також називати новоприбулих емігрантами, мабуть, під впливом людей, які залишили Україну з політичних причин внаслідок подій 1917–1921 рр. Постало нове явище політичної еміграції, що поширилася майже на всі країни перебування українців. Ця частина почала задавати тон усім українським поселенцям. Тому поширився термін «українська еміграція», що стосувався як попередніх поселенців, так і їхніх нащадків. Поняття «еміграція» стосувалось і тих політичних втікачів з України, які опинилися на Заході після 1945 р. Своє перебування за кордоном вони розглядали як тимчасове, не припиняли політичної діяльності, спрямованої на відродження української державності, а кінцевою метою їх було повернення в Україну.

Проте вже друге-третє покоління українських поселенців не підпадало під визначення «емігранти». Разом із тим вони не бажали відкинути свою українську ідентичність. Це зумовило появу термінів «американці чи канадці українського походження». Певний час вживалася назва «новоканадійці, новоавстралійці українського походження», «американсько-українська чи українсько-американська спільнота». Дехто застосовував поняття «українці у світі». Не прийнялося визначення «українці на чужині». Побутує також термін «закордонні (зарубіжні) українці». Проте це поняття дає підставу для твердження, що «закордонними» українцями можуть вважати себе тільки громадяни України, які перебувають тимчасово за кордоном.

Отже, феномен тієї частини українства, яка перебувала за межами України, вимагав свого узагальнення в одному терміні. Ним став термін «українська діаспора».

Глибоко розкрив суть поняття «українська діаспора» професор В.Маркусь. «...Термін «українська діаспора», попри всі його умовності – компактний і зручний для користування, у нашій уяві він викликає цілком конкретне явище – українці або ж особи українського походження, які мешкають за межами території України». І далі: «Він у випадку українців, розсіяних по світі поза батьківщиною, вдало і доречно відтворює подібність їхньої долі до традиційніших діаспор – єврейської і вірменської. Цей термін краще, ніж інші, відтворює факт недобровільного розсіяння людей одного народу чи віри по світах, їх прив’язання до країни походження та їх бажання допомогти матірній землі. Паралельно з тим менш чи більш успішно відбувався спротив природним процесам асиміляції і відчуження від давньої батьківщини. Із формуванням ідеології закордонного українства і його ролі щодо «старого краю» (батьківщини), поняття «діаспори» набирає динамічного змісту у противагу статичності «імміграції» чи перехідному характерові «еміграції».

Сьогодні українська діаспора – одна з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень. Умовно її поділяють на західну і східну. Східна діаспора перебуває в межах поселення українців поза Україною, які проживають на теренах колишнього СРСР, а Західна – поза його межами. Термін «Східна діаспора» вперше почали застосовувати на І Конгресі українців у січні 1992 р. За далеко не повними даними, у західній діаспорі мешкає понад 5 млн. громадян українського походження, а в східній (за переписом 1989 р.) – 6,8 млн. Як бачимо, лише за офіційними даними за межами України проживає понад 12 млн. українців, а за оцінками демографів значно більше – майже 20 млн. Проте ще й досі не встановлена більш-менш точна кількість українців за рубежем.

В історії формування сучасної української діаспори чітко простежуються три хвилі масового переселенського руху з України. Умовні хронологічні рамки першої хвилі охоплюють період з останньої чверті XIX ст. до початку Першої світової війни, другої – час між двома світовими війнами, третьої – період після Другої світової війни.

Після здобуття незалежності України почалася нова хвиля української еміграції так звана четверта хвиля української еміграції.

У першій хвилі переселень, що відбувалися у формі як міграції (в межах кордонів Російської імперії), так і еміграції, переважали соціально-економічні мотиви теж саме можна сказати і про четверту хвилю; у другій сталось поєднання соціально-економічних і політичних причин; третя хвиля здебільшого мала характер політичної еміграції.

В останній чверті XVIII ст. повністю ліквідовано залишки української державності. У 1772 р. українці Галичини та Буковини потрапили під австрійське панування. До 1795 р. все українське Правобережжя відійшло до Російської імперії. Майже 80% українців підлягали російським імператорам, решта – населяли імперію Габсбургів.

Як усі імперії, Росія й Австрія становили величезні територіальні конгломерати, численне населення яких складалося з етнічно й культурно різноманітних народів. Управляючи підданими, імператори спиралися насамперед на армію і бюрократію. Особливо це стосувалося Росії. Ніде на континенті правителі не мали такої необмеженої влади, якою користувалися російські царі-самодержці. Виходячи з таких постулатів, бюрократія правила імперією так, ніби вона складалася лише з одного народу – росіян, ігноруючи відмінності національного походження й історичних традицій усіх інших народів імперії. Австрія також була не країною, а імперським утворенням. Для збереження імперії Габсбурги змушені були провести реформи, котрі, попри всі вади й недосконалості, дали західним українцям можливість політичної, організаційної та культурної діяльності, яких не мали українці в Росії.

Протягом XIX ст. на усіх царинах людського життя відбувалися докорінні зміни, пов’язані з промисловою революцією. Із скасуванням кріпацтва відкрився шлях до модернізації, індустріалізації та урбанізації. В Австрії у 1848 р., а в Росії після 1861 р. селяни стали вільними. Посилилася їхня міграція. Цьому сприяло й будівництво залізниць.

В українському селі другої половини XIX ст. надзвичайно гострими були дві взаємозв’язані проблеми – перенаселення й нестача землі. Запровадження колоніального правління в Україні, безземелля і малоземелля селян, брак засобів для існування, безробіття спричинили у другій половині XIX – на початку XX ст. масову еміграцію українських селян, які перебували у складі Російської імперії, на Схід. Як і раніше, значну частину емігрантів становили політв’язні та інші арештовані, засланці або особи, які вчилися у російських школах, культурні діячі, ті, хто перебував на державній чи військовій службі тощо. Однак переважали серед емігрантів селяни.

Особливості східної української еміграції:

* українські переселенці залишалися в територіальних межах Російської імперії і не були емігрантами у традиційному значенні цього слова; основними районами виходу емігрантів були насамперед Лівобережжя України, Київщина, згодом – Волинь і Поділля;
* соціально-економічні проблеми, що були на той час в Україні, спричинили еміграцію українців до західних країн. Тому не дивно, що у другій половині XIX ст. постачальниками дешевих робочих рук на світовий ринок праці стали економічно найвідсталіші території з українським населенням.

Галичина, Буковина й Закарпаття, над якими у XIX ст. панувала Австро-Угорщина, давали найбільший відсоток переселенців у еміграційний потік. Саме на цих територіях існували злидні, земельний голод, а трудівники зазнавали різних форм соціального гніту. Вони були безправні, не мали навіть змоги прогодувати своїх дітей. Уся соціально-економічна система Австро-Угорської монархії висмоктувала життєдайні соки з національних окраїн на користь розвинутої метрополії.

Окрім прямого економічного визиску, що так знекровлював український народ, існувало чимало інших причин погіршення його соціально-економічного становища. Це однаково стосувалось як Західної, так і Східної України. Обтяжливі податки, неспроможність платити борги, зростання кількості населення і подрібнення селянських землеволодінь, низька заробітна плата робітників промисловості, до чого додався ще й політичний фактор, – усе це активізувало еміграцію, змушувало трудівників залишати свою батьківщину й подаватися в чужі краї на пошуки кращої долі.

У кінці XVIII – першій половині XIX ст. населення України емігрувало переважно в райони причорноморських і приазовських степів, на Північний Кавказ, в Центрально-Чорноземний район, у Поволжя.

Становище радикально змінилося після 1861 р., коли в Європейській Росії залишилося мало вільної землі, а селяни отримали волю. Україна стала регіоном Російської імперії, звідки йшли найбільші переселенські потоки до Азії. Українські селяни, як правило, суходолом добиралися до незайманих земель степового краю Середньої Азії, Сибіру, Далекого Сходу.

Початком масової еміграції українців до США вважається 1877 р., коли група селян-українців із Закарпаття прибула на шахти Східної Пенсільванії. Загалом до першої світової війни з України за океан емігрувало майже 700-800 тис. чол., в тому числі майже 500 тис. Українців (решта – євреї і поляки). Із них до США переселилося майже 350 тис. чол.

 Другою країною Північної Америки, яку уподобали українські поселенці для життя, була Канада, відома в Україні ще з першої половини XIX ст. До першої світової війни до Канади емігрувало майже 100 тис. українців, що становило 1/5 частину українських емігрантів у всі інші країни.

 Українську еміграцію першої хвилі на початковому етапі зацікавив і латиноамериканський континент. Важко встановити, хто був першим переселенцем на цей континент. Особливо привабливою країною Латинської Америки була Бразилія. Перші українські емігранти з’явилися тут у 1872 р. Масова еміграція до Бразилії розпочалася у середині 90-х років XIX ст., коли сюди прибуло 15 тис. галичан. На початок першої світової війни (з урахуванням рееміграції) у Бразилії було майже 45 тис. українців. За даними консула Польщі в Курітибі К.Глуховського, на початку XX ст. у Бразилії проживало 37 310 українців.

 Країною, що приваблювала українців, була також Аргентина. Початком українських поселень в Аргентині можна вважати 27 серпня 1897 р., коли до Буенос-Айреса прибуло 12 українських родин, зокрема сім’ї І. Дутка, І.Максимовича та М.Томи з Долини, Т.Письменного з Косова, що на Івано-Франківщині, М.Спиханого з Шульганівки й ін. Згодом почали прибувати й інші родини. З кожним роком їх кількість українців в Аргентині збільшувалася. За даними 1914 р., тут мешкало майже 14 тис.

Українська еміграція між двома світовими війнами стала не тільки феноменом української історії, але й світовим явищем. Вона повідомила населенню країн перебування про існування України, зробила вагомий внесок у культуру, освіту і науку цих країн, виробила нові політичні концепції та ідеології. Розроблені в еміграції політико-ідеологічні системи вплинули на конкретну діяльність різноманітних партій і організацій не тільки в діаспорі, але і в Україні.

Соціологічно міжвоєнна українська політична еміграція тісно пов’язана із загальним переміщенням за кордон сотень тисяч людей, початок якому поклала Перша світова війна, а кінець – революція в Росії 1917 р. та встановлення на території поваленої імперії радянської влади. Різні джерела подають різні цифри загальної кількості людей, що покинули цю територію під час подій 1917-1920 рр. Зокрема, В.Ленін у 1921 р. говорив про «півтора чи два мільйони. Популярна на Заході «Енциклопедія Британіка» оперує цифрою в понад 1 млн осіб. Професор Володимир Маруняк писав, що «після революції в царській Росії 1917-1920 рр. у південній і центральній Європі опинилося від 500 000 до 800 000 т.зв. «білої еміграції», тобто росіян, українців, білорусів, кавказців. Характеристику міжвоєнної української міграції в Європі дав 1929 р. Микита Шаповал. Він спирався в своєму аналізі на результати досліджень керованого ним Українського соціологічного інституту в Празі, один із відділів якого вивчав українську політичну еміграцію в європейських країнах. Крім того, вивчення української еміграції та її реєстрацію в межах Чехословаччини здійснював Український громадський комітет на чолі з М.Шаповалом.

Згідно з його схемою, загальна структура української еміграції в Європі та її кількість в окремих групах мали такий вигляд:

1. Українці, що залишилися в ряді європейських країн унаслідок Першої світової війни. До них належали колишні військовополонені з російської армії, а також колишні військовослужбовці, що під час війни перебували в деяких країнах Європи (Бельгії, Франції, Англії та Греції) в складі так званих російських експедиційних корпусів. Разом ці дві групи нараховували до 15 тис. чоловік.

2. Українська політична еміграція, яка включала в себе колишніх військовослужбовців УНР, ЗУНР та Кубанської Народної Республіки (КНР) – загалом 60 тис. Сюди ж входили урядовці УНР, ЗУНР та КНР (разом 5 тис.) працівники їхніх закордонних представництв – дипломатичних, політичних економічних, санітарних тощо (разом 1 тис.) й, нарешті, інші цивільні особи і (разом 5 тис.).

3. Українці, що воювали в складі білих армій Денікіна і Врангеля. Здебільшого вони були насильно мобілізовані на Кубані й у південній частині Наддніпрянщини. Ця група налічувала приблизно 100 тис. чоловік.

4. Заробітчани із західних земель України – до 30 тис.

У сумі, отже, всі чотири групи становили 216 тис. осіб. «Але в дійсності, мабуть, дещо більше, – зазначав М.Шаповал, – бо ми брали приблизні числа з нахилом до зменшення супроти ймовірних величин».

Тут необхідно мати на увазі, що еміграційні хвилі прийшли в різні періоди часу з центральних та східних земель України і з Галичини. Вони спрямовувалися до різних країн, частина емігрантів поверталася на батьківщину, частина переходила з однієї країни до іншої, тобто, мігрувала. Це залежало від політичної обстановки на батьківщині, від ситуації в країнах, де еміграція в цей час перебувала, та від внутрішніх взаємин серед еміграції. Плинність була дуже інтенсивною, особливо в перші роки. Як подає «Енциклопедія українознавства», число українських політичних емігрантів, яке в 1921 р. доходило до 100 тис., «згодом спадає більш, ніж до половини (числа лише приблизні)».

Поряд із названими вище факторами, які спричинили поступове зменшення загальної кількості української політичної еміграції в Європі, відіграло свою роль і переселення частини емігрантів за океан, головно, в Канаду.

Друга хвиля масової української еміграції виявилася також у формі переселення за океан тих груп українців із Галичини, Буковини, Закарпаття, частково Волині, які вирушали туди на заробітки. Хоча і в цьому випадку не можна не брати до уваги деяких політичних мотивів. Річ у тім, що на західноукраїнських землях, особливо в Галичині, склалася система відвертої дискримінації українців, нехтування їхніми політичними, національними та культурно-освітніми правами. Статистичні дані засвідчують, що в кількісному вимірі друга хвиля еміграції поступається першій. Річ у тім, що цей період був характерний прийняттям нових імміграційних законів у США, які обмежували щорічну квоту іммігрантів зі Східної Європи. Канада також скоротила прийом іммігрантів, особливо несільськогосподарського профілю. Все ж у міжвоєнний період за усередненими даними із західноукраїнських земель та з осередків найбільшої концентрації політичних емігрантів у країнах Європи за океан переселилися досить значні контингенти українців: до Канади близько – 70 тис., до США – від 20 до 40 тис., до Аргентини – приблизно 50 тис., до Бразилії – 10 тис., до Парагваю, Уругваю та Венесуели разом – близько 10 тис.

Суттєві зміни сталися в інтенсивності виїзду українців за кордон протягом окремих періодів другої еміграційної хвилі. Відразу після першої світової війни (1919-1925) еміграційні відпливи населення були незначними, приблизно 47 тис. чол. Вони зросли приблизно до 148 тис. чол. у 1926-1930 рр., а в період світової кризи на початку 30-х років зменшилися більше ніж утричі. За 1931-1938 рр. вони скоротилися до 45 тис. чол. До кінця 1920-х рр. остаточно викристалізувались як головні центри, так і «периферійні» осідки української політичної еміграції в європейських країнах. До перших від самого початку належали Польща й Чехословаччина. Невдовзі до них додалися Німеччина і Франція. Зате втратила своє значення одного з центрів української політичної еміграції Австрія, зокрема її столиця Відень. На території ряду інших європейських держав – Бельгії, Болгарії, Югославії, Італії, Туреччини, Швейцарії, Фінляндії, Угорщини, Англії тощо – перебували «периферійні» осідки української політичної еміграції. Проміжне становище весь час посідала Румунія.

Третя хвиля української еміграції розпочалася наприкінці другої світової війни й дістала назву політичної еміграції.

Існувало декілька чинників еміграції українців, пов’язаних з війною. Частина із них відчувала вину перед населенням України за свої дії під час її окупації. Серед тих, хто виїхав за кордон були колишні колабораціоністи, члени управління німецької адміністрації на тимчасово окупованій території України, вояки дивізії СС «Галичина», інтернованої наприкінці війни в Італії англійцями. Найбільшу групу емігрантів складали колишні військовополонені, які потрапили у полон і боялися покарання, оскільки за тогочасними законами вони підпадали під статтю кримінального кодексу як зрадники батьківщини.

Велику частину серед українських емігрантів становили колишні робітники, колгоспники, службовці й представники інтелігенції, які примусово були вивезені під час війни до Німеччини як дешева робоча сила, так звані остарбайтери. Це була в основному молодь. Після завершення війни приблизно 300 тис. українців відмовилося повернутися в Україну. Причини були різні: одні страшилися репресивних заходів радянських органів, інші прагнули до мандрівок по світу, що було можливим на Заході і неможливим в СРСР.

Частина українських емігрантів була із Західної України. Після возз’єднання українських земель і з входженням західноукраїнських земель до складу СРСР частина їх населення не сприйняла сталінського режиму, примусової колективізації. Депортації, репресії проти так званих антисоціалістичних елементів і ворогів народу, проти значної частини КПЗУ спричинили політичну боротьбу частини населення західноукраїнських земель проти сталінського режиму. Ця боротьба особливо посилилася наприкінці війни та у перші повоєнні роки. Вона супроводжувалася необґрунтованою жорстокістю, що штовхало певну частину населення до лав підпільної Української повстанської армії (УПА). У цьому непримиренному протиборстві сили були нерівні. Повстанці змушені були згорнути боротьбу й шукати притулку за кордоном. Члени УПА прорвалися через Карпати до Чехословаччини, вийшли до західних зон окупації Німеччини та Австрії, де їх і було інтерновано.

Після закінчення другої світової війни на території Німеччини та Австрії перебувала значна кількість не лише українців, а й інших іноземців, у тому числі понад 2,5 млн колишніх жителів Європейської частини СРСР, які не повернулися на батьківщину. Це були біженці, які одержали назву «переміщені особи» («ПО»). Вони групувалися найчастіше за національною ознакою, жили у «таборах-школах», армійських бараках, громадських будівлях, що розташовувалися в американській, британській та французькій зонах окупації. Ними опікувалася ООН. За науковими даними, приблизно дві третини українських біженців мешкали у таборах, із яких майже 80 були повністю українськими. У кожному таборі жило 2-4 тис. осіб, у деяких – понад 10 тис. Українські біженці по зонах розподілялися так: у американській зоні – 50 %, англійській – 25, французькій – 5, в Австрії – 15 %. Українські «переміщені особи» представляли собою політичних емігрантів з різних регіонів України, їх релігії, верстви населення, традиції.

Будучи забезпечені їжею та житлом, українські «ПО» не могли знайти собі роботи в Німеччині, де панувала економічна розруха. Проте на початку 1947 р. була дозволена еміграція із Західної Німеччини і Австрії в інші країни, чим і скористалися українські біженці. Велика їх частина перебралася до США. Тут за 1947-1952 pp. оселилося 85 тис. українців. У 60-70-x роках до США прибули ще десятки тисяч українців із Польщі та інших країн. Українці розселилися у 42 штатах США і у 80-х роках їх налічувалося уже понад 2 млн чоловік. Причому 90 % їх мешкало у містах. 45 % американських українців є вихідці зі Східної Галичини та Північної Буковини, 40 % – із Закарпаття і лише 15 % із Східної України.

У повоєнний період (1947-1955 pp.) понад 35 тис. українців оселилось у Канаді. Загалом на цей час українська діаспора уже налічувала 750 тис. осіб, займаючи серед етнічних груп Канади п’яте місце і складаючи 3 % загальної кількості населення країни. Якщо у 1931 р. понад 80 % україно-канадців були сільськими жителями у преріях, то у 80-х роках 75 % їх мешкало у містах, що стало результатом процесу урбанізації. Багато «перемішених осіб» поселилося у Торонто, Едмонтоні, Вінніпегу, які стали центрами українства в Канаді.

З третьою хвилею української еміграції пов’язано створення української діаспори в Австралії. Вчені стверджують, що австралійська українська громада веде своє походження від «переміщених осіб». За 1948-1952 pp. сюди прибуло приблизно 30 тис. українців. Це були молоді, енергійні люди, переважно робітники, хоча траплялися представники інтелігенції. Тут, як і у Великобританії, чоловіків було значно більше, ніж жінок. Українські іммігранти в основному селилися в східних і південних штатах, переважно у великих містах – Сіднеї, Мельбурні, Аделаїді, Брісбені та ін. Вони були змушені працювати на важких роботах, навіть найкваліфікованіші з них починали працювати на чужині простими чорноробами.

Остання хвиля трудової еміграції розпочалася вже в роки незалежної України. Через важкі соціально-економічні умови сотні тисяч працездатних українців емігрували в пошуках роботи по світах.

**2. Внесок українців у світову науку.**

Після поразки визвольних змагань значна хвиля українських науковців та інтелігенції опинилися за кордоном. Там вони відразу розпочали створення наукових центрів та інституцій з метою підготовки національних фахівців для майбутньої Української держави та для збереження й розвитку вітчизняної науки. Одним із перших у січні 1921 року у Відні було відтворено Український вільний університет, одним з ініціаторів створення якого став М. Грушевський, котрий на той час перебував на еміграції. Першим ректором став відомий лінгвіст, фахівець з історії, літератури, етнографії Олександр Колеса. З часом університет перемістився до Праги, і там протягом двох десятиліть готувалася українська еліта діаспори. Усім добре відома «Празька школа» в українській літературі, яка гуртувалася в університеті. До 1939 р. докторські дипломи в університеті отримали 109 осіб.

 Після 1945 року університет через наступ Червоної Армії переніс свою діяльність до Мюнхена, де успішно діяв до 1991 р.

Другою за часом заснування (1922 р.) була Українська господарська академія в Подєбрадах (Чехословаччина). Вона мала три факультети: агрономічно-лісовий, економічно-кооперативний, інженерний. Ректором її був І. Шовгенів. Професорсько-викладацький персонал налічував 90 осіб, а кількість студентів досягала 600. У 1932 р. на цій основі було створено Український технічно-господарський інститут позаочного навчання. Його ректором став Б.Іваницький, а пізніше – відомий економіст Б. Мартос.

У 20 –30-х роках у Празі працював Український високий педагогічний інститут ім. М.Драгоманова, в якому готували вчителів для початкових шкіл і позашкільної освіти. Директором інституту був історик української літератури Л. Білецький.

У 1923 р. група професорів філософського факультету Українського вільного університету – Дм. Антонович, Д. Дорошенко, О. Колесса, В.Щербаківський заснували Українське історико-філологічне товариство. У 1938 р. воно налічувало 53 члени, які досліджували історію України, історіографію, воєнну історію, історію освіти, право, етнографію, економіку, археологію, класичну філологію.

Важливим культурним центром української еміграції був Український науковий інститут у Берліні, заснований 1926 р. Першим ректором інституту став відомий український історик Д. Дорошенко, а з 1932 р. і до Другої світової війни – філософ та історик культури І. Мірчук. При інституті працювали видатні українські науковці: історики С. Томашівський, Д. Олянчин, В. Кучабський, літературознавці Б. Лепкий, М. Гнатишак, К. Чехович, філософ Д. Чижевський та ін.

Поява нових українських наукових інституцій безпосередньо пов’язана з третьою хвилею української еміграції, котра розпочалася наприкінці другої світової війни. Створюється Вільна українська академія наук у Нью-Йорку зі своїми філіями в найбільших наукових центрах світу. У Сарселі під Парижем було створено одне із найбільших європейських відділень.

У 1960-х роках у США було створено заходами професора О. Оглоблина Українське історичне товариство, органом якого став високопрофесійний журнал «Український історик».

 Заходами кардинала Йосипа Сліпого у Римі було засновано Український католицький університет. У Канаді було відкрито Канадський інститут українських студій, який успішно діє і сьогодні. Потужними науковими центрами стали українознавчі кафедри при Гарвардському університеті в США.

 Ягеллонському університеті Кракова вже кілька десятиліть проводяться українознавчі конференції, матеріали яких друкуються у «Краківських українознавчих зошитах».

Заслуговує на увагу філософська думка, створена в еміграції. Відомі праці в царині історії української філософії створив Д. Чижевський. Наприклад, Г. Гадамер, який особисто був з ним знайомий, вважав Д. Чижевського найґрунтовнішим з-поміж усіх емігрантів зі Східної Європи. Оригінальні праці в сфері антропології та філософії історії залишили І.Мірчук, О. Кульчицький, І. Шлемкевич, В. Олексюк.

Радянська історична наука довгі десятиліття замовчувала існування української історіографії за кордоном. Проте радянські науковці могли через полеміку між радянською історіографією та «буржуазною» певною мірою спостерігати за розвитком історичної науки у вільному світі. В усіх інших випадках українські історики діаспори трактувалися негативно і не інакше як «буржуазно-націоналістичні».

Початок науковому діалогу і зустрічам українських істориків різних ідеологій поклав І Міжнародний конгрес україністів, який відбувся у м. Києві у 1990 році. Подальші конгреси сприяли інтеграції української історіографії зі світовою наукою.

 Основою української історичної науки в діаспорі стали вітчизняні вчені, які змушені були емігрувати після поразки українських визвольних змагань: М. Грушевський, Д. Дорошенко, В. Липинський, С. Шелухин, І. Борщак, Ю. Шевельов-Шерех, С. Томашівський та багато інших. Саме ці дослідники закладали підвалини української історіографії як в Україні, так і на еміграції. Наступна хвиля українських істориків діаспори з’явилася після чергової політичної еміграції з України по закінченні другої світової війни. Спостерігаючи за долею сотень і тисяч українських інтелігентів, вчених, зокрема істориків, котрі були знищені в роки сталінських репресій, українські науковці змушені були емігрувати і продовжувати українські історичні студії за кордоном. До них належать О. Оглоблин, Н. Полонська-Василенко, В. Кубійович, В. Янів, В. Падох, О. Пріцак, А. Жуковський, І. Лисяк-Рудницький, Т. Мацьків, І. Нагаєвський, В. Верига, М. Прокоп, Ю. Бойко- Блохин та ціла низка інших істориків.

Діяльність українських наукових установ у діаспорі сприяла появі нової генерації дослідників історії України, в основному народжених у діаспорі. До цієї плеяди належать історики Л. Винар, О. Субтельний, Т. Гунчак, Р. Шпорлюк, В. Косик, Д. Решетар.

Праці цих істориків за останнє десятиліття стали добре відомими в Україні, багато з яких є фундаментальними підручниками з історії України. Історики діаспори часто приїздять до України на різноманітні конференції та міжнародні конгреси українознавців, багато з них читають різноманітні курси у провідних вузах України. В українських історичних журналах часто публікуються їхні статті, а у видавництвах України виходять їхні книги та підручники. У свою чергу історики з України проходять стажування в українських наукових інституціях за кордоном, або за сприянням українських науковців у різних престижних університетах зарубіжжя.

**3. Творчість українських письменників за межами України.**

З переселення українців, котрі емігрували з «Кобзарем» Т. Шевченка до інших країн, було і перенесено українську народну культуру на інші континенти. Зміцненню української культури, яка базувалася на християнській моралі, в діаспорі сприяла Українська греко-католицька церква, а згодом й Українська автокефальна православна церква, які гуртували українське громадянство навколо Христа, української мови, традицій, менталітету та історичного минулого.

Товариство «Просвіта», засноване у Львові в 1868 році, поширило свою діяльність на всю діаспору. Товариство мало на меті зберігати і розвивати українську культуру, будити національну свідомість через культурно-освітню роботу. Товариства «Просвіти» розгорнули свою діяльність у багатьох країнах Європи та Америки

Політична еміграція після революційних змагань та більшовицької диктатури призвела до виїзду за кордон значної кількості представників української культури. За кордон емігрували визначні представники української культури, які вже були, або стали згодом всесвітньо відомими. До них належать, О. Архипенко, В. Винниченко, О. Косинець, О. Олесь, Ю. Липа, С. Шелухин, Б. Щербаківський, А. Ніковський, В. Кричевський, В. Авраменко, В. Вовк, М. Гайворонський, С. Гординський, Л. Лавриненко, О. Тарнавський та багато інших.

Українські видавництва і преса в діаспорі відігравали та й продовжують грати важливу роль в об’єднанні українців, у їх інформативності. Ще в 1868 році, коли в Україні діяв Валуєвський указ про заборону друкованого слова, громадський діяч та священник Агапій Гончаренко розпочав видання україномовної газети у США. A M. Драгоманов розпочав у Женеві у 1878 році українське видання «Громада», яке таємно ввозили до України.

Потреба у загальноамериканському українському виданні була необхідною для діаспори, і тому в 1893 році розпочалося видання найстарішої української газети в діаспорі «Свобода». Ця газета і сьогодні є однією із провідних газет діаспори.

Значну видавничу та інформаційну діяльність проводив Союз визволення України (СВУ), поширюючи правдиву інформацію в різних часописах у багатьох країнах світу про Україну.

Значна частина видавництв, газет та журналів у роки незалежності перемістилася в Україну. Це такі часописи як «Шлях перемоги», «Українське слово», «Сучасність», «Визвольний шлях» та інші. Коли йде мова про українські видавництва діаспори, студенти мають звернути увагу на видання Івана Тиктора, яке в значній мірі сприяло вихованню національної свідомості для кількох поколінь української молоді як у Західній Україні, що належала Польській державі, так і діаспорі в післявоєнний час.

На сьогодні українські видавництва і преса продовжують діяти на всіх континентах і сприяють зміцненню української діаспори, подають вісті як з України, так і з життя діаспори по всіх материках. Принагідно відзначити щорічний «Альманах УНС» (Українського народного союзу Америки), або «Альманах українського життя в Австрії». У цих та інших виданнях є значне підґрунтя для дослідження життя української діаспори. Багато років у Детройті (США) успішно діє «Комітет сприяння українській демократичній пресі», який у значній мірі допомагає українським виданням національно-демократичного спрямування на Батьківщині.

 Найвищого рівня українська поезія в діаспорі досягла між Першою і Другою світовими війнами в творчості празької школи. Не всі українські поети, що жили тоді в Празі, до неї входили. О. Олесь і С. Черкасенко були поетами старшого, ще дореволюційного, покоління і світоглядно до неї не належали, а кілька лівоорієнтованих поетів – А. Павлюк, В. Хмелюк, М. Ірчан, С. Масляк – входили до так званого Жовтневого кола і були радянофільські. Празьку поетичну школу утворили художньо найталановитіші пореволюційні митці, більшість з яких ще недавно зі зброєю в руках боролися за Українську державу і після поразки УНР (1917–1921) опинилися за кордоном. Це Ю. Дараган, Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, Ю. Клен (О. Бургардт), О. Лятуринська, О. Теліга, О. Стефанович, закарпатські поети І. Ірлявський, І. Колос та ін.

Високохудожню спадщину залишив відомий поет, есеїст, критик і публіцист Є. Маланюк (1897–1968 pp.), чиї художньо-естетичні принципи формувалися в період втрати Української державності. Поразку УHP він сприйняв як «національну трагедію». Аналізуючи причини цих подій, митець звертався до визначення ролі національно свідомої особистості в українській історії; його поезія сповнена історико-філософських роздумів про долю народу, призначення людини в добу політичних і соціальних потрясінь. У вірші «Доба» (1940 р.) поет наголошує, що запорукою відродження України є активність, воля і наполегливість народу, вміння не лише досягти, а й зберегти свободу: *Щоб крізь дим і вогонь, мимо скреготу смерти, Мов по трунах років, перекрочить добу, Щоб не зрадило серце, щоб віддих упертий Ще останнім зусиллям вдихнув боротьбу.*

Певний час Є. Маланюк перебував під впливом ідеології імморалізму, поглядів Д. Донцова стосовно виховання української нації в дусі культу сильної ніцшеанської людини. Однак творчість митця не вкладається в жодні штучні ідеологічні межі. Є. Маланюк – самобутній національний поет і стиліст. Він органічно синтезував необарокові та неоромантичні форми в єдності неокласичної поетики. За змістом його творчість споріднена з гуманістичними ідеями І. Франка та М. Хвильового. Окреме місце в поезії Є. Маланюка належить оригінальній концепції «Україна-Скитія, степова Гелада». Є. Маланюк – автор оригінальних есе, присвячених філософії української культури.

Між українською та світовою культурою будував мости С. Гординський (1906–1993 pp.). З 1944 р. – за кордоном. Поет, перекладач, художник, мистецтвознавець. Людина енциклопедичних знань, С. Гординський здобув у Львівському університеті освіту, навчався в Академії мистецтв у Берліні та Академії Жульєна в Парижі, зокрема у Ф. Леже. Великий знавець української поетики і мови, він написав низку поетичних збірок, прикметних класичною формою, здійснив один з найкращих переспівів «Слова о полку Ігоревім».

С. Гординський перекладав вірші Горація, Овідія, В. Гюго. Ш. Бодлера, Г. Апполінера. Е. Верхарна. Дж. Байрона, Е. По, Й.В. Гете, Ф. Шиллера тощо. Його перу належать цікаві наукові розвідки «Франсуа Війон. Життя і твори» (1971 p.), статті про Т.Шевченка як художника, про український іконопис тощо. С. Гординський відомий і як талановитий живописець (був учнем С. Новаківського), графік, організатор мистецького життя і мистецьких виставок.

Серед письменників, які викривали тоталітарну систему нищення особи, привертає увагу творчість І. Багряного (1907–1963 pp.). Він навчався у Київському художньому інституті, належав до літературного об’єднання «Марс». Був репресований 1932 p., a 1945 р. емігрував за кордон. Його романи «Звіролови» (1944 p.; перевиданий 1947 р. під назвою «Тигролови») і «Сад Гетсиманський» (1950 р.) розкрили перед світом національну трагедію поневоленого в центрі Європи народу. Твори написані на документальному матеріалі й особистих переживаннях автора, для них характерний глибокий філософсько-художній аналіз світоглядних і моральних засад антилюдяної державної політики.

Роман «Сад Гетсиманський» в образній довершеності та людяності співзвучний з кращими творами світової літератури, передусім Е. Ремарка, Б. Брехта, Т. Драйзера. Попри деяку публіцистичність, «Сад Гетсиманський» належить до визначних творів XX ст., стоїть в одному ряді з такими відомими творами XX ст., як романи Л. Кестлера «Сліпуча пітьма» (1940 р.) і Дж. Орвелла «1984» (1948 p.).

 По-новому осмислити рідну літературу допомагають ґрунтовні бібліографічні праці. Відома українська поетеса і бібліограф із США М. Тарнавська склала покажчик англомовних матеріалів з української літератури у двох частинах. У першій подано в абетковому порядку (за прізвищами авторів) опис усіх книжок. У другій частині подано в абетковому порядку українських авторів із зазначенням джерел, де вміщено їх твори. До покажчика включено прізвища перекладачів, авторів критичних праць та назви журналів.

У серії «Українські дослідження Оттавського університету» видано іншу капітальну бібліографічну працю, яка є важливим і оригінальним внеском до поглибленого вивчення міжлітературних взаємин. Автор її, відомий канадський бібліограф-україніст О. Пясецька, опрацювала значну кількість джерел і включила до покажчика відомості про англійські та французькі переклади з української літератури (незалежно від місця видання), історико-літературні огляди, критичні публікації, присвячені окремим українським письменникам та українській літературі в цілому.

У цій сфері дослідження української літератури відома праця Я. Славутича «Антонована бібліографія української літератури в Канаді» (три видання).

**4. Видатні митці української діаспори.**

Світового визнання набула творчість скульптура О. Архипенка (1887–1964 pp.), який 1908 р. емігрував до Франції. З його ім’ям пов’язаний розвиток скульптурної пластики XX ст. («Ступаюча жінка», 1912 p.; «Постать», 1920 p.). З-поміж відомих українських скульпторів слід згадати М. Черешньовського, котрий створив пам’ятники Лесі Українці в Клівленді (США) і Торонто (Канада); Лео Моля (Л. Молодожанина, автора пам’ятників Т.Шевченкові у Вашингтоні (1964 р.) та Буенос-Айресі (1971 p.). Світовим визнанням користується творча спадщина графіка, живописця, мистецтвознавця Я. Гніздовського (1915–1985 pp.), який з 1949 р. жив у США. Широко відомі його графічні твори «Соняшник» (1962 p.), портрет М. Скрипника (1971 p.), живописні – «Пшеничний лан» (1960 p.). «Селянський хліб» (1981 р.) та ін. Виставка його творів 1990 р. експонувалася у Києві.

 Поза Україною в різних країнах живе понад 200 митців українського походження різного віку і різних напрямків. Більшість з них гуртуються в «Об’єднанні митців-українців в Америці» з центром у Нью-Йорку і в «Спілці українських образотворчих митців» з центром у Торонто. Деякі їх твори були показані на «Світовій виставці українських митців», яка відбулася в Торонто в 1982 р. У 1985 р. в Торонто в галереї Канадсько-української мистецької фундації і у Вінніпегу, в осередку української культури й освіти, відбулася ретроспективна виставка робіт відомого українського художника М. Левицького, присвячена 50-річчю його творчої діяльності. До М. Левицького художнього оформлення українських книжок у Канаді майже не було. Він підніс оформлення української книжки в Канаді на високий рівень, заслужено посідає одне з перших місць у всій зарубіжній українській книжковій графіці. У його творах використовуються традиції українського народного мистецтва.

Не можна не згадати прізвищ провідних українських художників зарубіжжя: В. Цимбал, Р. Логуш, В. Фаркавець, А. Лисак, С. Лада, О. Теліжин, В. Юрчук, І. Кейван, І. Осадча, Х. Микитюк. Ім’я американської художниці О. Марищук-Кендл, українки за походженням, відоме шанувальникам сучасного малярства. Її роботи експонувалися не лише в США, а й в Україні. На запрошення Товариства культурних зв’язків з українцями за кордоном художниця була на стажуванні в Київському художньому інституті в майстерні видатного графіка В. Касіяна (1971–1973 рр.).

У розвиток музичної культури значний внесок зробив композитор А. Рудницький (1902-1975 pp.). Випускник Берлінської консерваторії, він прокладав модерністський напрям в українській музиці. У 1938 р. емігрував у США, здобув визнання як диригент оперних, симфонічних оркестрів і хорів у Нью-Йорку, Філадельфії, Торонто. У його творчій спадщині – опери «Довбуш» (1938 p.). «Анна Ярославна» (1967 р.), «Княгиня Ольга» (1968 р.), кантати, симфонії. Йому належать теоретичні праці «Українська музика» (1963 p.), «Про музику і музик» (1960 p.). Його син Роман (нар. 1942 p.), відомий піаніст та педагог, лауреат трьох міжнародних конкурсів піаністів, тричі мав гастролі в Україні; у його репертуарі – твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Рудницького, В. Косенка, В. Барвінського, і Я. Степового та ін.

**❓Питання для самоконтролю**

1. Поясніть зміст поняття «етнос».

2. Назвіть основні риси та складові елементи українського етносу.

3. Поясніть термін «діаспора».

4. Розкажіть про хвилі української еміграції.

5. Назвіть причини четвертої хвилі української еміграції.

6. Розкажіть про освіту та науку української діаспори у міжвоєнний період.

7. Як розвивалася наука діаспори після Другої світової війни?

8. Охарактеризуйте розвиток української преси у діаспорі.

9. Яке значення Празької школи в українській літературі?

10. Яких ви знаєте скульпторів та художників української діаспори?

* **Тестові завдання**

1. Скільки українців проживає за межами сучасної України?

a) 11-13 млн осіб; b) 15-17 млн осіб; c) 20-22 млн осіб; d) 25-27 млн осіб.

2. Який відсоток від загальної кількості українців проживає за межами України?

a) 15-%; b) 20-25%; c) 30%; d) 35%.

3. Хто з українських вчених обґрунтував вживання терміна «українська діаспора»?

a) Г. Сковорода; b) Д.Дорошенко; c) М. Грушевський; d) В.Маркусь.

4. Коли проходила друга хвиля української еміграції?

a) 1860-1914 рр.; b) 1920-1939 рр.; c) 1939-1945 рр.; d) 1945-1990 рр.

5. На якому континенті українські емігранти з’явилися після Другої світової війни?

a) Північна Америка; b) Африка; c) Антарктида; d) Австралія.

6. Український вільний університет був заснований:

a) Листопад 1920; b) Січень 1921; c) Березень 1923; d) Серпень 1924 р.

7. Яка газета української еміграції почала виходити 1893 року?

a) «Вільна Україна»; b) «Український фермер»; c) «Хліборобська Україна»; d) «Свобода».

8. Роман І багряного «Тигролови» був опублікований:

a) 1945 року; b) 1947 року; c) 1948 року; d) 1950 року.

9. У 1964 році Леонід Молодожанін створив пам’ятник Т. Шевченку у:

a) Чикаго; b) Торонто; c) Мехіко; d) Вашингтон.

10. Хто з композиторів діаспори написав цикл опер присвячених українським княгиням:

a) А. Рудницький; c) М. Лисенко; c) Б. Лятошинський; d) Р. Рудницький.

**🕮Рекомендована література**

Основна: 1-5.

Додаткова: 1, 2, 4-14, 17.

*Опорні поняття*: еміграція, імміграція, діаспора, країна поселення, хвилі еміграції, еміграційна політика країн перебування, міжвоєнний період, переміщені особи, біженці.

**Термінологічний словник**

**Абстракціонізм**, або **абстрактне мистецтво** (від лат. abstractio – віддалення) – одна з провідних модерністських течій XX ст. За­гальна особливість А. – принципова відмова від зображення ре­альних предметів і явищ. Абстрактний твір зображується як су­б’єктивна живописно-пластична реальність, створена за допомогою формальних художніх елементів (кольорова пляма, лінія, об’єм тощо). А. виник у процесі розшарування кубізму і футуризму (1910-1913). Теоретик А. й автор перших абстрактних живопис­них полотен – рос. художник В. Кандинський.

**Абсурду драма** – течія в сучасній західноєвропейській дра­матургії. Зображує світ як хаос, сприймаючи його з песимістич­них позицій. Характерна ознака – позбавлення логіки мови і вчинків персонажів, порушення причинно-часової послідовності подій. Засновники А. д. – С. Беккет, Е. Іонеско, А. Адамов (Франція, 50-ті рр.).

**Авангардизм** (фр. avantgardisme, від avant-garde – передова охорона) – умовний термін для позначення загальних нова­торських напрямів у художній культурі XX ст., що прагнули докорінно оновити художню практику, знайти нові, нетрадиційні засоби вираження форми і змісту творів. Характеризується не лише розривом з художньою традицією минулого, її образною системою та виражальними засобами, а й активним протестом, що революціонізує суспільство і потребує переоцінки духовних цінностей та нового сприйняття світу. Риси А. виявилися в низці шкіл і течій модернізму: кубізмі, експресіонізмі, абстракціонізмі, футуризмі, дадаїзмі, сюрреалізмі та ін. А. започатковували по­ряд із П. Пікассо, Ж. Браком, Х. Грісом, Ф. Леже, Р. Делоне укр. майстри О. Архипенко, С. Делоне-Терк, О. Екстер, М. Андрієнко-Нечитайло.

**Автопортрет** – портрет художника, виконаний ним за допо­могою одного чи кількох дзеркал. Один із жанрів у малярстві, графіці та скульптурі. А. відомий з античних часів.

**Авторитаризм** (фр. autoritarisme, від лат. autoritas – вплив, влада, наказ) – державно-політичний режим, стиль громадського життя, що характеризується зосередженням влади в руках однієї особи або окремої групи, обмеженням, звуженням політичних прав та свобод громадян і суспільно-політичних організацій, суворою регламентацією їхньої активності, різким обмеженням прерогатив та повноважень представницьких установ. Це режим беззаперечного підпорядкування владі, жорсткого примушення дотримуватися непопулярних законів та рішень. Якщо тоталі­таризм є пануванням свавільного беззаконня, то А. – це сус­пільство жорстких законів, дотримання яких влада домагається силовими методами; це суспільний лад, де закон підпорядкова­ний владі.

**Акварель** (італ. acquerella, від лат. aqua – вода) – фарба (як правило, на рослинному клеї), що розводиться водою, а та­кож твір живопису, виконаний такими фарбами. Особливість А. – прозорість барв, чистота кольору.

**Аксесуар** (фр. accessoire, букв. – допоміжний, другоряд­ний) – 1) у театрі – предмети бутафорії або реквізиту, що є другорядними сценічними деталями вистави; 2) в образотворчо­му мистецтві – допоміжні деталі в художньому зображенні.

**Акультурація** – 1) процес взаємовпливу культур, коли у процесі життєдіяльності представники однієї культури під час прямого контакту засвоюють технології, взірці поведінки, цінності чужої культури, які, у свою чергу, змінюються і при­стосовуються до іншої культури; 2) передавання елементів куль­тури від одного покоління до іншого в межах однієї культури.

**Алегорія** (від грец. allegoria – іносказання) – художнє втілення явища або ідеї в конкретному образі (напр., жіноча постать з пов’язкою на очах і терезами в руці – алегорія право­суддя).

**Анімалістичний жанр** (від лат. animal – тварина) – зобра­ження тварин в образотворчому мистецтві. А. ж. поєднує при­родничо-наукові й художні начала.

**Аншлаг** (нім. anschlag) – 1) оголошення в мистецькому зак­ладі про те, що всі квитки на виставу, концерт продано; 2) вели­кий заголовок у газеті, шапка.

**Аплікація** (від лат. applicatio – прикладання) – техніка ви­конання орнаменту або художнього зображення шляхом накла­дання (нашивання) на папір (тканину) різнобарвних шматочків паперу чи тканини.

**Архітектура** (лат. architectura, від грец. archstector – будів­ничий) – мистецтво проєктування і спорудження будівель, а та­кож комплексів. А. є необхідною частиною засобів виробництва (промислова архітектура) й матеріальних засобів існування лю­дини (цивільна архітектура). Створення міст та інших населе­них пунктів і регулювання системи розселення становлять окрему частину А. – містобудування.

**Асиміляція культурна** (від лат. assimilatio – уподібнення) – принцип культурної політики, пов’язаний з поглинанням однієї культури іншою, панівною.

**Балет** (фр. ballet, від лат. ballo – танцюю) – вид сценічного мистецтва, зміст якого втілено в музично-хореографічних обра­зах. На основі лібрето Б. об’єднує музику, хореографію, драма­тичну дію та елементи образотворчого мистецтва (декорація, костюми, освітлення). У самостійний вид мистецтва Б. виокре­мився в епоху Відродження в Італії. За часів класицизму сфор­мувались основні особливості балетної хореографії у Франції при дворі короля Людовика XIV, саме тому ця країна вважається батьківщиною класичного балету. Сучасний балет за зовнішнім виглядом суттєво відрізняється від класичного вільнішими ру­хами, можливістю імпровізації, сценічними ефектами. Різнови­ди балету XX ст. – балет на льоду, балет-ораторія, фільм-балет, опера-балет, рок-балет.

**Барельєф** (фр. bas-relief, букв. – низький рельєф) – скульп­турний твір, у якому опукле зображення виступає над площи­ною тла (стіни) не більш як на половину його об’єму.

**Батальний жанр** (фр. bataille, від італ. battaqlia – битва) – жанр образотворчого мистецтва (переважно живопису), присвя­чений військовій тематиці, зображенню битв та ін. епізодів війни.

**Бестселер** (від англ. best – кращий і sell – продаватися) – видання, що швидко дістало величезної популярності. Букваль­но: «те, що найкраще розповсюджується».

**Блюз** (від англ. bluedurls – смуток, меланхолія) – назва сольних ліричних пісень американських негрів, переважно сум­ного змісту. Основний сюжет – тяжке життя негритянського народу. У XX ст. Б. істотно вплинув на формування професій­ної музики, але передусім на джаз і рок, де тривалий час зали­шається однією з основних жанрових форм. У 50-70-х рр. XX ст. відбулося своєрідне переродження Б., часто виконується у швид­кому темпі під впливом рок-музики і по суті втрачає національні риси.

**Бутафорія** (від італ. buttafuors – помічник режисера) – 1) предмети сценічної обстановки – скульптура, меблі, посуд, прикраси, деталі костюма тощо, які використовуються в теат­ральних виставах замість справжніх; 2) несправжні предмети, що їх використовують лише для показу чи реклами; 3) перенос­но – показне, несправжнє, підробне.

**Вандалізм** – безжальне і безглузде знищення культурних і матеріальних цінностей. Термін походить від назви германських племен, які в 455 р. пограбували Рим, знищивши при цьому багато пам’яток античної культури.

**Вернісаж** (фр. vernissage, букв. – лакування) – 1) у мину­лому – переддень відкриття художньої виставки, коли робили­ся останні приготування і картини покривали лаком; 2) нині – урочисте відкриття художньої виставки у присутності запроше­них осіб.

**Витинанки** – вид декоративно-ужиткового мистецтва, орнаментальні, рідко сюжетні твори, ажурно вирізані ножицями або ножем з кольорового паперу, шкіри, тканини та ін. мате­ріалів.

**Вишивка** – вид народно-декоративного мистецтва; орнамен­тальне або сюжетне зображення на тканині, шкірі, шовку, ви­конане різними ручними чи машинними швами. Основний ма­теріал для В. – нитки (льняні, конопляні, бавовняні, шовкові та ін.), в окремих випадках різні, часом дорогі матеріали – зо­лото, срібло, самоцвіти, намистини, бісер тощо. В. прикрашають одяг, предмети побутового вжитку, інтер’єри житлових і громадських приміщень, а також можуть бути самостійними творами (картина, портрет).

**Вітраж** (від фр. vitrage – вставляння глиб і лат. vitrum – скло) – твір монументального мистецтва, орнаментальна або сюжетна декоративна композиція зі скла та інших матеріалів, що пропускають світло. Використовується в архітектурі для ос­вітлення приміщень і декорування віконних і дверних прорізів культових, громадських, рідше житлових споруд.

**Вокальне мистецтво** (спів) – мистецтво передавання змісту музичного твору засобами голосу. Різниться за видами – сольне, ансамблеве, хорове, за жанрами – оперне, камерне, концертне виконання арій, романсів, пісень і за стилем – мелодійне (кантилена), декламаційне (речитатив), колоратурне.

**Галерея** (фр. galerie, від італ. galleria) – 1) довге й вузьке крите приміщення, що з’єднує частини будівлі; одна з поздовжніх стін може бути з колон, які несуть перекриття; 2) підзем­ний хід, що сполучає приміщення чи шахти; 3) верхній ярус зали для глядачів (гальорка); 4) приміщення для експонуван­ня художніх творів, назва багатьох художніх музеїв (напр., Львівська картинна галерея); 5) переносно – низка образів, речей тощо.

**Гармонія** (від грец. harmonia – спів, розмірність, стрункість, зв’язок) – один з найважливіших елементів музики поряд з мелодією, ритмом, тембром. Г. у музиці заснована на поєднанні звуків у співзвуччя й на взаємозв’язку останніх у послідовному русі. Часто під Г. розуміють узгоджені дії голосу і акомпаную­чого інструмента.

**Гімн** (грец. – похвальна пісня) – урочиста пісня, прийнята як символ держави. У XVII-XVIII ст. в Україні – вітальні кан­ти як форма урочистого офіційного гімну. У другій пол. XIX – на поч. XX ст. національним гімном у Центральній і Східній Україні був «Заповіт» Т. Шевченка; у Галичині у XIX ст. спочатку – «Дай, Боже, в добрий час» Ю. Добриловського, згодом – «Мир вам, браття, всім приносим» I. Гушалевича, пізніше – «Не пора» I. Франка; на Закарпатті – «Я русин бив» (у сучасному прочитанні «Я русин був»). Гімни американських українців – «Далека ти, а близька нам» В. Щурата і «Геть за море» О. Грицая. У 1918 р. офіційно визнаним гімном української держави була пісня «Ще не вмерла Україна» (слова П. Чубинського, музика М. Вербицького). Державний Гімн України – національний гімн на музику М. Вербицького зі словами, зат­вердженими законом.

**Гіперреалізм** (англ. hiperrea list), фотореалізм – художній напрям у руслі абстракціонізму, що сформувався у США на зламі 60-70-х рр. XX ст. і поширився в інших країнах. Характерна ознака – гранично точне відтворення сучасного міста: вулиць, реклами, вітрин, автомобілів тощо.

**Глобальні проблеми** – це проблеми, що мають планетарний характер, стосуються інтересів не окремого регіону, а людства загалом; несвоєчасність їх розв’язання загрожує існу­ванню людства; Г. п. потребують спільних зусиль усіх держав і народів; надзвичайно динамічні (запобігання ядерній війні, освоєння космосу, океану, подолання економічної відсталості, епідемії та хвороби, доля прийдешніх поколінь, а також еколо­гічні, енергетичні, сировинні, продовольчі, демографічні про­блеми).

**Гобелен** (фр. gobelin) – 1) витканий вручну килим-картина; 2) виріб паризької мануфактури, заснованої 1662 р. на базі килимової та фарбувальної майстерні (мануфактури) родини Гобеленів. Г. широко використовували для оздоблення парадних приміщень у палацах, оформлення інтер’єрів громадських будівель.

**Горельєф** (haut-relief, букв. – високий рельєф) – скульптурний твір (рельєф), у якому зображення виступає над площи­ною тла більш як на половину його об’єму.

**Гравюра** (фр. gravure, від graver – вирізати, висікати) – 1) друкований відбиток на папері (чи на подібному матеріалі) з пластини (дошки), на яку нанесено малюнок; 2) техніка графі­ки, що охоплює різноманітні способи ручної обробки дощок (друкарських форм) і друкування з них відбитків. Характерні засоби художньої виразності на гравюрі – лінія, штрих, пляма, тон, іноді колір. Особливість – можливість тиражування.

**Графіка** (грец. graphike, від grapho – пишу, малюю) – вид образотворчого мистецтва, в основу якого покладено малюнок і створені на його основі друковані художні зображення. Термін «графіка» спочатку вживався лише стосовно письма і каліграфії. Нове значення дістав наприкінці XIX – на поч. XX ст.

**Графіті** (італ. graffiti, букв. – видряпані) – стародавні на­писи й малюнки, зроблені на стінах і архітектурних деталях давніх споруд, а також на посудинах, шиферних прясельцях, зброї та ін. предметах, які знаходять під час археологічних роз­копок.

**Графіто**, **сграфіто** (італ. graffito, sgraffito, букв. – видряпаний) – техніка декоративного оздоблення стін. Полягає у про­дряпуванні верхнього тонкого шару штукатурки до оголення нижнього шару, який за кольором відрізняється від верхнього. У давні часи принципи Г. застосовувалися в кераміці (вази Греції), у XV-XVII ст. поширилися в Італії при оздобленні стін. Г. використовується в монументально-декоративному мистецтві України.

**Грим** (фр. grime, букв. – кумедний дідуган) – 1) мистецтво змінювати обличчя актора за допомогою спеціальних фарб, пла­стичних і волосяних наклейок, перук, зачісок тощо; 2) косме­тичні засоби (кольорові олівці, фарби тощо).

**Гротеск** (фр. grotesque, італ. grottesco – химерний, від grotta – печера) – 1) первісно – настінний живопис у давньоримських будинках-гротах; 2) художній прийом, що ґрунтується на свідо­мому перебільшенні зображення якогось явища з метою привер­нути до нього особливу увагу; 3) вид орнаменту, що охоплює у фантастичних поєднаннях образотворчі й декоративні мотиви (зображення людей, тварин, рослин, маски тощо).

**Гуаш** (фр. gouache, від італ. guazzo – водяна фарба) – 1) фарби, розтерті на воді з клеєм і домішками білила; 2) твір живопи­су, виконаний такими фарбами. Здебільшого використовується для малювання на папері й шовку.

**Дадаїзм** (фр. dadaisme, від dada – дерев'яний коник, пере­носно – дитячий лепет) – модерністська літературно-художня течія, що зародилася в 1916 р. у Цюриху під впливом сприй­няття Першої світової війни як пробудження в людині одвічних тваринних інстинктів. Художні методи його представників (М. Дюшана, Ф. Пікабія, М. Ернста та ін.) базуються на про­грамному ірраціоналізмі та демонстративному антиестетизмі. У 20-х рр. XX ст. у Франції Д. об’єднався з сюрреалізмом, а в Німеччині – з експресіонізмом.

**Девіантна культура** (від лат. deviatio – відхилення) – різновид субкультури; притаманна групам із соціально відхиленою поведінкою (напр., наркоманам, сатаністам).

**Девіантна поведінка** – вчинки та дії, що не відповідають загальноприйнятим (неписаним або писаним) соціальним нормам.

**Деградація** (від лат. degradatio – поступове погіршення, зниження) – розвиток, якому притаманні занепад, рух від вищого до нижчого, зменшення або втрата позитивних якостей.

**Декор** (від лат. decoro – прикрашаю) – загальна назва художніх елементів, метою створення яких є оздоблення, прикра­шання декоративних предметів, речей.

**Декоративне мистецтво** – галузь образотворчого мистецтва, мета якої – надати речі естетичних якостей.

**Декоративно-ужиткове мистецтво** – галузь художньої творчості, спрямована на художньо-естетичне формування середовища лю­дини, створення мистецьких виробів для побуту. Твори Д.-у. м. є надбанням матеріальної культури епохи, за якої створені; тісно пов’язані з національними традиціями. У другій пол. XIX ст. ви­робництво творів Д.-у. м. набрало промислової основи.

**Декорація** (від лат. decoro – прикрашаю) – 1) художнє оформлення сцени, що має на меті відтворити обстановку місця дії вистави й допомагає розкрити її ідейно-художній зміст. Ство­рюється за допомогою виражальних засобів живопису, архітек­тури, графіки, освітлення, сценічної техніки, кінопроєкції тощо; 2) переносно – зовнішньо показне, привабливе, що приховує непринадність чогось.

**Джаз** (англ. jazz) – 1) вид професійного музичного мистецтва, що сформувався у США на зламі XIX-XX ст. на основі син­тезу африканської (негритянської) і європейської музичних культур. Розрізняють такі жанри Д.: танцювальний і пісенний; 2) інструментальний ансамбль, що виконує джазову музику.

**Дизайн** (від англ. desing – проектувати, конструювати) – 1) вид художньої діяльності, пов’язаний з проєктуванням предметного середовища; 2) моделювання естетичного вигляду про­мислової продукції.

**Диксиленд** (від англ. Dixie-land – букв. земля Діксі) – на­зва джазових ансамблів, що складалися виключно з білошкірих музикантів. Термін «земля Діксі» походить від поширеної у США назви південних штатів країни.

**Дисгармонія** (від лат. dis – префікс, що означає порушення, розлад, і грец. – злагодженість) – відсутність або порушення гармонії, немилозвучність, розлад.

**Діорама**, **панорама** (від грец. dia – через і horam – видовище) – зігнута у плані півколом живописна картина з переднім предметним планом (як реальні, так і бутафорські предмети) і далеким художнім, створеним за допомогою виражальних засобів живопису і графіки. Обидва плани становлять єдину композицію. Створюються з XIX ст.

**Дубляж** (від фр. doublage – подвоєння) – 1) подвоєння чогось, дворазова тотожна дія; 2) виконання ролі почергово двома акторами; 3) озвучування фільму іншою мовою; фільм, озвуче­ний іншою мовою.

**Експресіонізм** (від лат. expressio – вираження) – напрям у мистецтві першої чверті XX ст., який проголосив єдиною справжньою реальністю внутрішній світ людини, а його вираження – основною метою мистецтва. Виникнення Е. є вираженням протесту проти жахливих сторін буття, почуття приреченості перед крива­вими війнами та приниженням людини. Е. притаманні болісне напруження емоцій, деформація образів світу. Представники Е.: письменники Г. Кайзер, В. Гозенклевер, художники Е. Нольде, Ф. Марк, О. Кокотка, композитори А. Шенберг, А. Берг та ін.

**Екстер’єр** (фр. exterieur, від лат. exterior – зовнішній) в архі­тектурі – загальна назва зовнішнього вигляду споруди, що характеризується фізичними параметрами його зовнішньої форми, розмірами, масою, освітленням, співвідношенням елементів і цілого. За Е. можна визначити функціональну й конструктивну сутність споруди, епоху будівництва, а також її художню цін­ність.

**Електронна музика** – музика, що створюється за допомогою електрогенераторів, коливання яких записують на плівку. Поняття Е. м. увів у 1950 р. нім. фізик В. Майєр-Еплер. Е. м. вико­ристовується для створення різних звукових ефектів, напр., при музичному оформленні спектаклів, кінофільмів тощо.

**Еліта** (фр. elite – краще, добірне, від лат. eligo – вибираю) – 1) найвидатніші представники будь-якої частини суспільства, вищі соціальні прошарки в системі соціальної ієрархії; 2) необхідна складова соціальної структури, вищий привілейований прошарок, який здійснює функції управління, розвитку культури тощо. Е. може вирізнятися такими критеріями, як аристократична належність, або мати інші риси соціальної ієрархії, біоло­гічно-генетичні ознаки, психологічні якості, культурний, освітній або технічний рівень.

**Елітарна культура** – форма культури, що охоплює витонче­не мистецтво, музику, літературу тощо, створення і сприйман­ня якої потребує певного інтелектуального розвитку (на відміну від народної культури).

**Елітарне мистецтво** – мистецтво, зорієнтоване, на думку його творців, на еліту (тобто найкращу частину суспільства, якій властива особлива художня сприйнятливість). Елітарні тенденції поширились у XX ст. у руслі авангардно-модерністського мистецтва. Естетична теорія Е. м. базується на філософії А. Шопенгауера і Ф. Ніцше: ідея антропологічного поділу людей на два типи: «людини корисливості» і «людини генія». Другим, на відміну від перших, притаманна особлива художня обдарованість.

**Емаль** (фр. email, від франкського smeltan – плавити) – тонкий шар склоподібної речовини на поверхні керамічних або металевих виробів. Художні Е. – прозорі й непрозорі – здавна застосовували в ювелірній справі.

**Епопея** (від грец. epos – слово, розповідь і poieo – творю) – 1) тривала широкомасштабна розповідь у прозовій чи віршо­ваній формі про визначні національно-історичні події. Витоки бере з міфології і фольклору (напр., «Іліада», «Махабхарата»). У XIX ст. виникає роман-епопея (напр., «Війна і мир» Л. Толстого); 2) складна довготривала історія якогось явища, що містить значні події.

**Естетика** (від грец. – здатний відчувати) – наука, що вив­чає сферу художньої діяльності людей, закономірності її розвитку, у т. ч. про прекрасне, досліджує ідейну сутність і форми прекрасного в художній творчості, у природі та житті, а також роль мистецтва в розвитку суспільства.

**Естетична свідомість** – форма суспільної свідомості, що реалізується через художньо-емоційне освоєння дійсності у формі естетичних почуттів, переживань, оцінок, смаків, ідеалів.

**Естетичне виховання** – формування в особі здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності.

**Естетичне почуття** – особливе почуття насолоди, яке відчуває людина, сприймаючи прекрасне в навколишній дійсності та творах мистецтва.

**Естетичний ідеал** – уявлення людини про прекрасне в абсо­лютному його вираженні.

**Естетичний смак** – здатність людини правильно оцінювати прекрасне, відрізняти прекрасне від потворного.

**Етика** (лат. ethica, від грец. ethos – звичай) – наука про мораль, природу, структуру та особливості походження й розвитку моральних норм та відносин між людьми в умовах суспільства.

**Етикет** (фр. etiquette – ярлик, етикетка, від фламандського steeken – встромляти) – сукупність правил поведінки, що регулюють зовнішні вияви людських відносин (ставлення до оточуючих, форми звертання і вітання, поведінку у громадських місцях, манери, одяг). Е. – складова зовнішньої культури лю­дини й суспільства.

**Етнізація** (від грец. – народний) – наповнення виховання національним змістом, що забезпечує формування в особистості національної свідомості.

**Етноцентризм** (від грец. ethnos – група, плем'я і лат. centrum – центр) – властивість етнічної самосвідомості сприй­мати й оцінювати всі явища оточуючого світу крізь призму тра­дицій і цінностей власної етнічної групи.

**Етноцентризм культурний** – розміщення певної етнічної національної культури в центрі соціокультурного простору; суд­ження про інші культури з позиції вищої власності.

**Етюд** (від фр. etude – букв. вивчення, від лат. studium – старанність, заняття) – 1) в образотворчому мистецтві – твір допоміжного характеру, виконаний з натури з метою її вивчен­ня. Становить підготовчий матеріал для роботи над картиною, скульптурою, графічним твором тощо; 2) у музиці – інструментальна п’єса, де застосовується певний технічний прийом гри. Е. призначений для вдосконалення майстерності виконання на музичному інструменті; 3) у театральному мистецтві – вправи для розвитку і вдосконалення техніки акторської майстерності; 4) у літературі – невелика, переважно безсюжетна зарисовка, одноактна п’єса.

**Жанр** (фр. genre, від лат. genus – рід, вид) – великі області в різних видах мистецтва, які склалися історично і характеризуються певними ознаками. У різних мистецтвах принцип роз­поділу на Ж. різний. Напр., Ж. в образотворчому мистецтві визначається за предметом відображення, у літературі – за змістом та формою.

**Живопис** – вид образотворчого мистецтва, в основу якого покладено художнє зображення фарбами на будь-якій поверхні (полотні, дереві, папері тощо). Зорове втілення задуму (теми, сюжету) здійснюється за допомогою композиції та малюнка. Колір – найважливіший зображальний та емоційний засіб жанру. За розмірами поділяється на види: монументальний, станковий, театрально-декоративний та мініатюра; за тематикою жанру – побутовий, історичний, батальний, портрет, пейзаж, натюрморт, релігійний, анімалістичний.

**Загальнолюдські цінності** – світоглядні ідеали, моральні норми, що відображають духовний досвід людства і сприяють консолідації суспільства. Не залежать від класових інтересів, симпатій, уподобань, однакові для представників усіх класів і верств суспільства. Особливо яскраво виражені у віровченнях світових релігій.

**Засоби масової інформації** – установи, створювані для збирання, обробки й відкритого, публічного передавання за допомогою спеціальних технічних засобів масової інформації; виконують такі соціальні функції: інформаційну, освітньо-просвітницьку, критики і контролю, формування громадської думки та ін. До З. м. і. належать преса, радіо, телебачення, довідники, кіно-, звуко- і відеозаписи.

**Ідеалізація** (фр. idealisation, від ideal – ідеал) у мистецтві – художній прийом, що полягає у відході від життєвої правди внаслідок свідомого чи вимушеного прикрашання митцем пред­мета зображення.

**Ідеологія** (від грец. idea – початок, основа, первообраз і logos – слово, вчення) – система політичних, правових, релі­гійних, етичних і філософських поглядів та ідей, що відбивають ставлення людей до дійсності й одне до одного, засоби засвоєння цієї дійсності й трансформації з позиції цілей, ідеалів, прийня­тих різними соціальними суб’єктами; соціальні програми діяльності, спрямованої на зміну або закріплення (зміцнення, посилення) існуючої системи суспільних відносин.

**Ілюстрація** (лат. illustratio – живий опис, наочне зображен­ня, від illustro – освітлюю, пояснюю) – 1) пояснення, тлумачення за допомогою наочних прикладів; 2) зображення, що супроводжує і доповнює текст (малюнки, гравюри, фотографії, репродукції, карти, схеми тощо); 3) галузь мистецтва (переважно графіки), пов’язана з образотворчою інтерпретацією літературних і наукових творів. Напр., у виданнях для дітей дошкільного віку І. посідають основне місце, а текст супровод­жує їх.

**Імпресіонізм** (фр. impressionisms, від impession – враження) – напрям у мистецтві й літературі останньої третини XIX – поч. XX ст. Метою мистецтва І. проголошував витончене відтворення суб’єктивних вражень і спостережень, мінливих відчуттів і переживань художника. І. сформувався в пейзажному живописі Франції в 70-80-х рр. XIX ст. Художники-імпресіоністи (К. Моне, Ж. Бенуар та ін.) збагатили живопис творчими досягненнями в зображенні мінливих станів природи, тонких відтінків світла, забарвлення предметів залежно від освітлення.

**Інвайронмент** (від англ. environment – оточення, середови­ще) – одна з міждисциплінарних форм модернізму. І. виник у 60-ті рр. XX ст., є аранжуванням довкілля (природного географіч­ного комплексу, міста або закритого приміщення) за допомогою алегоричного поєднання створених художником (або публікою) об’єктів з «готовими» елементами навколишнього середовища. Різновиди І. – екологічне мистецтво, ленд-арт, природна скульптура, інсталяція.

**Інкрустація** (від лат. incrusto – вкриваю шаром, викладаю мармуром) – один з видів декоративного оздоблення будівель і предметів. І. виникла у країнах Стародавнього Сходу, розвива­лась у Стародавній Греції та Римі, високого рівня досягла в XI­XIII ст.

**Інтер’єр** (від фр. interieur – внутрішній) – 1) в архітектурі – внутрішній простір будівлі, створений архітектурними засоба­ми, а також за допомогою розпису, оздоблення, меблів тощо; 2) у живописі – жанр, характерний для голландського і фламандського живопису XVII ст., І. відіграє значну роль у картинах на побутові й історичні сюжети.

**Іронія** (від грец. – удавання, прихований глум) – прихована насмішка, спеціально втілена у форму позитивної характери­стики чи вихваляння. Злу І. називають сарказмом.

**Історичний жанр** – один з основних жанрів у деяких видах мистецтва, напр., в образотворчому, присвячений історичним подіям і діячам, особливо важливим в історії людства.

**Картина** – 1) завершений живописний твір із самостійним художнім значенням; один з найтиповіших видів станкового мистецтва; 2) у драмі, опері, балеті – закінчена частина акту, у деяких п’єсах – основна одиниця поділу на дії.

**Кераміка** (грец. keramike – гончарство, від keramos – гли­на) – вироби та матеріали з глин та їх сумішей. Мистецтво К. – один з основних видів декоративного мистецтва багатьох країн.

**Кіномистецтво** (від грец. kino – рухаю і мистецтво) – вид мистецтва, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність або уявні події в художніх чи художньо-документаль­них образах. Існує чотири основних види К.: художнє (ігрове), документальне, науково-популярне, мультиплікаційне. К. ви­никло наприкінці XIX ст. (1895, фільми фр. винахідників кіно братів О. та Л. Люм’єрів).

**Кітч** – ( нім. «жаргон», «збирання вуличного сміття», пізніше – імітація унікальних художніх виробів) – явища художньої культури. Позначена еклектизмом, різностильовістю. Найчастіше – це масова культура.

**Колаж** (фр. collage, букв. – наклеювання) – 1) технічний прийом в образотворчому мистецтві, що полягає в наклеюванні на певну основу матеріалів, які відрізняються від неї кольором і фактурою, а також твори, виконані в такий спосіб; 2) особлива форма використання композитором фрагментів із власних творів чи творів інших композиторів. К. найчастіше застосовується в сучасній попмузиці, хоча зустрічаються і в творчості класиків – Й.-С. Баха, В. Моцарта, Г. Генделя та ін. Для К. характерне поєднання стилістично різнорідних елементів, що створює вра­ження парадоксальної несумісності.

**Колекція** (від лат. coUectio – збирання) – систематизоване зібрання предметів, що мають наукову або художньо-історичну цінність (картин, мінералів, марок тощо).

**Колорит** (від лат. color – колір, барва) – загальний характер поєднання барв у творі мистецтва (картині, кольоровій гравюрі тощо). Злагодженість кольорових відтінків надає творам образотворчого мистецтва певного загального тону, емоційної виразності (напруження, спокій, динамічність тощо).

**Композиція** (від лат. compositio – складання, створення) – побудова художнього твору, співвідношення окремих елементів, зумовлених його творчим задумом, змістом, характером і призначенням; створенням художнього образу.

**Консерваторія** (італ. conservatorio – притулок, з лат. conservo – зберігаю) – вищий музичний навчальний заклад. У XVI-XVII ст. в Італії К. називали притулок для сиріт, де дітей навчали ремесел, а пізніше – й музики. Першу консерваторію типу вищої музичної школи було організовано в Парижі (з 1793 р. – Національний музичний інститут, з 1795 р. – Кон­серваторія музики й декламації). В Україні створення музичної академії передбачалося ще 1776 р. у Кременчуці, але цей про­єкт не реалізований. Пізніше створення музичної академії типу консерваторії планувалося також у Єкатеринославі. У 1903 р. у Львові було засновано Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (у 1939 р. він був перетворений на консерваторію), у 1904 р. у Києві – Музично-драматичну школу ім. М. Лисенка. Із 1913 р. консерваторії працюють у Києві та Одесі, з 1917 р. – у Хар­кові. Нині в Україні діє 5 консерваторій.

**Конструктивізм** (від лат. constructio – побудова) – напрям в архітектурі, мистецтві й літературі у 20-30-х рр. XX ст. В ар­хітектурі послідовники К. (А. і В. Весніни, М. Гінзбург, С. Серафімов та ін.) за основне завдання вважали конструювання навко­лишнього середовища, використання простих предметних форм, принципів машинної технології, індустріального виробництва. У літературі конструктивісти (І. Сельвінський, К. Зелінський та ін.) вважали літературний твір «конструкцією», що призводило до схематизму, стилю лозунгу. В Україні конструктивісти об’єдналися в угрупованні «авангард». У театрі К. пов’язаний з відмовою від традиційних живописних елементів у декораціях. Максимальне зовнішнє вираження (у словах, рухах) внутріш­нього стану людини було притаманне творчості Л. Курбаса в Україні.

**Контркультура** – культура певної соціальної групи, що протистоїть або перебуває у стані конфронтації до панівної суперкультури або субкультури соціальних спільнот.

**Конформізм** (від лат. conformis – подібний, відповідний) – пристосовницьке, пасивне прийняття існуючого порядку, смаків, суджень. Альтернатива конформізму – нонконформізм.

**Концептуальне мистецтво** – різновид модернізму, що склався в кін. 60-х рр. XX ст. під впливом дадаїстів, майстрів попарту і мінімального мистецтва. Концептуалісти ставлять своїм зав­данням перехід мистецтва від виконання художніх творів до вільних від матеріального втілення «художніх ідей». Творчість осмислюється концептуалістами як близький за духом хепенінгу, але статично зафіксований процес залучення глядача до «гри ідей». Це оформлюється у вигляді графіків, діаграм, схем, цифр, формул, написів тощо.

**Космополітизм культурний** (від грец. cosmopolites – грома­дянин світу) – певне ставлення до дійсності, що виявляється у відмові від національних традицій і культур в ім’я абстрактної «єдності роду людського».

**Краєзнавчі музеї** – науково-дослідні, культурно-освітні установи і державні сховища пам’яток матеріальної культури відповідного краю або місцевості. Перші місцеві музеї – попередники сучасних краєзнавчих музеїв – виникли в Україні наприкінці XIX – на поч. XX ст. У 1891 р. був створений Полтавський, у 1898 р. – Миколаївський, у 1900 р. – Волинський (у Жито­мирі), у 1913 р. – Острозький музеї. В Україні діє близько 50 державних К. м. Крім того, у районних центрах та селах гро­мадськістю створено понад 200 народних К. м. і музейних кімнат. Найвизначніші К. м. в Україні – Кримський, Луганський, Ми­колаївський, Івано-Франківський та Чернівецький, у фондах яких зібрано цінні матеріали з краєзнавства.

**Кубізм** (фр. cubisme, від cube – куб) – течія в образотворчому мистецтві першої чверті XX ст., за силою впливу вважається основною в авангардизмі. Провідна ідея К. – конструювання картин за допомогою простих геометричних форм, які мають значення і як самостійні фігури, і як символи. Джерела К. – фовізм, негритянська скульптура, творчість П. Сезанна. Найвідоміші послідовники К. – П. Пікассо (напр., «Авіньйонські дівчата», 1907), Ж. Брак (напр., «Оголена», 1909), Ф. Леже, К. Малевич, Д. Бурлюк.

**Культура** (від лат. cultura – обробіток, культивування землі, шанування, догляд, освіта) – сукупність практичних матері­альних і духовних надбань суспільства й людини, що втілюють­ся в результатах продуктивної діяльності. У вузькому розумінні К. – сфера духовного життя суспільства, що охоплює насампе­ред систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи й організації, що забезпечують їх функціонування (школи, вищі навчальні заклади, клуби, му­зеї, театри, творчі спілки, товариства тощо). Водночас під К. розуміють рівень освіченості, вихованості людей, а також рівень опанування якоюсь галуззю знань або діяльністю (культура ви­робництва, праці, мови; правова, моральна, естетична культу­ра, культура побуту тощо). Джерело К. – суспільна праця, здатна практично й духовно перетворювати дійсність і власне людину.

**Культури інтеграція** – процес зростання взаємозалежності різних культур, що сприяє формуванню цілісної гармонійної культурної системи.

**Культурна агресія** – примусове нав’язування суспільству (або спільності) зразків іншої культури чи способу життя в резуль­таті завоювань, колонізаторської політики окремих країн.

**Культурна епоха** – стилістична, світоглядна і ментальна єдність усіх елементів культури, що базується на певних засадничих цінностях і виявляється на певному історичному етапі в більш-менш окреслених просторових і часових межах.

**Культурна норма** – імперативне (вимогливе) вираження культурних цінностей у системі правил, які мають відтворюватися в поведінці членів суспільства.

**Культурна самобутність** – сукупність рис духовної та мате­ріальної культури, що історично склалася, характерна для конкретної національно-етнічної спільноти, яка відрізняє її від відповідних рис іншої національно-культурної спільноти і сприяє формуванню етнічної самосвідомості, що на соціально-психологічному рівні базується на антитезі «ми» і «вони», на уявленні про якості, відмінні від інших.

**Культурний цикл** – у циклічних теоріях (О. Шпенглера, А. Тайнбі, П. Сорокіна) – регулярно повторювані фази розвитку культури – народження, юність, зрілість, старіння, смерть.

**Культурні зміни** – зміни будь-якого аспекту культури шляхом модифікації культурних рис або їх комплексів. К. з. можуть бути результатом як самостійного розвитку певної культури, пристосування її до природного середовища, так і результатом контакту з іншими культурами.

**Культурні цінності** – результат оцінки суб’єктами пізнання (особистістю, групою, спільнотами) об’єктивно існуючого соціокультурного світу з позицій значущості його явищ для прогресивного розвитку суспільства.

**Культурогенез** – 1) теоретична концепція, що розкриває при­чини і закономірності виникнення та розвитку культури як єдиного цілого; 2) безпосередньо процес виникнення та розвитку культури. Системні підходи в дослідженні проблеми розвитку К. розробили Г. Спенсер, Л. Морган, Ч. Тейлор, Ф. Енгельс та їх послідовники. Вони розглядали історичний, соціологічний, етно­графічний, археологічний, мистецтвознавчий та релігієзнавчий підходи до розвитку культури і на цій основі спробували ство­рити моделі К. У другій пол. XX ст. спостерігаються тенденції до вироблення цілісної моделі.

**Купол** (італ. cupola – купол, склепіння, від лат. cupula – невелика бочка) – просторове покриття будівель, споруд, що перекриває круглі, багатокутні, еліптичні у плані приміщення. Форми К. утворюються різними кривими, опуклими назовні, близькими до півкулі (або півкулями).

**Лаки художні** – вид декоративно-ужиткового мистецтва, в якому виробі з дерева, пап’є-маше, металу обробляються спеціальним лаком і часто оздоблюються розписом, різьбленням та інкрустацією. В Україні Л. х. (підлаковий розпис) виготовляють у смт Петриківці на Дніпропетровщині.

**Лібрето** (італ. libretto, букв. – книжечка) – 1) літературний текст опери, оперети; 2) літературний сценарій балету, пантоміми; 3) виклад змісту опери, балету, драми в театральній програмі, в окремій книжечці (звідси назва); 4) сюжетний план або схема сценарію кінофільму.

**Література «потоку свідомості»** **(«потік свідомості»)** – твор­чий принцип модерністської літератури, що сформувався в західноєвропейській культурі поч. XX ст. Термін запозичений з книги У. Джемма «Наукові основи психології» (1890). Як літе­ратурний прийом «п. с.» – безпосереднє відтворення процесів духовного життя автора, тобто форма «внутрішнього монологу». Представники: Дж. Джайс, В. Вульф, Г. Стайн, М. Пруст.

**Літографія** (від грец. litos – камінь і grafio – пишу) – спосіб друку, при якому друкарську форму виготовляють з вапняку (т. з. літографського каменю) чи інших матеріалів; вкрите фарбою зображення (текст, малюнок) відбивають на папері.

**Масова культура** – форма культури, пов’язана з процесом уніфікації, стандартизації духовного в особистості й суспільстві. Твори М. к. поширюються серед широкого загалу без урахування регіональних, релігійних або класових субкультур і розраховані на потурання, як правило, нерозвиненим смакам.

**Масова свідомість** – складова суспільної свідомості, пов’язана з діяльністю особливого роду соціальних спільностей, що відбиває різні аспекти життя суспільства залежно від інтересів спільнот. М. с., на відміну від суспільної, не визначає розвиток суспільства.

**Медальєрне мистецтво** – різновид дрібної пластики, мисте­цтво виготовлення форм для відливання і штемпелів для карбування монет і медалей. М. м. виникло у Стародавній Греції з по­явою монет. У Стародавньому Римі поряд з ними у грошовому обігу були й медальйони, що виготовлялися на честь видатних людей. Медалі вперше з'явилися в північній Італії в кін. XIV ст.

**Мистецтво** – 1) специфічний вид людської діяльності (художня творчість), в основу якої покладено відображення світу в художніх образах, а також результат цієї діяльності. Предмет М. – естетичне ставлення людини до дійсності, завдання – художнє опанування світу. Поняття М. охоплює художню творчість загалом – літературу, архітектуру, живопис, графіку, декоративно-ужиткове мистецтво, музику, танець, кіно та ін.; 2) у вузькому значенні – образотворче мистецтво; 3) високий ступінь навичок і майстерності в будь-якій галузі людської діяльності.

**Мистецтвознавство** – суспільні науки, що вивчають закономірності функціонування мистецтва, поєднують історію і теорію мистецтва, а також художню критику. Теорія мистецтва тісно пов’язана з естетикою, вивчає закономірності розвитку мисте­цтва як соціального явища, зв’язки між змістом і формою в мистецтві. Історія мистецтва описує, аналізує і тлумачить худож­ні твори, розкриває поступальний розвиток мистецтва. Художня критика здійснює теоретичний та історичний аналіз художніх творів, оцінює їх. У вузькому розумінні термін «М.» найчастіше застосовують до науки про пластичні чи просторові види мистецтва – декоративно-ужиткового мистецтва, живопису, скульптури, графіки, архітектури.

**Мініатюра** (фр. miniature, від лат. minium – кіновар, або сурик) – твір образотворчого мистецтва невеликого розміру, що потребує витонченої техніки виконання.

**Мода** (від лат. modus – міра, зразок, схильність) – домі­нуюча в певній соціальній спільноті сукупність звичок, смаків, стандартів поведінки, а також зразків предметів споживання, які, з одного боку, відповідають цим звичкам і смакам, а з іншого визначають їх характер. Виконуючи регулятивну функцію, М. характеризується мінливістю, значною варіативністю; це періодично і спонтанно виникаюча масова поведінка, зумов­лена культивуванням потреби в деяких маскультурних зразках.

**Модернізм** (фр. modernisme, від moderne – новітній, сучас­ний) – загальна назва низки художніх течій межі XIX-XX ст. М. властиві розрив із традиційним досвідом художньої творчості, постійний пошук нових художніх форм як самоцінного явища. Найяскравіше виявився в образотворчому мистецтві (експресіонізмі, абстракціонізмі, футуризмі, дадаїзмі, кубізмі, сюрреалізмі). Прагнення художників знайти унікальні форми втілення уявлюваного ними світу відбито і в назвах модерністських течій: стиль «модерн» у Росії, «ар ново» у Бельгії і Франції, югендистиль у Німеччині, стиль ліберті в Італії, модерн стійл в Англії. У надрах М. зародився авангардизм, що запозичив у нього найоригінальніше і незвичайне. Елементи М. виявляються і в художній культурі сучасного суспільства, зокрема в постмодернізмі.

**Мозаїка** (фр. mosaique, італ. mosaico, від лат. musivum, букв. – присвячене музам) – 1) зображення або візерунок, виконаний з однорідних або різних за матеріалом частин – камінь, непрозоре скло, керамічні плитки та ін.; 2) одна з основних технік монументального мистецтва.

**Молодіжна субкультура** – сукупність цінностей, вірувань, традицій та звичок, якими користуються молоді люди. У ній існують власна мова, мистецтво і стиль поведінки, має систему штучних замінників реальних цінностей.

**Мольберт** (нім. Malbrett) – дерев’яний верстат для живопису, на якому встановлюють підрамок з полотном, картон тощо.

**Монументальне мистецтво** (лат. monymentum, від moneo – нагадую) – загальна назва творів образотворчого мистецтва, яким притаманні великі масштаби, значний зміст, узагальненість форм, пов’язаних з конкретним архітектурним середовищем. До М. м. належать пам’ятники, живописні, мозаїчні композиції, міська й паркова скульптура, фонтани тощо.

**Музика** (від грец. – мистецтво муз) – мистецтво, що відби­ває дійсність у художніх звукових образах. Основа М. – мело­дія, головні засади музичної виразності – лад, ритм, метр, гар­монія, інструментування. За способом виконання М. поділяється на інструментальну і вокальну. У вокальній М. спів часто су­проводжується грою на музичних інструментах (акомпанемент). Крім суто інструментальної існує М. синтетична, тобто пов’язана з іншими видами мистецтв: поезією (вокальна), хореографією (танцювальна) або сукупністю мистецтв (опера, балет, М. до кінофільмів, вистав тощо). Музичні твори різняться за родами (симфонічні, оперні, камерні та ін.) та жанрами (лірична, комічна опери, пісня, танок, соната тощо).

**Натуралізм** (фр. naturalisme, від лат. natura – природа) – напрям у європейській та американській літературі й мистецтві останньої третини XIX ст. (теоретики напряму – Е. Золя, брати Е. і Ж. Гонкур у літературі; А. Антуан, О. Брам у театрі; Е. Мане, К. Кольвіц у живописі). Натуралісти оголосили своєю метою відображення людської природи в усій повноті її проявів, намагалися показати людину в її безпосередньому оточенні мак­симально точно, не випускаючи також подробиць, які тради­ційно вважалися такими, що не «підходять» для мистецтва. У творах натуралістів з’явилися герої, яких попереднє мистецтво не знало: селяни, представники міських низів – клошари, наркомани та ін.

**Натюрморт** (фр. nature morte, букв. – мертва природа) – 1) жанр образотворчого мистецтва, здебільшого станкового жи­вопису, предметом зображення якого є речі, що оточують люди­ну в повсякденному житті (напр., квіти, продукти, предмети побуту); 2) конкретний твір образотворчого мистецтва, викона­ний у цьому жанрі.

**Наукова революція** – поняття для позначення докорінних змін в ідеях про природу і в розвитку наукового пізнання. Перша Н. р. відбувалася в європейському інтелектуальному житті з сер. XVI – до кін. XVII ст.; друга – з кін. XIX – до сер. XX ст. Головний результат двох Н. р. – народження сучасної науки, процес її диференціації, виникнення фундаментальних та прикладних наук, інтеграція нових галузей, професіональний поділ праці, спеціалізація досліджень та ін.

**Нація** (від лат. natio – народ, плем’я) – етносоціальна спільнота зі сформованою усталеною самосвідомістю своєї ідентичності й тотожності; сукупність людей, об’єднаних спільними культурними, політичними, соціальними та економічними інтересами і зв’язками. Початок культурологічної теорії Н. було закладено працями нім. філософа-просвітителя XVIII ст. Й. Герде, який наголошував на своєрідності духовної культури різних народів, зокрема південнослов'янських, поезію яких високо цінував. Ця теорія була розвинена у працях одного з ідеологів австромарксизму К. Реннера, який визначав Н. як «союз осіб, які однаково розмовляють», «культурний союз».

**Неоімпресіонізм** (від грец. neos – молодий, новий і лат. impression – враження) – течія в живописі. Н. виник у Франції наприкінці XIX ст. Неоімпресіоністи для створення картин ви­користовували відкриття наукового кольорознавства й оптики, застосовували прийоми розкладання складних тонів на чисті кольори, систему письма дрібними мазками правильної форми (пуантилізм).

**Неокласицизм** (від грец. neos – молодий, новий і лат. classicus – взірцевий) – загальна назва художніх течій другої пол. XIX – початку XX ст., які зверталися до традиційної ан­тичності, Відродження та класицизму. У своїх творах представ­ники Н. протиставили суперечностям життя вічні «естетичні нор­ми минулого». В архітектурі Н. виявився на поч. XX ст. як реакція проти декоративних надмірностей і конструктивних невизначеностей модерну (П. Андреєв, М. Верьовкін – в Україні, О. Перре – у Франції, Е. Саарінен – у США). В образотворчому мистецтві Н. поширювався як реакція на імпресіонізм і орієнтувався на античну архаїку, раннє Відродження та класицизм (скульптори П. Війтович, А. Попель – в Україні, живописці Ф. Бодлер – у Швейцарії, М. Дені – у Франції музиці Н. протиставляв романтизму, імпресіонізму й експре­сіонізму доступність конструкції і стриманість, врівноваженість музичної мови (І. Стравинський – в Україні, І. Піццетті, А. Капеллі – в Італії).

**Неореалізм** (від грец. neos – молодий, новий і лат. realis – суттєвий) – напрям в італійському кіно і літературі 40-50-х рр. XX ст. Визначальні риси – наявність документальної основи твору (принцип вірності факту), увага до життя пересічної люди­ни. Н. найповніше виявився у творчості режисерів Р. Росселіні («Рим – відкрите місто»), Л. Віконті, В. де Сіки, Дж. Де Сантіса та ін. Яскраво виявилася літературна творчість неореалістів Р. Вігано, І. Кальвіно, К. Леві, Е. де Філіппов та ін.

**Нобелівська премія** – міжнародна премія, названа на честь їх засновника шведського інженера-хіміка А. Нобеля (1833-1896). З 1901 р. присуджується щорічно за видатні відкриття в галузі фізики, хімії, медицини, фізіології, за літературні твори, а також за діяльність, спрямовану для зміцнення миру.

**Ню** (фр. nu – голий) – жанр образотворчого мистецтва, предметом зображення в якому постає оголене тіло, переважно жіноче. Зародився в епоху Відродження.

**Образ художній** – специфічна для мистецтва форма відображення дійсності й виразу думок і почуттів художника. О. х. народжується в уяві художника, втілюється у створюваному ним творі в певній матеріальній формі (пластичній, звуковій, сло­весній та ін.) і відтворюється уявою того, хто сприймає цей твір мистецтва. На відміну від інших типів образу (напр., докумен­тального) О. х., відбиваючи ті чи інші явища дійсності, водночас містить емоційне й інтелектуальне ставлення художника до дійсності. Саме це уможливлює трактування О. х. як мови мистецтва, що передає певну інформацію від митця до того, хто сприймає його твір.

**Образотворче мистецтво** – загальна назва таких видів мистецтв, як живопис, скульптура, графіка, фотомистецтво. У деяких класифікаціях мистецтва до О. м. зараховують й архітектуру.

**Опера** (італ. opera – твір; від лат. – праця) – музично-театральний твір, що поєднує сольний, ансамблевий і хоровий спів, інструментальну музику, сценічне й декоративне мистецтво. О. виникла в XVI ст. у Флоренції (Італія).

**Оперета** (італ. operetta, букв. – маленька опера) – музично-театральний твір переважно комедійного характеру, де вокальні й інструментальні музичні номери й танці чергуються з діалогами. О. виникла в Парижі в сер. XIX ст. (напр., «Летюча миша» (1874) і «Циганський барон» (1885) Й. Штрауса-сина та ін.).

**Орнамент** (від лат. ornamentum – прикраса) – візерунок, побудований на ритмічному повторенні геометричних елементів (геометричний О.), стилізованих рослин (рослинний О.), тваринних («звіриний» О.), рідше – антропоморфних мотивів.

**Оформлювальне мистецтво** – галузь декоративного мистецтва, що синтезує зображувальні засоби архітектури, образотвор­чого та декоративно-ужиткового мистецтва, театру, кіно, телеба­чення, плаката, колажу, фотографії, транспаранта, декоративного озеленення, світлотехніки для оформлення вулиць, майданів, виробничих територій, експозицій, продовольчих і промислових товарів, предметів побуту, стендів, вітрин, різних форм реклами тощо.

**Офорт** (від фр. eau forte – міцна вода, азотна кислота) – вид гравірування на металі, обробленому спеціальним способом кислотою, на основі чого робляться численні відбитки на па­пері.

**Палітра** (фр. palette, від лат. paletta – лопатка) – 1) чотирикутна або овальна дошка з дерева, фарфору чи металу, на якій художник змішує фарби під час роботи; 2) гама колірних сполу­чень, властивих живопису художника або окремій картині.

**Пам’ятник** – архітектурний або скульптурний твір, що вста­новлюється для увічнення важливої історичної події або видатної особи.

**Панно** (фр. panneau, від лат. pannus – шматок тканини) – частина поверхні стіни, стелі, дверей, обмежена рамкою і запов­нена живописом, мозаїкою або скульптурним рельєфом.

**Пантоміміка** – система тілесних, виразних рухів людини, за допомогою яких вона демонструє свої внутрішні, психофізіо­логічні стани чи власне ставлення до того, що відбувається з нею і навколо неї, сукупність тілесних, виразних рухів людини, що супроводжують її мовні вирази, переживання та роздуми.

**Пастель** (фр. pastel, з італ. pastello, зменшувальне від pasta – тісто) – 1) сухі, м’які кольорові олівці без оправи; 2) живопис, виконаний олівцями; 3) твір мистецтва, виконаний цією техні­кою. Гіпотетично вважається, що виник П. у другій пол. XV ст., коли виник і посилився інтерес до багатоколірного малюнка. Термін «pastello» вперше вжито наприкінці XVI ст. у трактаті Дж. Ломаццо – італ. теоретика маньєризму.

**Пейзаж** (фр. pausage, від paus – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва (або окремий твір цього жанру), в якому основний об'єкт зображення – природа. Спочатку П. як зображення природи був тлом у творах ін. жанрів (напр., у пор­третах). Вважається, що як самостійний жанр П. виник у VII ст. у кит. мистецтві. У Західній Європі П. сформувався у XVI-XVII ст., а дістав розвитку в XIX – на поч. XX ст. В Україні елементи П. з’явилися у XIV-XVIII ст.

**Плакат** (нім. Plakat, з фр. placard – об’ява, афіша, від plaquer – наліплювати) – 1) вид образотворчого мистецтва, засіб наочної, найчастіше політичної агітації та пропаганди; 2) оголо­шення, які вивішуються у громадських місцях з метою інфор­мації, реклами тощо.

**Пленер** (від фр. pleine aire, букв. – відкрите повітря) – 1) про­цес живопису відтворення засобами кольорового багатства зо­бражуваних об’єктів, розташованих у повітряному середовищі; 2) у вузькому розумінні – живопис на відкритому повітрі (не в майстерні), де основна увага приділяється вивченню світлових ефектів.

**Побутовий жанр** – один із жанрів образотворчого мистецтва, що відтворює повсякденні події громадського або приватного життя. Поширений переважно в живописі, а також у скульптурі й графіці.

**Попарт** (англ. pop art, скор. від popular art – популярне, загальнодоступне мистецтво) – неоавангардистський напрям в американському і західноєвропейському мистецтві, що ви­ник наприкінці 1950-1960 рр. Представники П.-а. відтворю­ють типові предмети сучасного урбанізованого побуту (речі до­машнього вжитку, деталі машин, упаковки товарів тощо); використовують прийоми реклами, преси, телебачення, кіно, фотографії, коміксів та ін.; досягають зорового ефекту за допомогою новітніх штучних матеріалів і складних технічних прийомів.

**Портрет** (фр. portrait) – 1) в образотворчому мистецтві – зображення конкретної людини або групи людей; жанр образо­творчого й фотомистецтва; твір цього жанру. За призначенням, специфікою форм і характером виконання розрізняють П. станкові (картина, бюст, графічний аркуш), монументальні (монумент, фреска, мозаїка), парадні й інтимні, шаржі, портретні рельєфи на меморіальних дошках, медалях, монетах, гемах, портретну мініатюру. П. бувають на весь зріст, поясні, погрудні, анфас, у профіль тощо. Специфічним різновидом П. є автопортрет; 2) у літературному творі – опис зовнішності персонажа, один із засобів створення художнього образу.

**Постамент** (лат. postamentum, від. postitus – поставлений), п’єдестал – архітектурна основа творів скульптури (напр., пам’ятника), на якій встановлюють (у музеї) твір станкової скуль­птури.

**Постімпресіонізм** (від лат. post – після та імпресіонізм) – загальна назва течій у фр. живопису кін. XIX – поч. XX ст., що виникли як реакція на імпресіонізм з його інтересом до випад­кового і швидкоплинного. Сприйнявши від імпресіонізму чистоту кольору, П. протиставив йому пошуки постійних основ буття, а також узагальнюючих, синтетичних методів живопису. Представники П. – П. Сезанн, В. ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек.

**Примітивізм (примітив)** (від лат. primitivus – початковий) – в образотворчому мистецтві кін. XIX-XX ст. навмисне спрощення зображальних засобів і звернення художників до форм т. з. примітивного мистецтва давніх позаєвропейських цивілізацій, дитячої творчості. Ці пошуки часто поєднувались з різними формальними експериментами постімпресіонізму, авангар­дизму.

**Пуризм** (фр. purisme, від лат. purus – чистий) – напрям у фр. живописі кін. 10-20-х рр. XX ст. Представники П. запере­чували декоративні тенденції кубізму, прагнули до раціоналістично окресленого передання «стійких» предметних форм. Для творів пуристів характерні площинність, плавна ритміка напів­прозорих силуетів і контурних обрисів предметів.

**Рельєф** (фр. relief, від лат. relevo – піднімаю) – скульптурне зображення на площині. Р. може бути самостійним твором або частиною архітектурної композиції.

**Репертуар** (фр. repertoire, від лат. repertorium – список, опис) – 1) сукупність творів (драматичних, музичних та ін.), які виконуються певний період у театрі, на концертній естраді; 2) ролі, партії, музичні та літературні твори, з якими виступають актор, співак, читець, музикант. Існують поняття сучасного й класичного Р. Розрізняють Р. за видами театрів (оперний, естрадний), стилями і жанрами (романтичний, комедійний, трагедійний).

**Репродукція** (лат. re і produce – виробляю, створюю) – 1) фо­тографічне або поліграфічне відтворення зображень (творів жи­вопису, друкованого тексту, карт, документів, фотознімків тощо); 2) картина, малюнок, кресленик, фотознімок тощо, виготовлені поліграфічним способом. При точному переданні всіх особливо­стей об’єкта Р. називають факсимільною.

**Реставрація** (від лат. restauratio – відновлення) в архітектурі й мистецтві – закріплення та відновлення зруйнованих або пошкоджених творів мистецтва і споруд. Становить складову охорони пам’яток історії та культури.

**Розпис декоративний** – сюжетні або орнаментальні живо­писні зображення на будівлях та ужиткових предметах. У народному мистецтві Р. д. – самостійна галузь творчості. Існують окремі осередки народних художніх промислів (Петриківка та ін.), де виготовляють переважно твори, оздоблені Р. д.

**Садово-паркове мистецтво** – мистецтво створення садів, скверів, парків та ін. озеленюваних територій. Передбачає розпланування території, добір рослин, їх групування та розміщен­ня, зведення спеціальних паркових споруд, водоймищ, архітектурних форм тощо. С.-п. м. в Україні: напр., парки «Софіївка» в Умані, «Олександрія» у Білій Церкві, Тростянецький у селищі Тростянець, Ландшафтний у Києві, Сокиринський у Чернігівській обл., Стрийський у Львові.

**Символізм** (від фр. symbole – символ) – напрям у європей­ському мистецтві 1870-1910 рр. Характерна оз­нака – намагання відобразити через символи «речі у собі», що лежать поза межами чуттєвого сприймання. Основні представ­ники в літературі – П. Верлен, П. Валері, А. Рембо, М. Метерлінк, Е. Верхарн, в образотворчому мис­тецтві – П. Гоген, М. Чюрльоніс.

**Скульптура** (лат. sculptura, від sculpo – висікаю, вирізаю) – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об’ємність, тривимірну форму й виконуються з твердих або пластичних матеріалів (камінь, метал, глина, гіпс тощо). Об’єктом зображення в С., як правило, є людина, рідше – тварини, ще рідше – природа і речі. Розрізняють два основних різновиди С.: круглу і рельєф. Кругла С. – статуя, скульптурна група, статуетка, торс, бюст тощо. Вона вільно розміщується у просторі й потребує кру­гового огляду. Рельєф передбачає зображення на площині, що утворює його тіло.

**Соцарт** – течія рос. мистецтва 60-70-х рр. XX ст. Виник як реакція рос. художників на американський попарт, що прони­кав до СРСР шляхом нелегального ввезення численних репродукцій. Наслідуючи традиції російського авангарду, московські художники висміювали сучасну їм дійсність, використовуючи у своїх творах підкреслену іронію, сарказм, пародії. Внаслідок цього наприкінці 70-х рр. більшість із них були змушені емігрувати.

**Соціалістичний реалізм** – творчий метод літератури й мистецтва країн соціалістичної орієнтації XX ст. Творці канонів С. р. вважали його суттю «історично конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку, життєву правду, виражену в ху­дожніх образах з позицій комуністичного світогляду». В основу С. р. було покладено «матеріалістичну філософію» марксизму, розроблену В. Леніним. Найголовнішими рисами С. р. вважалися народність, партійність, гуманізм. Визначення «соціалістичний реалізм» прийняв перший з’їзд радянських письменників 1934 р. За його рішенням С. р. мав стати єдиним творчим мето­дом для всіх художників. Отже, офіційно визнавалося, що різноманіття, властиве авангардним течіям 20-х рр., неприпустиме. Після завершення Другої світової війни й утворення «соціалістичної системи» метод С. р. став обов’язковим і для мистецтва Болгарії, Польщі, НДР, Чехословаччини, Китаю, В’єтнаму, Куби та ін. країн. З розпадом «соціалістичної системи» метод С. р. почав швидко зближатися з реалістичними напрямами світового мистецтва XX ст.

**Станкове мистецтво** – термін, яким позначаються твори образотворчого мистецтва, що мають самостійний характер (портрет, пейзаж, бюст, малюнок та ін.). Назва «С. м.» походить від слова «станок» (мольберт, станок скульптурний), на якому ви­конують той чи інший художній твір.

**Статуя** (лат. statua, від statuo – ставлю, встановлюю) – кругла скульптура, що зображує людину або тварину, має тривимір­ний об’єм і, як правило, встановлюється на постаменті. Маленькі С., якими прикрашають інтер’єр, називаються статуетками.

**Стела** (від грец. – стовп) – вертикальна кам’яна плита з написом або рельєфним зображенням.

**Субкультура** (від лат. sub – під і культура) – 1) культура як система цінностей, установок, моделей поведінки, життєвого стилю будь-якої соціальної групи, яка є цілісним, самостійним утворенням у межах домінуючої культури; 2) сукупність окре­мих негативно інтерпретованих норм і цінностей традиційної культури, які функціонують як елементи культури злочинних груп.

**Супрематизм** (від лат. supremus – найвищий) – умовна назва напряму в руслі авангардизму в образотворчому мистецтві, створеного на початку XX ст. К. Малевичем. Ідеї С. втілювалися в поєднанні найпростіших різнокольорових і рівновеликих геометричних фігур (прямокутників, трикутників, смуг та ін.), з яких створюються врівноважені асиметричні композиції, пройняті внутрішнім рухом.

**Сюрреалізм** (фр. surrealisme – надреалізм) – напрям авангардизму в художній літературі XX ст. Виник у 20-х рр., поширився у 30-х рр. Термін запровадив фр. поет Г. Аполлінер. Естетична концепція С. пройнята ідеями інтуїтивізму і фрейдизму. Основним об’єктом відображення для сюрреалістів постає сфера підсвідомого. Основні представники: письменники – А. Бретон, Т. Тцара, художники – М. Ернст, Ж. Міро, С. Далі та ін.

**Танець** – танок, вид мистецтва, у якому художні образи ство­рюються засобами музичної та хореографічної виразності (рух, жест, міміка). Найдавніші танці українського народу – веснян­ки, гаївки, гагілки – мають спільну назву «хороводи», або «танки». У минулому їх виконання було пов’язане з обрядовими діями, нині – це частина репертуару виконавських колективів. Текст, музика і хореографія Т. органічно поєднані. У хороводах відбиваються трудові процеси (бондарі, ковалі, сівачі та ін.), родинно-побутові відносини (подоляночка, нелюб та ін.), а та­кож рідна природа, патріотичні почуття («А вже весна», марена та ін.). Українські побутові танці (метелиці, гопаки, козачки) виникли і розвинулись у період становлення української народності. Основою їх стали хороводи побутової тематики. Сюжетні танці – новий етап у розвитку хореографічного мистецтва України. Вони є природним продовженням трудової тематики хороводів. Сюжетні танці – тематично найбагатші, у них відбито працю (лісоруби, ковалі та ін.), народну героїку (опришки, Гонта та ін.), побут (Катерина, Роман, волинянка та ін.), окремі явища природи («Гони вітер» «Зіронька»), звичаї птахів і тварин (гусак, бичок). Мелодії сюжетних танців мають ту ж назву, що й танець. Вони посилюють його емоційну виразність, визна­чають характер виконання. Народний танець став основою балетів.

**Ташизм** (від фр. tachi – пляма) – абстрактний експресіонізм, безформне мистецтво, різновид абстракціонізму 1940-1950-х рр. Представники (Дж. Поллок у США, П. Сулаж у Франції, К. Аппел у Нідерландах) проголосили своїм метод позасвідомої дії та автоматизм творчості, створюючи експресивні композиції з до­вільно накладених на полотно плям та мазків.

**Театр** (від грец. theatron – місце для видовищ, видовище) – 1) вид мистецтва, засобом вираження якого є сценічна дія ак­торів перед публікою. Витоки Т. – у давніх сільських ігрищах, масових народних обрядах; 2) тип архітектурної будови, при­значений для театральних вистав. Перші театральні споруди з’явилися здогадно в VI ст. до н. е. у Стародавній Греції. Вони були відкритими і складалися з оркестрів (круглий майданчик – сцена), театрона (місце для глядачів) і скени (прибудова для перевдягання акторів і зберігання реквізиту). Т. споруджува­лись амфітеатром на схилі пагорба (орхестра і скена розміщува­лися біля підніжжя). Перший критий будинок театру був зведе­ний римлянами в Помпеях (III-I ст. до н. е.).

**Телебачення** – 1) галузь культури, пов’язана з передаванням на відстань зображень рухомих об'єктів за допомогою радіо­електронних пристроїв (першу телепередачу в лабораторних умовах здійснив Б. Розінг, Росія. Регулярно телепередачі ве­дуть: з 1936 р. – Англія, Німеччина, з 1939 р. – СРСР, з 1941 р. – США, з 1945 р. – Україна), один із самостійних видів мистецтва; 2) Т. художнє разом з інформаційними, науко­во-популярними та ін. видами телебачення ознайомлює глядачів з творами видатних митців, кращими театральними виставами, шедеврами світового кіно, театру, виступами майстрів фізичної культури тощо. Трансляції театральних спектаклів створили особливий жанр – телевізійний театр. Жанр телесеріалу став явищем культури XX ст., одним з її характерних ознак. Можли­вості кольорового Т. збагатили традиційні жанри – концерти класичної музики, літературні вечори тощо. Серіали, присвя­чені показу колекцій найславетніших музеїв світу, спричинили появу відеокниг з мистецтва.

**Тоталітаризм** (від лат. totus – весь, цілий) – суспільно-полі­тичний лад, політичний режим, що здійснює повний, тоталь­ний контроль над усіма сферами суспільного життя, супровод­жується знищенням демократичних свобод, однопартійною системою, репресіями. Цим терміном у 20-х рр. XX ст. називали режим Муссоліні в Італії його супротивники.

**Трагедія** (від грец. tragos – цап і von – пісня) – вид жанру драми, сповнений трагічного пафосу. В основі Т. – гострі соціальні конфлікти; складні проблеми буття, зіткнення особи з долею, суспільством, світом подаються в напруженій формі боротьби силь­них характерів і пристрастей. Трагічна колізія зазвичай завершу­ється загибеллю головного героя. Класикою жанру стала Т. Стародавньої Греції (твори Есхіла, Софокла, Еврипіда), Відродження і Нового часу (твори Шекспіра, Кальдерона, Корнелія, Расіна та ін.).

**Українська культура** – сукупність культурних надбань, спосіб світосприйняття та відповідної діяльності, система мислення і творчості укр. народу.

**Урбанізм** (фр. urbanisme, від лат. urbanus – міський і urbs – місто) – напрям у містобудуванні XX ст. Прихильники У. вва­жали неминучим і необхідним розвиток міських поселень, ство­рення міст-гігантів, міських агломерацій, спорудження в містах великих будівель різного призначення. Термін «У.» використо­вується також як синонім містобудування загалом.

**Фасад** (фр. fasade, від face – лице, обличчя) – зовнішній бік будинку або споруди. Залежно від конфігурації побудови та її оточення розрізняють Ф. головний, бічний, величний, дворо­вий, парковий та ін.

**Філармонія** (від грец. filos – друг і harmonia – зв’язок, стрункість, злагодженість, гармонія) – концертна організація, що пропагує музичні та інші твори різних видів мистецтва (та­нець, художнє читання тощо), а також виконавську майстер­ність.

**Фовізм** (фр. fauvisme, від fauve – дикий, хижий) – напрям у фр. живопису поч. XX ст. Назва походить від іронічної назви «les fauvesquki», яку було дано групі живописців, що склалась у Парижі в 1905 р. (А. Матісс, А. Марке, М. Вламінк, Ж. Брак та ін.), за різке протиставлення кольорів і спрощеність форм. При­бічники Ф. утверджували «живопис без правил». Фарби наносилися на полотно однокольоровими великими плямами або хаотичними різнокольоровими густими мазками. При цьому фавісти тяжіли до лаконічного малюнка, довільно ставились до просто­рової побудови картини. Найвизначнішим представником Ф. був А. Матісс.

**Фотореалізм** – напрям у мистецтві, що склався у 60-70-х рр. XX ст. Виник як поєднання прийомів фотографії і малярства, фотомонтажа і малярства. Ф. названий у США гіперреалізмом.

**Фрейдизм** – загальне позначення філософсько-антропологічної і психологічної концепції 3. Фрейда та сукупності розвинутих на її основі вчень і шкіл. Відштовхуючись від учення про «несві­доме», Ф. намагається звести форми культури і соціального життя до проявів певних потягів: статевого – у 3. Фрейда, прагнення до самоствердження – у Ф. Адлера тощо.

**Фреска** (італ. fresco, букв. – свіжий) – 1) техніка живопи­су фарбами (водяними або на вапняному молоці) по свіжій шту­катурці; 2) твір, виконаний цією технікою. Ф. відома з II тис. до н. е. Мистецтво Ф. розквітло в Італії за доби Відродження. Нового піднесення зазнало в XIX-XX ст. Ф. відома в Україні з IX ст.

**Функції культури** – багатоплановий характер культури як суспільно-історичного явища зумовлює її поліфункціональність. Найважливіші Ф. к.: комунікативна – забезпечує передання історичного досвіду й культурних здобутків від покоління до покоління; пізнавальна – розкриває досягнення людства в іс­торичному пізнанні світу; світоглядна – синтезує в цілісну й завершену форму сукупність чинників духовного світу особи (піз­навальних, емоційно-чуттєвих, оцінкових, вольових); оціночно-нормативна – реалізується через систему цінностей і норм, що є регуляторами суспільних відносин, культурно-духовними орі­єнтирами на певному етапі розвитку суспільства; інтегратив­на – об’єднує людей у певні етносоціальні спільноти, а наро­ди – у світову цивілізацію; прогностична – дає можливість передбачати майбутнє.

**Функціоналізм** (від лат. functionalis – той, що стосується функції) – течія в архітектурі та художній промисловості XX ст. Основна теза – форма відповідає функції – підкреслювала обов'язкову, точну відповідність форми будівель і споруд проце­сам (функціям), які в них відбуваються. Ф. виник у Німеччині й Нідерландах. Прихильники Ф. орієнтувалися на застосування нових композиційних і технічних вирішень, використання но­вої техніки, простих, логічних, функціонально виправданих форм.

**Футуризм** (від лат. futurum – майбутнє) – загальна назва авангардистських художніх течій 10 – поч. 20-х рр. XX ст. у деяких європейських країнах (Італії, Росії та ін.). їх прихиль­ники (напр., У. Боччоні, Дж. Северіні) висували ідеї створення «мистецтва майбутнього», заперечуючи художні традиції, ствер­джуючи урбанізм (естетику машинної індустрії і великого міста), запроваджували мову символів.

**«Хай-тек»** (англ. high stile – високий стиль і technologie – технологія) – специфічний напрям в архітектурі кін. 60-х рр. XX ст. Х.-т. дістав поширення переважно у США та ін. еконо­мічно розвинених країнах. Характерна ознака – обігрування естетичних якостей найновіших матеріалів, використання на фасадах та в інтер’єрах інженерного обладнання, розробленого з урахуванням найновіших досягнень дизайну.

**Хепенінг**, **гепенінг** (англ. happenig – випадок, подія) – напрям у модерністському мистецтві 60-70-х рр. XX ст., пред­ставники якого вважають найважливішим видом творчості «ху­дожні події», розраховані на участь у них не лише художника та його помічників, а й глядачів. Один з різновидів попарту. Звідси використання в X. змішаних форм – елементів театру, музики, живопису, світлових ефектів.

**Хореографія** (від грец. chorea – танок і grafo – пишу). Первинне значення – запис танцю, пізніше – мистецтво створення танців, з поч. XX ст. – танцювальне мистецтво загалом.

**Цирк** (від лат. circus – коло) – 1) вид мистецтва: акробати­ка, еквілібристика, клоунада, музична ексцентрика, ілюзіонізм та ін.; 2) будівля для циркових вистав. У стародавньому Римі – еліпсоподібна арена з трибунами, на якій відбувались змагання (перегони) колісниць та ін. видовища. Сучасні будівлі Ц. мають круглу арену, сферичний купол і місця для глядачів, розташовані амфітеатром.

**🕮 Рекомендована література**

**Основна:**

1. Ваврух М., Гавалюк Р. Нариси з історії української культури : архітектура, образотворче мистецтво, музика, театр, кіно. Львів : Світ, 2018. 224 с.
2. Вербицька П. В., Хома І. Я. Історія української культури: європейський контекст : навч. посіб. Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. 301 c.
3. Глушко М. Історія народної культури українців : навч. посіб. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 416 с.
4. Калакура Я. С., Рафальський О. О., Юрій М. Ф. Українська культура: цивілізаційний вимір. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса, 2015. 496 с.
5. Попович М. В. Нарис історії культури України. 2-ге вид., допов. Київ : АртЕк, 2017. 730 с. : іл.

**Додаткова**:

1. Антофійчук В. І. Культурологія : термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.
2. Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. Київ : ВД «Професіонал», 2006. 328 с.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995. Київ : KINO – КОЛО, 2005. 464 с.
4. Історія української архітектури / редкол.: В. І. Тимофієнко (кер.), Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський та ін. ; за ред. В. І. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. 472 с.
5. Історія української культури : словник термінів і персоналій / за ред. : Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.
6. Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко ; авт. : М. М Корінний, В. Ф. Шевченко. Київ : Україна, 2012. 384 с.
7. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : навч. посіб. для студ. техн. вузів. Київ : Знання, 2002. 359 с.
8. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Київ : Балтія – Друк, 2009. 184 с.
9. Сто великих українців / авт. ст. : Н. В. Астапенко та ін. Київ : Арій, 2008. 496 с.
10. Сто найвідоміших шедеврів України / за заг. ред. М. Русяєвої. Київ : Автограф, 2004. 496 с.
11. 101 видатна постать : ілюстрована енциклопедія / за ред. А. А. Клімов. Харків : Ранок, 2009. 64 с.
12. Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Київ : Спалах, 1996. 127 с.
13. Українське телебачення. Роки, події, звершення / за ред. : М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка. Київ : ДП “Дирекція ФВД”, 2008. 400 с.
14. Українські письменники : біографії, огляди творчості, літературні напрямки і течії, літературознавчий словник : довідник / відп. за вип. та худож. ред. М. І. Преварська. Київ : Велес, 2013. 368 с.
15. Хроніка 2000. Культура і наука світу: внесок України (випуск 2) : укр. культурологічний альм. Вип. 77. ХVІІІ / авт. проекту А. В. Толстоухов, І. Ф. Шаров ; редкол. : Юрій Буряк (гол. ред.) та ін. Київ : Фонд сприяння розв. мистец., 2009. 628 с.
16. Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах. Вип. 72. Україна освітня: історія, персоналії, поступ / редкол. : Ю. Буряк (гол. ред.) та ін. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. 776 с.
17. Шаров І. Ф. 100 особистостей України, 1991 – 2011. Київ : АртЕкономі, 2011. 472 с.
18. Шедеври світової драматургії / пер., передм. і комент. Р. Г. Коломійця. Харків : Фоліо, 2010. 640 с.
19. Plokhy, S. The Gates of Europe: A History of Ukraine. Basic Books; Reprint edition (May 30, 2017).
20. Orest Subtelny Ukraine: A History. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; 3rd edition (December 20, 2000). 800 p.

**Інформаційні джерела**:

1. Бібліотека українського мистецтва. URL: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/ (дата звернення: 25.08.2021).
2. Вінницький обласний художній музей [Офіційний сайт]. URL : http://artmuz.org.ua/ (дата звернення: 25.08.2022).
3. Державний музей українського народного декоративного мистецтва [Офіційний сайт]. URL: http://www.mundm.kiev.ua/ (дата звернення: 25.08.2021).
4. Електрона бібліотека «Чтиво». URL: http://chtyvo.org.ua/ (дата звернення: 26.08.2022).
5. Інститут європейських культур. URL: http://www.iek.edu.ru (дата звернення: 26.08.2022).
6. Кіровоградський обласний художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://artmuzeum.kr.ua/pro-muzej/%D1%96stor%D1%96ya.html (дата звернення: 26.08.2022).
7. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [Офіційний сайт]. URL: http://khanenkomuseum.kiev.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
8. Музей сучасного мистецтва України [Офіційний сайт]. URL: http://www.modern-museum.org.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
9. Музей українського живопису (м. Дніпро). URL: http://museum.net.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
10. Національний музей літератури України [Офіційний сайт]. URL: http://museumlit.org.ua/?lang=uk (дата звернення: 28.08.2022).
11. Національний художній музей України [Офіційний сайт]. URL: http://namu.kiev.ua/ (дата звернення: 28.08.2022).
12. Одеський художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://ofam.od.ua/ (дата звернення: 28.08.2022).
13. Українська електронна бібліотека. URL: http://exlibris.org.ua/main/index.html. (дата звернення: 29.08.2022).
14. Харківський художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://artmuseum.kh.ua/ (дата звернення: 29.08.2022).

**🕮 Список використаної літератури**

1. Алфьорова З. I. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія. Харків : ХДАК, 2008. 267 с.
2. Антофійчук В. І. Культурологія : Термінологічний словник. 2-е вид., випр. і доп. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 160 с.
3. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. Київ : Кондор, 2007. 304 с.
4. Бібліотека українського мистецтва. URL: http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/ (дата звернення: 25.08.2021).
5. Білик Н. Богдан Лепкий: життя і діяльність. Тернопіль : Джура, 2001. 172 с.
6. Бокань В. А. Культурологія : навч. посібник. Київ : МАУП, 2003. 136 с.
7. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 391 с.
8. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. 384 с.
9. Ваврух М., Гавалюк Р. Нариси з історії української культури: архітектура, образотворче мистецтво, музика, театр, кіно. Львів : Світ, 2018. 224 с.
10. Вербицька П. В., Хома І. Я. Історія української культури: європейський контекст : навч. посіб. Нац. ун-т «Львів. політехніка». Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. 301 c.
11. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси / уклад. В. І. Гусєв та ін. Київ : Вища школа, 2011. 392 с.
12. Вінницький обласний художній музей [Офіційний сайт]. URL : http://artmuz.org.ua/ (дата звернення: 25.08.2022).
13. Гаврюшенко О. А. Історія культури : навч. посібник. Київ : Кондор, 2004. 763 с.
14. Герої та знаменитості в українській культурі / за ред. О.Гриценко. Київ : УЦКД, 1999. 352 с.
15. Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. Київ : ВД Професіонал, 2006. 328 с.
16. Глушко М. Історія народної культури українців : навч. посіб. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 416 с.
17. Гонтова Л. Українське мистецтво. ІІ половина ХХ ст. Київ : Ред. загальнопед. газ., 2005. 112 с.
18. Госейко Л. Історія українського кіномистецтва. 1896 – 1995. Київ : КіноКоло, 2005. 464с.
19. Гриценко О. А. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні. Київ: К.І.С., 2003. 14 с .
20. Губерський Л. В. Культура. Ідеологія. Особистість: методолого-світоглядний аналіз : 2-ге вид. Київ : Знання України, 2005. 580 с.
21. Державний музей українського народного декоративного мистецтва [Офіційний сайт]. URL: http://www.mundm.kiev.ua/ (дата звернення: 25.08.2021).
22. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упор. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. Київ : КОМОРА, 2014. 472 с.
23. Довженко і кіно ХХ століття. Зб. ст. / упор. Л.Брюховецька, С. Тримбач. Київ : Поліграфцентр ТАТ, 2004. 264 с.
24. Електрона бібліотека «Чтиво». URL: http://chtyvo.org.ua/ (дата звернення: 26.08.2022).
25. Енциклопедія постмодернізму / уклад. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкуна ; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Основи, 2003. 504 с.
26. Замлинська О. В. Ідеологічний терор та репресії проти творчої інтелігенції у перші повоєнні роки. *Київська старовина*. 1993. № 2. С. 73-80.
27. Зарубіжне українство : Інформаційний каталог. Київ, 1997. 151 с.
28. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : ФЕНІКС, 2007. 296 с.
29. Іваненко В. В. Історія української культури : навч. посіб. Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2010. 98 с.
30. Інститут європейських культур. URL: http://www.iek.edu.ru (дата звернення: 26.08.2022).
31. Ісаєвич Я. Україна Давня і Нова: народ, релігія, культура. Львів, 1996. 334 с.
32. Історія світової та української культури : підручник. Київ : Літера ЛТД, 2010. 480 с.
33. Історія української архітектури / за ред. В. І. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. 472 с.
34. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип’якевича. Київ : Либідь, 2000. 651 с.
35. Історія української культури : навч. посібник. / за ред. О. Ю. Павлової. Київ: Центр учб. л-ри, 2012. 344 с.
36. Історія української культури : навчальний посібник / за ред. В. П. Мельника, М. В. Кашуби, А. В. Яртися. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. 482 с.
37. Історія української культури : словник термінів і персоналій / за ред. Л. В. Анучиної, О. А. Стасовської, О. В. Уманець. Харків : Право, 2012. 238 с.
38. Історія української літератури XX століття : у 2 кн. : 1910 – 1930-ті роки : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. Київ : Либідь, 1993. 784 с.
39. Історія української та зарубіжної культури : навч. посібник / за ред. С. М. Клапчука. Київ: Знання-Прес, 2007. 358 с.
40. Калакура Я. С., Рафальський О. О., Юрій М. Ф. Українська культура: цивілізаційний вимір. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса, 2015. 496 с.
41. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ : ТОВ АВДІ, 2004. 712 с.
42. Касьянов Г. В. Сталінізм і українська інтелігенція (20 – 30-ті рр.). Київ : Наук. думка, 1991. 95 с.
43. Кіровоградський обласний художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://artmuzeum.kr.ua/pro-muzej/%D1%96stor%D1%96ya.html (дата звернення: 26.08.2022).
44. Кордон М. В Українська та зарубіжна культура : підручник. 3-тє видання. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 584 с.
45. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про Майстра. Київ : Гелікон, 2000. 348 с.
46. Короткий енциклопедичний словник з культури / відп. ред. В. Ф. Шевченко. Київ : Україна,2012. 384 с.
47. Краснодембський 3. На постмодерністських роздоріжжях культури. Київ : Основи, 2000. 196 с.
48. Кручек О. А Становлення державної політики УРСР у галузі національної культури. Київ : Інститут історії України НАН України, 1996. 49 с.
49. Культурологія. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник / за ред. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2010. 592 с.
50. Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко. Київ : ЦУЛ, 2010. 370 с.
51. Лалл Д. Мас-медіа, комунікація, культура: глобальний підхід. Київ : К. І. С., 2002. 264 с.
52. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 206 с.
53. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посіб. Київ : Знання, 2002. 216 с.
54. Мірчук І. Українська культура / за ред. Євген Федоренко. Нью-Йорк : Вид-во Шкільної Ради, 2004. 253 с.
55. Мірчук І. Українська культура. Частина ІІ / за ред. Євген Федоренко. Нью-Йорк : Вид-во Шкільної Ради, 2007. 239 с.
56. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [Офіційний сайт]. URL: http://khanenkomuseum.kiev.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
57. Музей сучасного мистецтва України [Офіційний сайт]. URL: http://www.modern-museum.org.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
58. Музей українського живопису (м. Дніпро). URL: http://museum.net.ua/ (дата звернення: 27.08.2022).
59. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
60. Нарис історії «Просвіти». Львів-Краків-Париж : Просвіта, 1993. 232 с.
61. Нариси з історії кіномистецтва України / ред. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864с.
62. Національний музей літератури України [Офіційний сайт]. URL: http://museumlit.org.ua/?lang=uk (дата звернення: 28.08.2022).
63. Національний художній музей України [Офіційний сайт]. URL: http://namu.kiev.ua/ (дата звернення: 28.08.2022).
64. Огієнко І. Історія української літературної мови / упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. С. Тимошик. Київ : Наша культура і наука, 2001. 440 с.
65. Огнев’юк В. О., Кравченко П. А. Людина, культура, історія. Київ : Генеза, 1999. 156 с.
66. Одеський художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://ofam.od.ua/ (дата звернення: 28.08.2022).
67. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
68. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
69. Параджанов Сергій. Злет. Трагедія. Вічність : твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / упор. Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк. Київ : Спалах ЛТД, 1994. 280 с.
70. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 216 с.
71. Поетичне кіно: заборонена школа. Київ : АртЕк, 2001. 464 с.
72. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : навч. посіб. Київ : Знання, 2002. 359 с.
73. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України. Київ : Балтія – Друк, 2009. 184 с.
74. Попович М. В. Нарис історії культури України. 2-ге вид., допов. Київ : АртЕк, 2017. 730 с.
75. Рижкова С. А. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури : монографія. Київ, 2010. 475 с.
76. Рубльов О. С., Черненко Ю. А. Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції 20-50-ті рр. XX ст. Київ : Наукова думка, 1994. 351 с.
77. [Семчишин М.](http://liber.onu.edu.ua/opacunicode/index.php?url=/auteurs/view/168340/source:default) Тисяча років української культури : історичний огляд культурного процесу. Київ : Друга рука, 1993. 550 с.
78. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття (Генеза. Структура . Функція ). Київ, 1997. 386 с.
79. Скуратівський В. Л. Культура Нового часу – основні стратегеми новоєвропейського культурного розвитку. Київ : ВДКМ Академія, 2007. 35 с.
80. 100 великих діячів культури Україн / упор. О. О. Попельницька, М. В. Оксенич. Київ : Арій, 2010. 464 с.
81. Сто найвідоміших шедеврів України / під заг. ред. М. Русяєвої. Київ : Автограф, 2004. 496 с.
82. Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО «Національна кінематографічна спадщина» / упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. Київ : Спалах, 1996. 127 с.
83. 101 величний храм : ілюстрована енциклопедія / за ред.: І. С. Пустиннікова, С. О. Криниця. Харків : Ранок, 2009. 64 с.
84. 101 видатна постать : ілюстрована енциклопедія / уклад. А. А. Клімов. Харків : Ранок, 2009. 364 с.
85. 101 найцікавіший музей : ілюстрована енциклопедія / авт.-уклад. Д. В. Антонюк. Харків : Ранок, 2011. 64 с.
86. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. І. Шевчука. Київ : Либідь, 1991. 512 с.
87. Термінологічний словник з культурології / авт.-уклад.: Н. Ю. Больша, Н. І. Єфімчук. Київ : МАУП, 2004. 144 с.
88. Тисяча років української культури : історичний огляд культурного процесу. Київ : Друга рука -Фенікс, 1993. 550 с.
89. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі / відп. ред. Т. Трубнікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 800 с.
90. Трощинський В. П., Шевченко А. А. Українці в світі Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. 352 с.
91. Україна крізь віки: В 15 томах. Київ : ВД Альтернативи. Т.15: Українці в світі. 1999. 351 с.
92. «Українізація» 1920-30-х років: передумови, здобутки, уроки. Монографія / авт. кол. : В. М. Даниленко та ін. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2003. 392 с.
93. Українська електронна бібліотека. URL: http://exlibris.org.ua/main/index.html. (дата звернення: 29.08.2022).
94. Українська еміграція: від минувшини до сьогодення : навчальний посібник / за ред. Б. Д. Лановика. Тернопіль : Чарівниця, 1999. 512 с.
95. Українська культура : лекції. / за ред. Дмитра Антоновича ; упоряд. С. Ульяновська. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
96. Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю.П.Богуцького. Київ : Знання, 2007. 679 с.
97. Українська музична культура : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
98. Українська скульптура ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2006. 278 с.
99. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. / уклад. В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран. Київ : Центр учб. літ., 2009. 262 с.
100. Українське народне малярство ХІІІ – ХХ століть : альбом. / авт.-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. Київ : Мистецтво, 1991. 302 с.
101. Українське телебачення. Роки, події, звершення / за ред. М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка. Київ : ДП Дирекція ФВД, 2008. 400 с.
102. Український авангард 1910 – 1930 років : альбом. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
103. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : Альбом. / авт. проекту А. Мельник ; Авт. статті, упоряд. О. Жбанкова. Київ : Артанія Нова, 2005. 272 с.
104. Український театр XX століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ :ЛДЛ, 2003. 512 с.
105. Українські письменники : біографії, огляди творчості, літературні напрямки і течії, літературознавчий словник-довідник / відп. за вип. та худож. ред. М. І. Преварська. Київ : Велес, 2013. 368 с.
106. Українські поселення : довідник / ред. Мілянич А. Нью-Йорк, 1980. 350 с.
107. Українці в Чікаго і Ілліной : В Тисячоліття Хрещення України : збірник-довідник / ред. і упоряд. Д. Маркусь. Чікаго, 1989. 395 с.
108. Універсальні виміри української культури / голова редкол. В. А. Рижко Одеса : Друк, 2000. 216 с.
109. Харківський художній музей [Офіційний сайт]. URL: http://artmuseum.kh.ua/ (дата звернення: 29.08.2022).
110. Хроніка 2000. Культура і наука світу : внесок України (випуск 2) : укр. культурологічний альм. Вип. 77. ХVІІІ / авт. проекту А. В. Толстоухов, І. Ф. Шаров ; редкол. : Юрій Буряк (гол. ред.) [та ін.]. Київ : Фонд сприяння розв. мистец., 2009. 628 с.
111. Чижевський Д. І. Історія української літератури. Київ : Академія, 2008. 568 с.
112. Шедеври світової драматургії / пер., передм. і комент. Р. Г. Коломійця. Харків : Фоліо, 2010. 640 с.
113. Шедеври українського живопису : альбом / вступ. ст., упоряд. Дмитра Горбачова. Київ : Мистецтво, 2008. 608 с.
114. Шейко В. М. Історія української культури : навч. Посібник. Київ : Знання, 2012. 272 с.
115. Шейко В. М. Культурологія : навч. посіб. Київ : Знання, 2012. 494 с.
116. Юрчук В.І. Культурне життя в Україні у повоєнні роки: світло й тіні. Київ : Асоціація Україно, 1995. 80 с.
117. Янів В. Нарис української культури. Нью-Йорк : Видання Шкільної Ради, 1961. 96 с.
118. Orest Subtelny. Ukraine: A History. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; 3rd edition (December 20, 2000). 800 p.
119. Plokhy S. The Gates of Europe: A History of Ukraine. Basic Books; Reprint edition (May 30, 2017).

Навчальне видання

(українською мовою)

**Сучасна українська та зарубіжна культура**

Курс лекцій

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

всіх спеціальностей

Рецензент *Г. М. Васильчук*

Відповідальна за випуск *О. О. Стадніченко*

Коректори: *М.В. Стасик, О.О. Стадніченко*