

ЛЕКЦІЇ З КУРСУ „МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРА”

Пояснювальна записка

Культура і мистецтво в XX і XXI століттях вивчаються в різноманітних виявах. Це пояснюється тим, що адекватне розуміння культурних процесів багато що увиразнює в наявній соціальній реальності та її трансформаціях. До вивчення суспільства, вважав М. Вебер, необхідно підходити як до вивчення культурних процесів, тобто будь-який соціальний аналіз має бути соціокультурним, адже суспільство є таким, яким воно постає в культурі.

Поняття „культура” інтерпретується представниками різних наук по-різному. У європейських мовах вирізняють кілька основних сенсів цього „слова”. Перший пов’язаний із означенням загального процесу інтелектуального, духовного, естетичного розвитку. Другий означає певний рівень розвитку суспільства, який збігається з поняттям „цивілізація” – на противагу варварству, дикості, безкультур’ю. Третій указує на особливості способу існування або способу життя будь-якого суспільства, групи чи історичного періоду. Четвертий акцентує увагу на культурі як сфері артефактів, продуктів художньої діяльності: музики, літератури, живопису, кіно як середовища, що штучно створене за допомогою мислення, мови, символічних значень.

Американські антропологи А. Крьобері, К. Клакхорн налічували понад 150 визначень культури і розподілили їх на шість основних типів. Це такі:

Описові визначення беруть початок із праць відомого дослідника первісної культури Е. Тейлора, який розумів культуру як сукупність знань, вірувань, мистецтва, моральних настанов, що засвоюються членами суспільства.

Історичні визначення культури фокусують увагу на процесах соціального спадкоємства, традиції. Такий дослідник культури, як Е. Сепір,

вважає, що культура – це соціально успадкований комплекс способів діяльності та переконань, що складають тканину нашого життя.

Нормативні визначення орієнтуються, з одного боку, на спосіб життя. Так, антрополог К. Уїелер говорить про те, що культура є способом життя громади або племені, сукупність стандартних вірувань та практик. З іншого боку, ці вірування пов'язуються з ідеалами та цінностями. Так, наприклад, Т. Карвер визначає культуру як вихід надмірної людської енергії в постійну реалізацію вищих здатностей, а У. Томас вважає, що культура – це матеріальні та соціальні цінності будь-якої групи людей (звичаї, настанови, поведінка, соціальні інститути), незалежно від того, ідеться про дикунів чи цивілізованих людей.

Психологічні визначення культури різноманітні. Одні дослідники зазначають, що культура – це адаптація до середовища, пристосування через варіювання, селекцію і передачу спадщини (У. Самнер і А. Келлер). Інші підкреслюють, що культура – це процеси навчання поведінки, яка не є даною людині від народження, а має засвоюватися кожним новим поколінням (Р. Бенедикт). Треті вважають, що культура – це формування звичок загальних для груп, спільноти чи суспільства (К. Янг). Нарешті, четверті під культурою розуміють сукупність усіх сублімацій у суспільстві, яке пригнічує імпульси чи створює можливість їх реалізації (Г. Рохайм).

Структурні визначення розглядають структурну організацію культури. Такий підхід виявляється у працях антрополога Р. Лінтона. Генетичні визначення багатоманітні. Найбільш популярні точки зору П. Сорокіна і Г. Беккера. Перший аналізував культуру як продукт або артефакт, як сукупність усього, що створено чи модифіковано свідомою чи підсвідомою діяльністю. Другий підкреслював, що культура – це нематеріальний зміст, який передається шляхом процесу усуспільнення. Ще один прибічник генетичних коренів культури Л. Уайт особливо зосереджується на процесах „символізації”, без яких культура неможлива.

Таким чином, єдиного, універсального визначення культури не існує. У руслі обраної теми магістерської роботи найбільший інтерес складають ті визначення, у яких культура розглядається як регулятор людської поведінки (соціологічний підхід). Ще Дюркгейм зазначав, що для соціологів культура – це, перш за все, система ідеалів, цінностей, норм поведінки, що регулюють відносини між людьми. При цьому направляти її дії, поведінку і сприйняття людей культура здатна тільки через надання соціокультурних смислів предметам, діям, явищам через процеси символізації. Без культури люди були б повністю дезорієнтовані, поведінка людини стала б практично некерованою і зводилася б до спонтанних вчинків чи емоцій. Ритуал, міф, мистецтво – це не відображення соціальної структури, а окремі символічні системи, і саме вони і скеровують соціальну поведінку. Таким чином, соціологія, на відміну від культурної антропології, психології, культурології розглядає культуру як систему кодів, як інформаційну програму, яка примушує людей сприймати те, що відбувається в певному ракурсі, суб'єктивно оцінювати події та дії.

В інформаційному суспільстві, як зазначає М. Кастельса, влада взагалі „належить творцям нових культурних кодів, які отримують у своє розпорядження найважливіші механізми владного контролю – символічну домінацію, тобто здатність контролювати інших людей через привнесення в життя власних поглядів і цінностей, здійснення символічного навіювання”, а сама „можливість визначати поведінку міститься в мережах інформаційного обміну і маніпуляції символами” [5, с. 11]. При цьому функція роз'яснення і діяльність із вироблення „символічного” дістаються поетам, митцям, драматургам, кінорежисерам, „зіркам” шоу-бізнесу. Такий авторитетний соціолог, як П. Бурдье, вважав, що право і здатність давати назви і тим самим екзінційно зумовлювати перетворилися в наш час на одну з найпростіших і найдоступніших форм політичної влади.

Саме цим пояснюється посилення в інформаційних суспільствах і культурному секторі мас-медіа: періодичної преси, TV, кіно, радіо,

відеозаписів, що стають ефективними інструментами культурної домінації, джерелами формування символів, образів, міфів, забезпечуючи, тим самим, символічну контактність культурного простору. Соціальні агенти мобілізують ті чи інші культури практично залежно від ситуації, використовують їх із метою розв'язання різного ґатунку проблем, конструювання поведінкових стратегій тощо. У цьому контексті саме культурне розшарування суспільства можна розглядати як вияв відмінностей щодо міри розуміння і володіння символічним капіталом культури.

Культура, на думку багатьох дослідників, не є цілісною і інтегрованою системою. Її ландшафт різноманітний, і в ньому помітне місце займає *масова культура*. Сучасна масова культура є похідною від чуттєвої культури (П. Сорокін), яка домінує в європейській цивілізації, починаючи з доби Відродження. Базовими характеристиками такого типу культури є думка про те, що реальність за своєю природою матеріальна, що серед потреб і цілей людей домінують чисто необхідні зовнішні умови. Таким чином, моральні принципи можуть бути гнучкими, відносними, залежними від обставин і не перешкоджати задоволенню, насолоді, щастю, корисності.

Лекція 1.

Погляди сучасних дослідників на західну культуру

Вивчаючи взаємовідносини культури і мистецтва, мистецтва і суспільства, останнє можна розглядати через призму соціальних інститутів. Ця система регулює, зберігає, створює і споживає художню продукцію. У систему соціальних інститутів входять органи, які розробляють стратегію і здійснюють політику у сфері художньої культури. Соціальні інститути контролюють і організують розповсюдження художньої продукції. До соціальних інститутів належать відповідні соціальні і державні утворення: бібліотеки, філармонії, об'єднання критиків, творчі спілки, музеї, видавничі редакції, конкурсні комітети, система художньої освіти, які втягнуті в процес художнього життя. Твори мистецтва, що існують в суспільстві, разом із соціальними інститутами створюють сферу художньої культури. У во́жному суспільстві функціонують соціально адаптовані й неадаптовані форми художньої творчості. Останні виступають як «чужі» (те, що не сприймається колективом). Між засвоєним і адаптованим виникає напруга. Такого роду «щілина» між усією повнотою художнього життя і тими його формами, які допускає суспільство, є наслідок співіснуючих у суспільстві соціально-психологічних і світоглядних орієнтацій. Така множина, різноманітність одночасно існуючих процесів художньої творчості – характеристика культур ХХ ст. Поряд з авангардною творчістю, яке описується в термінах модернізму і постмодернізму, у кожному суспільстві функціонує художня спадщина минулих віків. При цьому, як свідчать соціологічні дослідження, вага творів минулих епох значно перевищує інтерес до творчої продукції, створеною сучасниками.

Незважаючи на це, суспільство вимушене вступати в контакт і реагувати на те, що постає як чужий художній світ. Бажання рахуватися з тим, що на цей момент суспільство не визнає, є ознакою зрілої цивілізації, яка володіє набором засобів удосконалення самої себе. Нове мистецтво, як

правило, завжди постає джерелом неспокою, бо воно руйнує гармонію світу. Виникає запитання: чи може масове та елітарне мистецтво, яке багато хто з дослідників вважає негативним для суспільства, перетворитись у художньо-продуктивну енергію? Чи, навпаки, здані твори мистецтва, проникнуті духом нігілізму, привести до оздоровлення суспільної атмосфери? Щоб відповісти на ці запитання, розглянемо докладніше особливості художньої культури і мистецтва ХХ століття, яке функціонує в суспільстві, що в останні роки називають інформаційним суспільством.

У ХХ ст. європейський тип культури вийшов за межі Європи, охопив Америку, Австралію, певною мірою увійшов у життя Японії, Сінгапуру, ПАР. Значною мірою втратило силу протистояння Європи і Росії. Маючи на увазі, що культура європейського типу вже не є характерною лише для Європи, її називають «західною культурою».

Сучасна західна культура – це культура, яка базується на бізнесі, підприємстві, діловитості. Її головні герої – люди, які вміють робити гроші. У ній цінується активність, раціоналізм, професіоналізм. Вона дуже динамічна: швидко змінюються умови життя, техніка, мода, стандарти, утрачаються старі, вікові традиції. Робітникам будь-якої спеціальності доводиться кілька разів протягом життя навчатися знову.

Практицизм, індивідуалізм, гоніння за матеріальними цінностями, специфічне відношення до часу («час – гроші») багато в чому руйнують минулі ідеали.

Протягом усього ХХ ст. і до нашого часу лунають голоси філософів, письменників, митців, які стверджують про занепад західної культури і попереджують про неминучу катастрофу й навіть загибель. Однак культура і мистецтво живуть, продовжують і снувати, незважаючи на дві світові війни, боротьбу з фашистськими і комуністичними режимами, які в свій час проголошували себе носіями нової культури.

Технічний прогрес величезною мірою підвищив продуктивність праці, що привело до переміщення основної маси трудового населення західних

країн із сільського господарства і промисловості у сферу культури та обслуговування (транспорт, зв'язок, туризм, торгівля). Побутова техніка заповнила людське житло. Освіта, зокрема і вища, стала масовою. Наука охопила мікросвіт і космос, створила нові хімічні матеріали з незвичайними властивостями. Знайшли шляхи подолання багатьох хвороб, які раніше не лікувалися. Нові шляхи відкрила генна інженерія і нанотехнології. Комп'ютери та електронні засоби зв'язку привели до революції, яка означає перехід до нового типу суспільства, яке називають то постіндустріальним, то інформаційним, то електронним.

У західному мистецтві з'явилося багато нових ідей, течій і напрямків: експресіонізм, кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, неореалізм, гіперреалізм та інші. Виникли нові форми і жанри мистецтва, пов'язані з використанням техніки (художня фотографія, електронна музика, комп'ютерна графіка). Набули популярності масові художні видовища, здобула розвиток тенденція до синтезу різних мистецтв, спорт почав наближатися до мистецтва.

Разом з тим, критики західної культури зовсім не марно б'ють тривогу: сучасна західна культура, безумовно, страждає небезпечними хворобами, які, якщо з ними примиритись, загрожують звести нанівець усі її досягнення. У західній цивілізації відбувається заміна творчості працею, духовності – інтелектом, різноманіття природного середовища безбарвною та сумною одноманітністю міських будинків. Високе мистецтво замінюється примітивними розвагами, глибокі почуття – мінливими емоціями.

Про це попереджав ще О.Шпенглер у праці „Занепад Європи” [11, с. 12].

Сучасна західна культура наскрізь пронизана чуттєвістю, прагненням чуттєвих задоволень, вона втратила духовність і тому приречена на занепад, який закінчується лише тоді, коли виникне нова духовність, котра несе нові моральні й соціальні ідеали [9, с. 563]. Про це писав П. Сорокін.

У ХХ ст. відбулося „повстання мас”, які ворожі до незрозумілої і недоступної для них елітарної культури, відбувається дегуманізація

мистецтва, примітивне і стандартизоване масове мистецтво заповнює суспільство, і культура його приходиться до занепаду (Х. Ортега-і-Гассет).

Сучасне західне суспільство все частіше перетворюється на „мега-машину” – ретельно раціоналізований і бюрократизований механізм, який пригноблює особистість, робить її бездушною часткою цього механізму. Особисті зв'язки людей підмінюються технологічними відносинами, гуманізм і справедливість стають жертвами бездушної організації суспільства (Л. Мамерард).

Технічний прогрес руйнує природне середовище, попереджають деякі вчені. І якщо він буде продовжуватися в тому ж напрямку, у якому він рухається зараз, то будуть знижені екологічні умови існування людства [69, с. 144] (А. Печчеї, Ж. Фурастьє, Р. Арон).

Дослідники культури підкреслюють, що Захід створив репресивну культуру, у якій „вітальні”, природні потреби людей деформуються і стають незадоволеними; люди живуть неповноцінним життям, постають як „одновимірні істоти”, яу функціонери, які виготовляють і споживають матеріальні блага. Урятувати суспільство може тільки бунт проти технократичної репресивної культури – „антропологічна революція”, рушійними силами якої стануть ще не інтегровані індустріальним суспільством групи: молодь, люмпени, економічно відсталі народи (Г. Маркузе) [22, с. 155 – 156].

Російський учений Л. Гумільов зазначає, що західні народи прийшли до стану дряхлості, втратили пасіонарність і разом з нею – пристрасність, енергію і життєву стійкість; вони стали надто ніжними, звикли до комфорту і насолодам. Рано чи пізно їм доведеться зійти з історичної сцени під тиском більш молодих і свіжих сил [10, с. 303].

Англійський дослідник культури Р. Хантінгтон вважає, що існування цивілізації знаходиться під загрозою зростаючого націоналізму, економічно відсталих країн Азії і Африки, від яких ідуть руйнівні імпульси й нові війни, розв'язані фанатами.

Це основні погляди дослідників культури ХХ ст., у яких перелічені хиби й протиріччя західної культури. Мабуть, деякі з них надто песимістичні, деякі мають рацію, але можуть бути подолані західною цивілізацією під час свого подальшого розвитку. Отже, конфлікти сучасної західної культури – це незаперечливий факт, на який не можна закривати очі. Зупинимося на розгляді тих культурних аспектів, у яких конфліктність проявляється більш наочно.

Лекція 2.

Конфліктність як риса західної культури

Одним із перших конфліктів сучасної західної культури – це конфлікт свободи і насильства. З одного боку, ми бачимо величезні масштаби і вражаючу швидкість соціального технологічного вдосконалення життя, а з другого – надзвичайне свавілля насильства та знущання над людиною, яке особливо виявилось у практиці фашизму.

У минулі віки насильство теж мало місце, воно було необхідною умовою існування суспільної системи. Так, без рабства не було б і античності, а без кріпацтва – середньовіччя. Але в культурі ХХ ст. насильство сприймається як поргішення норм людського буття* Досвід ХХ Ёт. свідчить, що тоталітарні держави, які нРмагаються втілити в життО казРрмені утопії, нестабільні. Розвиток демократіс Ж гуманёму

усвідомлення прав особистості ведуть до того, що громадська думка в західних країнах усюди виступає проти насильства й репресій. Створення умов для збільшення свободи людини – це одне з найвеличніших досягнень західної цивілізації. До таких умов належить:

1) соціальна мобільність – відкритість шляхів для соціальної зміни статусу людини, переміщення її з одного шару суспільства в інші та покращення свого матеріального й соціального стану. Тобто освіта, індивідуальні здібності, успішність у службовій кар'єрі забезпечуються свободою людини;

2) небачені раніше можливості пересування, яке забезпечується транспортними засобами, розвитком туризму, навчанням за кордоном, еміграцією тощо;

3) розширення можливостей обрання місця проживання, професії, режиму праці, сексуального партнера, дружини й чоловіка;

4) зростання часу дозвілля і можливості індивідуального користування ним (різноманітні хобі, спілкування тощо);

5) збільшення різноманітних і доступних джерел інформації, і, як наслідок, збільшення свободи у виборі своєї інтелектуальної позиції (свобода совісті, релігії, політичних симпатій);

6) зростання соціобіологічного захисту особистості, який забезпечується розвитком медицини, соціального страхування, правоохоронної системи, демократичним формам контролю над діяльністю держави;

7) зростання довжини життя (тільки не в Росії та Україні), що дає можливість більш широкого пошуку шляхів самореалізації особистості і досягнення повноти життя та щастя. При цьому можлива і зміна стилю мислення і поведінки в рамках одного життя, діалог поколінь.

Таким чином, культура, орієнтована на розвиток людської свободи, несумісна із насильством над особистістю. Але сам захист особистості від насильства дуже часто не може обійтися без насильства й репресій проти тих,

хто зазіхає на свободу людей і суспільні порядки, які її забезпечують. Згадаємо хоча б дії НАТО в Югославії, США в Ірані. Є й інші приклади сучасності. Це протиріччя між свободою і насильством приймає інколи дуже болючі для суспільства форми. Від того, наскільки вдається його вирішити, багато в чому залежить майбутнє.

Лекція 3.

Елітарність і масовість у культурі ХХ століття

Розмежування культури на елітарну та масову якоюсь мірою існувало завжди. „культура для всіх” – це масова культура. „Культура для обраних” – це елітарне. Звичайно, це загальні визначення. Навіть у первісні часи шамани та жерці представляли елітарну культуру, бо володіли особливими знаннями, які виходили за межі загальноплемінної культури. З появою писемності виникла відмінність між елітарною культурою освічених і фольклорною, народною, етнічною культурою. У ХХ ст. ця відмінність переросла в протистояння елітарної і масової культури.

Обсяг інформації, який міститься в сучасній культурі, величезний. У бібліотеках зберігаються десятки мільярдів книжок, кожний рік до них додаються ще сотні тисяч. Наука стала малозрозумілою і недоступною для необізнаних. Якщо в XVII ст. Паскаль у 10-річному віці був спроможний засвоїти фізику того часу і математику таким чином, що розпочав самостійні наукові дослідження в 17 років, то зараз на оволодіння наукою потрібно 15 років у школі і вищому навчальному закладі, а потім ще три роки в аспірантурі, тобто до самостійної наукової роботи долучаються лише тоді, коли молодій людині сповнюється 26 – 27 років. Бібліотека Спінози нараховувала близько 60 книжок, і цього йому було досить, щоб бути ознайомленим з передовою філософською думкою свого часу. Зараз ніхто не може сказати, що він прочитав усе, що стосується його фаху. Перші енциклопедії писалися у XVIII столітті всього кількома людьми, а зараз у їх виданні беруть участь десятки тисяч спеціалістів. Надто складним стало і сучасне мистецтво. Глибокі художні твори сучасності бувають нелегкими для сприйняття і потребують для свого розуміння розумових зусиль та певної освіти. Якщо людина не має тих чи інших знань в галузі історії мистецтва, естетики, культурології, літературознавства, то їй важко буде на належному рівні оцінити видатні твори літератури (наприклад, Джойса, Гессен, Боргеса,

Ханслі), музики (Стравінського, Майєра, Шнітке), живопису (кубізму, абстракціонізму, сюрреалізму), кіно (Тарновського або Сабурова). Висока культура стала спеціалізованою. Час енциклопедично освічених універсалів, які почувають себе як удома в усіх сферах культури, пройшов. У кожній сфері культури є своя, порівняно невелика еліта.

Елітарна культура – одна з соціальних субкультур, серед яких виділяють народну, соціальну та елітарну. Під цим словом розуміють особливу складність, витонченість, і високу якість культурної традиції. Але це не найбільш важлива риса елітарної культури. Її головна функція – виробництво соціального порядку (у вигляді влади, права, структур соціальної організації суспільства й легітимного насильства в інтересах цієї організації). Ознакою елітарної культури є й найвищий рівень соціальних домагань особистості (любов до влади, багатства, слави вважається нормальною психологією будь-якої еліти).

У минулому засвоєні з дитинства знання і навички аристократичного виховання, як правило, дозволяли без додаткової освіти виконувати обов'язки лицаря, офіцера, чиновника будь-якого рангу. Така ситуація підтримувалася в Європі до XVIII – XIX ст., коли елітарна культура почала зливатися з буржуазною, перетворюючись на вищий шар останньої. Одночасно суттєво зросли вимоги до професійної підготовки виконавців елітарних функцій, що призвело до виникнення відповідних навчальних закладів.

У наші часи розбіжність між буденними та елітарними шарами елітарної культури стало досить значним унаслідок того, що владні структури поповнюються людьми, що не здобули, як правило, домашнього аристократичного виховання.

Протягом XX ст. в західному світі суттєво змінилася й народна культура. Її корені на селі, але село в сучасному індустріальному суспільстві втратило свою минулу культурну незалежність. Загальна грамотність, розвиток засобів масової комунікації, поява кінематографа, радіо та

телебачення, звуко- і відеозапису – це найважливіші канали, які приєднали сільське населення до міської культури. Фактично, вони зробили культуру села наслідувальною по відношенню до міської. Архаїчні, традиційні форми народної культури витісняються „індустріальною культурою” – виробництвом культурних цінностей для масового споживання, заснованого на безмежних можливостях тиражування. Це виробництво стало розглядатися як бізнес, який повинен приносити прибуток. У культурі стали спрацьовувати закони ринку: щоб збільшити прибутки, уся продукція „індустрії культури” – книги, фільми, пісні, газети, журнали, телепрограми, стандарти життя, відповідні їм ідеали, норми поведінки тощо – усе це повинно зробити максимально широкий попит. Але елітарні культурні цінності не відповідають потребам широкої публіки. Набагато вигідніше орієнтуватися на найпростіші, примітивні потреби й смаки натовпу, чим спробувати провчити натовп до незрозумілої їм „високої” культури еліти. Це тим більш вигідніше, що задовольнити примітивний смак неважко і не потребує творчих зусиль.

Так формується масова культура, характерними рисами якої є загальна доступність, стриманість, легкість сприйняття, розважальність. Світ масової культури дуже широкий: пригодницька і детективна література, любовна лірика, кінематографія з її вбивствами, вампірами, бійками, еротикою, поп-музика, рок, реп, реггі, популярні нариси про наукові й псевдонаукові справи, зразки техніки, магазини, сенсаційні новини, спорт, реклама, окультизм.

Масова культура не потребує від людини ні знань, ні роздумів, – більше того, вони руйнують її, бо вона будується на безпосередніх емоційних реакціях. Тому не дивовижно, що в ній відбувається повернення до стародавніх міфів з їх ірраціонально-емоційним настроєм і утворенням нових міфів, які сприймаються також безпосередньо не „розумом, але серцем” (астрологія, ворожіння, віра в чудо, націонал-соціалістичні, більшовицькі утопії).

У масовій культурі зіткнулися дві тенденції. Перша пов'язана з грою на найпримітивніших почуттях і прагненні, навіть біологічних (сенс, агресія), що у своєму кіншому вираженні породжує коетркультуру та антикультуру. Воно вкорінене до існуючих у суспільстві порядків, ватончена, лжв'ягама з порнографією, наркотиками, злочинами, сектантством, Друба теєденція більш гуманістична – вона пов'язана з прагненням простих людей підвищити свій соціальний статус і загальноосвітній рівень. Цьому сприяють певною мірою окремі форми масової культури: комікси, дайджести, популяризація науки тощо. Наприкінці ХХ ст. ця тенденція значно посилилася і культурологи стали говорити про зростання Мінкультури – культури „середнього рівня”. Але розрив між елітарною і масовою культурою залишається гострою проблемою

Лекція 4.

Плюралізм і технізація культури

Сучасна культура плюралістична, тобто вона характеризується великою кількістю і різноманіттям культурних систем і підсистем, поглядів, напрямів тощо. Одна і та ж проблема може викликати багато різних точок зору, при цьому визнається їх відносна незалежність і відмінність. Існує велика кількість релігій, філософських концепцій, математичних і природничих наукових течій, художніх напрямів і стилів, шкіл у мистецтвознавстві, медичних учень, теорій особистості. Дослідники стверджують, що культура в цілому в наш час породжує надто багато можливих підходів до будь-якої проблеми, яка в ній постає. Далеко не всі ці підходи стають ефективними для вирішення цієї проблеми, але цим створюється „культурний фон”, на якому народжуються нові ідеї, котрі можуть бути корисними при вирішенні інших проблем. Ця властивість культури ХХ ст. здобула назву „надлишковості” і є наслідком творчого розвитку культури.

Але поряд з цим відбуваються і процеси уніфікації культури. Цю функцію виконують механізми масової культури. Ці принципи – тиражування і поширення в суспільстві одних і тих же матеріальних і культурних цінностей. Вона стандартизує все – від умов побуту, харчування та одягу до бажань, думок та ідеалів. Засоби масової комунікації дають людям, які належать до різних соціальних шарів, одні й ті ж соціальні стереотипи. Сотні мільйонів людей у різних країнах отримують один і той же комплект даних новин, дивляться одні й ті ж телефільми й спортивні змагання, слухають одних і тих же співаків, читають одні й ті ж детективи, захоплюються одними й тими ж „зірками” і „кумирами”. У масовій культурі здійснюється „втеча від свободи” – особистість звільнюється від вибору власної позиції, від розгляду множини варіантів, із яких треба вибирати,

узявши на себе відповідальність за вибір. Вибір передається іншому – авторитету лідеру, телеведучому, священику або просто владі.

Уніфікація, шаблонізація смаків, поглядів, ідеалів веде до конформізму, до втрати самостійності та автономії особистості. „Я – як усі”. Виникає навіть ненависть до нових ідей, які збігаються із загальною „думкою”. На цьому рівні надлишковість культури зникає. Складається вузьке, одноманітне, примітивне бачення світу, пристосування до сприйняття малоосвіченої більшості. Це призводить до включення в культуру усілякого мотлоху, містики, появи пройдисвітів від науки тощо.

Існує така зору, що в наш час, можливо, комп’ютеризація суспільства і розвиток Інтернету зробить доступ людей до різноманітних джерел інформації більш широким, що приведе в майбутньому до зменшення влади засобів масової інформації, стереотипів і неосвіченості. Але до цього ще далеко.

Невід’ємною частиною західної культури ХХ ст. є також технізація життя. Техніка проникає у всі галузі людського буття. Блага, які дає технічний прогрес, величезні. Але за ці блага доводиться розраховуватися: разом з ними з’являються і проблеми, народжені технізацією. Досягається побутовий комфорт – збільшується відмежування людей. Автомобізація населення підвищує його мобільність, але збільшується забруднення атмосфери, гине природа. Техніка підкорює собі людину: вона стає рабом техніки, яка її обслуговує. Влада техніки над людиною призводить до того, що вона сама набуває рис машини, стає автоматом, який функціонує відповідно до потреб технічного середовища, у якому вона знаходиться.

Якщо в ХІХ ст. технічний прогрес зустрічався зі схваленням і навіть із захопленням, то зараз відношення до нього стало неоднозначним, двобічним, амбівалентним: бажання полюбуватися його позитивними й приємними наслідками зіштовхується з небажанням приймати його обов’язкові негативні наслідки. У цих умовах починається боротьба між двома протилежними позиціями: техніцизм і антитехніцизм.

Перші стверджують необхідність і благотворність технічного прогресу для розвитку людства. Вони вважають, що негативні наслідки прогресу можуть бути подолані тільки на основі подальшого розвитку техніки. Тому майбутнє людства цілком і повністю залежить від успіхів технічного прогресу.

Антитехніцисти, навпаки, стверджують, що розвиток техніки загрозливий для людства й тому треба припинити божевільні перегони за все новими й новими технічними досягненнями. Вони наводять такі аргументи:

- техніка загрожує здоров'ю та життю людей (аварії, хімікати);
- здійснює насильство над природою;
- розбещує людину, народжуючи в ній споживчі нахили й чинить перепони розвитку духовних інтересів;
- стандартизує людей, перетворює їх у без особистісну масу;
- виробляє ненадійні продукти та шкідливі відходи;
- створює умови для утвердження в суспільстві влади бездушних технократів, позбавлених справжньої культури;
- породжує небезпеки, які неможливо передбачити й попередити;
- порушує установлений Богом порядок у світі.

Ці два протилежні підходи до ролі техніки в культурі сучасного суспільства призвели до двох протилежних поглядів на науку – сайєнтизм і антисайєнтизм. Сайєнтисти стверджують, що наука є головною рушійною силою соціального прогресу, і розвиток її дає людству засоби для вирішення усіх проблем, що виникають перед ними. Підставою для поширення сайєнтизму в суспільстві є величезні досягнення науки ХХ ст., практичне застосування яких перетворило і продовжує перетворювати всі боки життя.

Наука дійсно стала лідером культури. Це підтверджується і тим, що неймовірно зросла кількість людей, зайнятих у сфері науки. Наприклад, більш за 90% усіх учених живуть у наші часи порівняно з минулими часами.

Але разом з тим люди в ХХ ст. стали усвідомлювати не тільки силу науки, але й загрози, пов'язані з нею. Наукове знання саме по собі байдуже

до людських потреб. Воно може бути звернено і на користь людині, і на шкоду. Так, наприклад, відкриття в галузі ядерної фізики, генетики та інших наук несуть у собі загрозу для самого існування людства, якщо воно не буде ставитися до них із достатньою обережністю. Усвідомлення цього підняло в суспільстві хвилю антисайєнтизму, який виступає з негативною оцінкою досягнень науки. Антисайєнтисти звинувачують науку в тому, що вона звернула людство з правильного шляху, змінивши фокус його уваги із осягнення Бога і душі, внутрішнього духовного вдосконалення людини на пізнання і перетворення природи. Дехто з них ідеалізує культуру минулого, протиставляючи „руйнівній” і „нелюдській” науці здоровий глузд, релігію і мистецтво як дійсно гуманістичні форми культури.

Треба зазначити, що і сайєнтистські, і антисайєнтистські погляди знаходяться в парадоксальній ситуації: вони не терплять того, що складає основу їх існування [61, с. 65]. Про внутрішню слабкість їх позицій свідчить хоча б той факт, що для поширення своєї критики науки і техніки вони користуються найновішими науково-технічними досягненнями в галузі зв'язку, електроніки, друку тощо. Загальне засудження техніки і науки не має сенсу. Але до цих критиків треба все ж таки прислухатися. Вони застерігають нас від благодушного оптимізму, який може обернутися великою бідою. Людська техніка суперечлива, як і людина. Технізація, безумовно, веде не тільки до позитивних, але й негативних наслідків. Можливості, які виникають у ході науково-технічного прогресу, дійсно дають підставу для неспокою.

У сучасній культурі поступово набирає сили тенденція, націлена на гуманізацію буття. Під гуманізацією розуміється затвердження принципів і ідеалів гуманізму як головних і загальних критеріїв оцінки всього, що відбувається в людині і світі, котрий оточує її. Гуманізація попереджує вади техніки. Людина безсила, коли негуманним є саме суспільство. Чому науково-технічний прогрес пованен бути більше пронизаний гуманізмом, ніж інші галузі життя суспільства і його культури? Тому, що люди не зможуть

контрольвари розвиток техніки і відхиляти негативні наслідки технізації, коли вони не будуть здатні оцінити самих себе і керувати сабою тією мірою, котрою вимірює цього науково-технічний прогрес. Ось що говорить з цього приводу один із невідомих дослідників культури ХХ ст – Адорно: „Чи приносить сучасна техніка, урешті-решт, користь або зло людству, залежить не від самої техніки, а від того, як вона використовується суспільством. Це користування не є справою доброї чи злої волі, а залежить від об’єктивних структур суспільства в цілому... Якщо сьогодні техніки іноді відчують жах перед тим, що може відбутися з їхніми винаходами, то кращою реакцією на цей жах була б спроба якось сприяти встановленню суспільства, яке відповідало б людській гідності [27, с. 57]”.

Лекція 5.

Неоднозначність оцінок сучасної масової культури

Масова культура зазвичай визначається як культурна продукція (у найширшому розумінні цього слова – від творів мистецтва до споживчих товарів і кулінарії), котра створюється і поширюється професіоналами в розрахунку на споживання на комерційній основі широкими масами людей незалежно від соціального стану, статі, національності тощо. Масова культура відрізняється від народної (створеної самими масами для власної потреби), перетинається, хоча й не збігається із популярною культурою (яка користується успіхом серед населення в рамках тієї чи іншої країни або регіону) і підготовлює світ до культури глобальної, котра в ідеалі охоплює весь світ.

Хоч масова культура зароджується тільки наприкінці XIX століття, її витоки можна знайти в глибокому минулому: потреба „хліба та видовищ” у римській античності, церковна культура Середніх віків, популярна белетристика... Надзвичайно широке і практично скрізь поширена масова культура у XX ст. спирається на стрімкий розвиток засобів масової комунікації та індустрії культури періодичних друкованих видань, кінематографу, радіо, телебачення, аудіо- і відеозаписів, комп'ютерних мереж. Її формування пов'язується з процесами модернізації суспільства, демократизацією та індивідуалізмом, ускладненням процесів виробництва, поширенням ринкових відносин, зростанням добробуту основної маси населення.

Унаслідок цілої низки конкретно-історичних причин (послаблення тиску еліт, багатонаціонального складу населення, бурхливого економічного розвитку) „культура МакДональдза і Кока-коли” та індустрія розваг, зокрема й популярна музика та кінематограф особливо інтенсивно розвинулися у США і завдяки транснаціональним корпораціям поширилися на весь світ. Тому природна конкуренція між масовою і класичною культурою часто

однобічно трактується як боротьба між європейськими та американськими культурними традиціями. Але ця аксіома багатьма дослідниками вважається сумнівною, про що говорить міграція центру світового ринку США в Токіо у 1980-ті роки, у Сінгапур та Австрію.

Разом із тим, масова культура легко асимілює і тиражує у всесвітньому масштабі різнопорядкові, регіональні й навіть локальні явища: латиноамериканські телесеріали, китайську та італійську кухню, африканську музику, бойові мистецтва Сходу, японські відеоігри...

На відміну від класичної світської культури Нового Часу, яка функціонувала виключно серед освічених і забезпечених верств суспільства, масова культура спирається не на примат просвітництва, а на компенсаторно-розважальні функції культури. Вона перетворюється у своєрідний механізм психотерапії в умовах повсякденного ускладнення процесів життєдіяльності. Разом із тим, вона продовжує класичні традиції, базуючись на життєподібності та намагаючись розширити свою аудиторію.

У цьому аспекті масова культура в рамках ХХ століття протистояла модерністським і авангардним напрямам, елітарній культурі. Тому закономірно, що марксистська і модерністська школи культурології поєднувалися в однозначно негативному трактуванні „буржуазної масової культури” як технології „обдурювання мас”. Ця концепція була частково переглянута в 60 – 70-ті роки ХХ в рамках постмодернізму, який позбавив протистояння масової та елітарної культури якісно оцінювального смислу.

У 60-ті роки розпочався процес формування постмодерністського світовідчуття, і група соціологів і футурологів (М. Маклюен) вбачала в засобах масової комунікації вирішальний механізм розширення людської чуттєвості і перетворення земної кулі в „глобальне” село. На цій підставі в 1980 – 1990 рр. виникає низка теорій глобалізації культури, які оцінюють цей процес по-різному: і як безумовний прогрес (індустрія культури) і як зло, „культурний імперіалізм”.

Що стосується масової культури, то на початку ХХ ст. інтелектуальні еліти Європи, США та інших країн обмежувалися нехтуючими ремарками. (Кіно, наприклад, називалося розвагою для ілотів) і принизливою критикою. Популярна музика, белетристика, ярмаркові видовища, балагани, кінематограф тріумфально йшли по планеті, але не вважалися гідними об'єктивними не тільки для теоретичних роздумів, але й для дослідження взагалі.

Тому зародження критичної теорії масової культури, відбувається в рамках філософських міркувань щодо загальних проблем соціального розвитку, у межах викриття масового суспільства. Першою була робота Ортеги-і-Гассета „Повстання мас” (1929), присвячену загрозі вторгненню „натовпу” в такі тонкі й чуттєві, як культура і прийняття політичних рішень.

Чітко окреслені елітарні установки автора цієї роботи зумовили однозначно негативне трактування масифікації, зокрема й культури. Пізніше цей напрям набув спеціального характеру, і критика сконцентровувалася на виявленні згубного впливу „суспільства споживання” і масової культури як його основного компонента на духовне життя людей: на зміну творчої індивідуальності приходять „одновимірні люди”.

Естетичні аспекти масової культури в рамках критичного підходу з'явилися вперше в роботі Т. Афорно і М. Хоркхаймера „Діалектика просвіти” (1944).

Головним об'єктом критики тут була індустрія культури, з якої автори, що втекли від фашизму в США, по суті вперше зіткнулися на американському континенті. Панування тут масової культури призвело німецьких філософів до жаху.

Сучасне суспільство, з їх точки зору, втратило здатність плекати дійсну свободу та індивідуальність, мистецтво перестало відображати справжні умови життя. Усе це стало наслідком переходу від художності як ремесла до поточної культурної індустрії, котра створює стандартизовану продукцію на потребу капіталістичного ринку. Шлягер, голлівудські фільми, радіопередачі,

масова журналістика та реклама призвели до усунення меж між „мистецтвом” і „життям”. Це положення з протилежним, позитивним знаком було пізніше підхоплене теоретиками постмодернізму. З позицій „негативної діалектики” Адорно існування „високої культури” не рятує становища, оскільки ці дві половинки – масова й елітарна культура не складаються в єдине ціле.

У марксистській традиції і в радянській філософській та мистецтвознавчій літературі переважала критика „буржуазної масової культури” як форми маніпуляції масовою свідомістю (Кукаркін, Можнягун, 1978 р.). Очевидно, не збігання викриття масової культури із марксистсько-ленінською орієнтацією на „широкі народні маси” привело до штучного розмежування масової культури (буржуазної) і культури мас (соціалістичної). А окремих наукових працях проблематика масової культури розглядалася більш аналітично, проводилася думка про дифузю елітарної і масової культури (Туровська, Райнов, 1975 р.).

Але дифузія була із самого початку. Про це свідчить генезис масової культури. Він, як це не парадоксально, пов’язаний із такими протилежними категоріями, як жанр і зірка. На межі XIX – XX ст. відбувається престижність артистизму в художній культурі. На авансцену виходить суб’єктивність, виразність, протиставлення сфери мистецтва повсякденному життю. Виникає проблема радикальної конфліктності між „художником” і „натовпом”. У цій протилежності був і дуже сильний елемент взаємного тяжіння, який матеріалізувався у формування популярних видовищ, кафе-каштанів, кінематографу.

Формуються „іміджі” і на екрані, і поза ним. Виконавці з’явилися на сцені й на екрані, грали ролі відповідно до традиційного набору стандартів: герой-коханець, матрона, злодій, лірична або комічна героїня. Одночасно ці виконавці виділилися психофізіологічною т творчою індивідуальністю, що забезпечувало їх конкурентноздатність. Найбільш ефективними були ті унікальні випадки, вили в масовому сприйнятті внутрішніх і зовнішніх рис

зливалися, коли екранна та життєва доля героя зливалися. А далі все відбувалося за прийнятим сценарієм, і якщо реальність відхилялася від артиста, її штучно підправляли коментатори та свідки. Артистизм став вищим і важливішим за життя. Так виникали ідоли.

На території Радянського Союзу і до цього часу характерним є унікальне поєднання процесів, властивих принципово різним етапам розвитку суспільства. Кожному такому етапі відповідала і культура певного типу. Можливість і перспективність поширення масової культури в соціалістичному таборі начебто була невеликою, бо панувала комуністична ідеологія, ворожа до буржуазної. Ця ідеологія і вся соціально-економічна система була непронизливою для комерціалізації мистецтва. Але практика свідчить про інше. Початок індустріалізації, поступове переселення основної маси населення із сільської місцевості в міста зразу ж викликали до життя популярну художню продукцію.

Так, до самих 1920-х років популярна музика, Нат Пінкертон, бульварний театр, „дамські романи”, пригодницький кінематограф як вітчизняного, так і зарубіжного походження, панували на культурному ринку всього великого регіону. Ізоляція СРСР, яка завершилася у 30-ті роки, перенесла весь тягар розважальності на внутрішні ресурси. Звідси розквіт радянського кіно (завдяки калькам з продукції Голівуда) і легкої музики в тяжке передвоєнне десятиліття, а потім, парадоксально, і в роки війни. Популярність цих нині класичних творів на сучасному телебаченні („Веселые ребята”, „Волга-Волга”, „Цирк”) свідчить про довговічність вищих досягнень масової культури, котрі сприяли миру і взаєморозумінню не тільки між народами, алей поколіннями.

Деякі свідки стверджують, що легкодумний напрям у мистецтві для мільйонів був заданий особисто Сталіним, який усвідомив необхідність компенсації тягара повсякденного життя. Відомо, що фільм „Веселые ребята” критики та режисери оцінили як дуже посередній, навіть пустий. Але коли його подивився Сталін, якому дуже сподобалися комічні епізоди, і коли він

сказав: „Нехай сміються”, усе різко змінилося в радянській кінематографії. У подальшому, незважаючи на періодичні „загвинчування гайок” і прокляття на адресу „буржуазної масової культури”, розважальна продукція продовжувала завойовувати „соціалістичний табір”, набуваючи все більш домашнього, або, навпаки, імпортного характеру залежно від особливостей холодної війни. Сюжети колізії, часто нав'язані стереотипами ідеологічної боротьби, парадоксально поєднувалися із глобальною розважальною, загальною для всіх, а тому й усіх об'єднуючих. Виходить, що ті шлюзи, які відкрила „перебудова”, були значно підточені самою історією. У цьому криється один із парадоксів розвитку масової культури, котра в ХХ столітті була буквально вимушена прийняти на себе головну роль культури для всіх, яка розвивалася на основі „некласичних” принципів.

Ще один парадокс масової культури полягає в тому, що єдина форма культури, яка по своїй спрямованості відповідає декларованим перетворенням „перехідного періоду” – культура масова (естрада, популярні видання і фільми), телевізійні шоу, одяг, споживчі стандарти тощо) – представляється головним ворогом для всіх традиційних культурних спільнот, що мають могутній вплив на владні структури. Саме масова культура, і не без підстав, нерідко обвинувачується у пропаганді війни й насильства. Але вона ж культурує і універсальність добрих почуттів в комедіях, мелодрамах, мюзиклах. Досить згадати латиноамериканські телесеріали, популярні в усіх кінцях світу.

У той же час діячі культури в її традиційному розумінні: культура = спадщина + мистецтво продовжують презирливе ставлення до мас-культури, як у Росії, так і в Україні. При цьому перш за все посилаються на телебачення, де, на їх погляд, панує анти культура. Виведення телебачення за межі культури стає своєрідним загальним місцем і в свідомості професіоналів телебачення. Так, відомий телерепортер Л. Парфьонов сказав: „Телебачення – це не культура, а якщо й культура, то масова”. Президент Російської академії телебачення В. Познер підкреслив, що комерційне

телебачення є, поперед усе, не частина культури, не частина режиму, а бізнес. Але є форми культури, які в сучасних умовах протипоказані бізнесу. Є й такі форми культури, які розвиваються на комерційній основі: це культурні індустрії – телебачення, видавництво книжок, виробництво аудіо- і відеозаписів, кінематографія тощо.

Лекція 6.

Масова культура в системі цінностей

Незаперечна криза в останні десятиріччя традиційних методів освіти пов'язана в першу чергу з лавиноподібним поширенням масової аудіовізуальної культури, яка сприймається як природна будь-якою людиною. Досвід, який передається за допомогою популярної музики, кіно й телебачення принципово не потребує ніякого навчання. „Попса”, як і екран, стала часткою „живої культури”, часткою процесів життєдіяльності, під час яких відбувається обмін інформацією і навіть природне навчання, хоч і не систематичне. Підліток тільки до 10 – 11 років визнає авторитет батьків і вчителя, а надалі він усе відчуває, що знає про життя в цілому більше, оскільки він частіше й уважніше дивиться кіно й телебачення.

Авторитет учителя падає. Безумовно, що зі своєї вузької спеціальності – математики або літератури вчителька знає більш за студента. Але останній більш інформований про новини музики, моду, інтимні взаємовідносини завдяки телебаченню. Такі ж процеси відбуваються і на рівні вищої освіти. Двадцять років тому курс сучасного (і в першу чергу зарубіжного) кіно викладався „на пальцях”: гарний викладач з преси, фестивалів, „закритих” переглядів був значно більше інформованим, ніж студенти.

Сьогодні, завдяки відео і популярній пресі, якою старіше покоління нехтує, студенти знають набагато більше за своїх учителів. Це не поширюється поки що на історію кіно, але хто ж буде прислухатися до невігласа, який не чув про останній „хіт”, не бачив Ван Дамма, не чув музику Дж. Леннона, не бачив естрадне шоу М. Джексона?

Освіта, заснована на передачі, на фактах, зайшла в глухий кут, не тільки тому, що збільшилися обсяги інформації, але й силу кризи довіри до вчителя. Комунікативна революція, пов'язана з шифруванням звуку й зображення, зняла кордони між комп'ютером, телебаченням і кінематографом. Інтернет для найбільш розвинених цивілізацій став уже

предметом повсякденного використання. Близько 80% американських сімей підключені до „глобальної павутини”. У світі кожен рік з’являються сотні тисяч нових художніх фільмів, і молода людина повинна володіти навичками навігації в океані Інтернету, щоб не потонути в ньому, і знайти необхідне. З’являється так звана „мережова людина” (від слова мережа).

Ще 30 – 40 років тому на першому місці в інформаційній мережі було радіо, потім кінематограф, потім телебачення і вже потім комп’ютери. Тепер усе навпаки.

Стрімке поширення засобів масової комунікації і масових видів мистецтв, поява екранної культури (кіно, телебачення, відео), надто і звукозапису, комп’ютерних і мережових технологій призвело до зміни уявлень про структуру і функції культури. Однією з головних функцій сучасної культури стає інтегративна функція. Саме інтегративні тенденції сприяють формуванню глобальної масової культури.

Саме завдяки ЗМІ і Інтернету представники тієї чи іншої культурної спільноти здобули реальну можливість мати зв’язок один з одним, де б вони не знаходилися. Професійні угруповання, прибічники тієї чи іншої зірки естради стали формувати свою субкультуру.

Розпад СРСР, криза політичної і ідеологічної „біополярності” світу несподівано висунули взаємодію субкультур у центр розвитку сучасної цивілізації.

Поширення масової культури поставило під сумнів регулятивні функції держави як зовні, так і зсередини. Безумовно, що й сьогодні держава може впливати на політичні й економічні рішення, які торкаються культури та її ролі в попередженні конфліктів, але галузь цього впливу обмежена. Масова культура проникає всюди і впливає на характер ціннісних орієнтацій. Вона в наш час виступає не тільки як пропагандист і організатор, але і як гнучкий механізм визначення цінностей, які мають місце в суспільстві.

Масова культура не знає, що таке вічні цінності, вона стихійно намащує „больові точки” колективного несвідомого й дозволяє дослідникам роботи ті чи інші висновки.

Так, у глобальному масштабі вже 30 років тому у світі почався період повернення до традиціоналізму, мелодрами, дамського роману. У російській культурі це парадоксально проявилось у популярності латиноамериканських телесеріалів: „Рабиня Ізаура”, „Багаті також плачуть”, „Просто Марія”, проти яких не заперечував навіть

тодішній ЦК. Чому це відбулося? Тому що в кожній країні є своя Марія чи Маріанна, своя бідна Настя, як визначає розвиток масової культури сьогодні. І вона більше, ніж щось інше, свідчить про прихильність масової свідомості до миру, а не до війни.

Уявлення про те, що масовій культурі головне – секс і насильство – застарілі. У нас це дійсно так, у всякому разі більше, ніж на Заході і Сході. Тому є дві причини: перша – дефіцит гострих переживань у мистецтві, а друга – свавілля насильства в повсякденному житті. Звідси і характер кіно- і відео прокату.

У той же час елітарне мистецтво, яке весь час знаходиться в пошуках, надто естетизує і політизує відверту демонстрацію сексу, богему ХХ століття і молодіжні бунти 60-х років, що призвели до сексуальної революції. Масова є культура в цьому питанні більш політкоректна.

На наших очах різко змінюється стан і роль культурних традицій. Вони в певній мірі асимілюються масовою, популярною культурою і здобувають широке поширення каналами комерціалізації (народні промисли), індустріального тиражування і туризму. У цей процес по-різному були втягнуті і народна, і церковна, і світська класична культура.

У наші часи весь світовий досвід свідчить про те, що глобальна масова культура органічно поєднується з демократією у політиці і з ринком в економіці. Це пояснюється ідеєю узгодження інтересів, рівних прав в галузі культури: є право кожного купити чи не купити квиток на концерт, диск, книгу, включити чи не включити радіо або телевізор, у результаті чого маса людей отримує можливість систематично „замовляти” таку культуру, яка відповідає її прагненням, тобто відвойовує права, що раніше належали тільки елітам.

Принципова універсальність, поза елітарність і відкрита орієнтація на одержання прибутку перетворюють масову культуру не тільки в неминучий результат, а й у необхідну основу громадянського суспільства та правової держави. Вона органічно пов’язана з принципово важливою для ХХІ ст. програмою ООН та ЮНЕСКО „На шляху до культури світу”.

Лекція 7.

Функції масового мистецтва

Серед основних проявів і напрямів масової культури нашого часу можна виділити такі:

- індустрія субкультури „дитинства” (художні твори для дітей, іграшки та промислово вироблені ігри, дитячі клуби та табори, воєнізовані та інші організації), які ставлять за мету суто стандартизацію виховання дітей;
- масова загальноосвітня школа, яка залучає учнів до основ наукових знань, філософських і релігійних уявлень про світ;
- засоби масової інформації, які транслюють широким верствам населення повсякденну актуальну інформацію і тлумачать пересічній людині смисл подій, котрі відбуваються саме зараз та інтерпретують цю інформацію у „потрібному” для замовника ракурсі;
- система державної ідеології і пропаганди, „патріотичного” виховання, контролююча і формуюча політико-ідеологічна орієнтація населення;
- масові політичні рухи, партійні і молодіжні організації, маніфестації, демонстрації, які організовані владними елітами з метою включення в політичні акції широких мас населення;
- масова соціальна міфологія: „шпигунствоманія”, „полювання на відьом”, популізм, соціальна демагогія тощо;
- індустрія розважального дозвілля, яка включає в себе масову художню культуру; масові видовища, професійний спорт як видовище для уболівальників тощо. Тут глядач постає не як пасивна особа, а постійно продовжується на активне включення або емоційну реакцію на те, що відбувається;
- курортна індустрія, культуризмі аеробіка, спортивний туризм, а також система медичних, фармацевтичних, парфумних і косметичних послуг, що дає індивіду можливість „відкоригувати” свою зовнішність відповідно до актуальної моди на той чи інший тип іміджу;
- індустрія інтелектуального дозвілля, „культурний” туризм, гуртки за інтересами, різні спільноти збирачів, любителів, вікторини, кросворди, інтелектуальні ігри – усе те, що розвиває „загальну гуманітарну ерудицію” у населення засобом естетичного впливу на людину. Це відповідає в культурі західного типу „просвітницькому пафосу” „прогресу через знання”;

- система організації, яка стимулює і управляє попитом споживачів на речі, послуги, ідеї: реклама, мода, іміджмейкство тощо. Ця система формує у суспільній свідомості стандарти соціально престижних образів і стилів життя і потреб, включає пересічного споживача в ажіотажний попит на престижні речі, зразки поведінки тощо;
- усілякі словники, довідники, енциклопедії, каталоги, електронні банки інформації, спеціальних знань, Інтернет, які розраховані не на підготовлених спеціалістів, а на масових споживачів з „вулиці”, що також продовжує міфологему про контакти і популярні за мовою викладання соціально-значимих знань, а по суті повертає нас до середньовічного принципу „реєстрового знання”;
- різні ігрові комплекси від механічних ігрових автоматів, електронних приставок, комп’ютерних ігор тощо до систем віртуальної реальності, котрі розвивають певного роду психомоторні реакції людини, привчають її до швидкості реакції в інформаційно недостатніх ситуаціях, що знаходить застосування не в програмах професійної підготовки (космонавтів, льотчиків, так і в розважальних випадках).

Оскільки в повсякденному побуті люди зустрічаються з феноменами масової культури частіше за все в її найбільш комерціалізованих формах – естрадно-музичному, еротичному і розважально-ігровому шоу-бізнесі, „низьких” жанрах кіно і літератури, нав’язливій рекламі, низькопробних публікаціях і передачах ЗМІ, у суспільстві склалося дещо однобічне уявлення про масову культуру як суто комерційну аморальну, „контркультурну” тенденцію. Склалося уявлення, що знаходиться вираження в тому, що цій культурі властива відвертість у сексуальній сфері, нездорова зацікавленість проблемами людської фізіології, образом насильства, жорстокості, анти естетизму, по суті вона паразитує на всьому тому, що в традиційній культурі вважалося забороненим, або не рекомендованим до публічної демонстрації.

Безумовно, усе це має поширення в масовій культурі, але не тому, що вона нездатна до самовираження в інших образних системах, на іншій, більш естетичній мові.

Згадаємо, що в традиційних суспільствах має місце зовсім інша за своїми проявами масова культура мілітаристсько-психологічного складу, яка орієнтує людей не на індивідуалізований вибір чогось бажаного, а „ходіння вишикувавшись, під барабан”, на образи сексуальності не чуттєво-естетичного, військово-спортивного типу, що прославляє той культ насильства, але не завжди честі і гідності людини, а насильства політичного по відношенню до „ворогів народу”, інородців („Дівчина з веслом”).

У наш час це вже в минулому. Сьогодні існують орієнтири на зовсім інші стандарти соціальної престижності, які вже стали міжнародними. Ніхто не нав'язує нам культурну продукцію. За кожним зберігається право вимкнути телевізор, коли йому цього захочеться. Масова культура як один з найбільш вільних за режимом свого поширення товарів на ринку інформації може існувати тільки в умовах добровільного та ажіотажного попиту. Безумовно, що рівень подібного ажіотажу штучно підтримується зацікавленими продавцями товару, але сам факт підвищеного попиту саме на це, виконане саме в такому стилі, такою мовою, народжений самим споживачем, а не продавцем.

Урешті-решт образи масової культури демонструють нам наше власне „культурне обличчя”, яке було притаманне нам завжди; просто за радянських часів нам цей „бік обличчя” не показували по телевізору. Якби це „обличчя” було абсолютно чужим, якщо б у суспільстві дійсно не мав місця масовий попит на все це, то ми б і не реагували на нього так гостро.

Дослідники масової і елітарної культури в останні роки звертають значну увагу на те, що комерційна привабливість цієї культури не є сутнісно значущою її рисою. Вони підкреслюють іншу, більш важливу функцію масової культури: це функція соціальної адекватності та престижності „культурної компетентності” сучасної людини, її соціалізації та інкультурації. Масова культура в такому разі посрає як нква сисрема управління і маніпуляції свідомості людини, її інтересаи і порреСами, споживчим попитом, ціннісними орієнтаціями, поведінковими стереотипами тощо. Настільки це небезпечно, а може, необхідно? На це відповіді ще немає.

На наш погляд, мають рацію ті культурологи, які вважають, що незважаючи на окремі негативні характеристики та функції масової культури: „ерзац-продукт”, „імітація культури”, орієнтація на рівень малокультурного споживання, - не можна оцінювати це явище тільки негативно. Масова культура породжується об'єктивними процесами суспільної модернізації суспільства, коли традиційна культура до індустріальної епохи втрачає свою ефективність і змістовну актуальність.

Тоді масова культура фактично бере на себе функції інструмента забезпеченості первинної соціалізації особистості в умовах національного суспільства зі стертими станово-класовими межами. Висловлюється думка про те, що масова культура є ембріональним попередником якоїсь нової, звичайної культури, яка ще тільки народжується і відбиває соціальний досвід життя на індустріальному і постіндустріальному етапі розвитку.

У ході дискусійного обговорення проблем масової культури і її значення в житті сучасного суспільства висловлюється правильна, на наш погляд, думка, що масова культура являє собою варіант повсякденної культури міського населення, і, перш за все, тієї його частини, яка належить або тяжіє до буржуазної культури, вірогідно, що мова йде про середній клас. Представники середнього класу (високо спеціалізовані особи) компетентні тільки у своїй, вузькій сфері знань і діяльності, а в основному надають перевагу користуванню друкованими або електронними довідниками, каталогами, гідами та іншими джерелами економно скомпонованої і редукованої для „цілковитих невігласів” інформації.

А.Я. Флієр з цього приводу пише: „Урешті-решт естрадна співачка, яка пританцьовує біля мікрофона, співає приблизно про теж, про що писав у своїх сонетах Шекспір, але тільки в цьому випадку перекладеного на мову „два прихлопи, три притопи”. Для людини, яка має можливість читати Шекспіра в оригіналі, це звучить огидно. Але чи можна навчити все людство читати Шекспіра в оригіналі, як це зробити, як стимулювати його потребу в цьому і, головне, чи потрібно це взагалі? Запитання, треба сказати, далеко не оригінальне, але таке, що лежить в основі всіх соціальних утопій усіх часів і народів. Масова культура не є відповіддю на нього. Вона лише заповнює лакуну, яка створюється відсутністю будь-якої відповіді. І є підозра, що надовго.

Масову культуру не заведено розглядати як джерело набуття культурного капіталу. Зазвичай її описують у термінах „меншовартості”, обмеженості, виключення, позбавленості, відсутності вибору, не споживання

і не практик тощо. Але низка дослідників в останні десятиліття заперечує ієрархічний принцип структурування культурного простору. Вона, подібно до елітарної (високої, спеціалізованої, академічної тощо) культури продовжує цінності, значення, символи, котрі є дійовими внаслідок визнання їх. так, П. Бурдьє стверджує, що „високе мистецтво антигуманне, відмовляючи пересічним людям у праві втілювати в естетичні форми свої повсякденні почуття і пристрасті” [11, с. 120].

Слід зазначити, що масова культура від моменту її появи привертала й досі привертає помітний інтерес і одразу зазнала тотальної критики у працях Х. Ортеги-і-Гассета, Ч. Ілса, Т. Адорно, Горжгаймера. Їх дослідження цінні, евристичні, наукові. Та з їх легкої руки багато авторів, на наш погляд, неправомірно вважають масову культуру якимось ерзац-продуктом елітарної культури, імітацією високого мистецтва. Важко погодитися з уявленням про масову культуру як такий культурний сектор, де продукуються тільки неякісні, позбавлені естетичної цінності культурні продукти, де панують низькі пристрасті та конструктивізм. Звісно, зіткнення з масовою культурою у її найбільш комерціалізованому варіанті справляє таке враження, але й елітарні культури і мистецтво не меншою мірою просякнені інтересом аморального, татуйованого, різноманітних психологій, однак при цьому вони використовують розвинені й витончені художні мови та практики. Нагадаємо хоча б такі твори С. Далі, як „Молодая девушка, развращаемая рогами своего собственного целомудрия”, або його літературний твір „Искусство пупа”.

Масова культура спирається на різні ціннісні засади, володіє різними естетичними стилями. Вона далеко не завжди містить заборонене й не рекомендоване у традиційному суспільстві (секс, фізіологію, психічні аномалії). За приклад може правити масова культура тоталітарних систем. Масова культура не настільки злякисна і небезпечна, у ній радше домінують мелодраматичність і банальність.

Загалом масова культура не інспірована кимось, вона є продуктом своєї доби, формою культурного досвіду й практик, зумовлених зростанням масового утилітаризму. Сам по собі утилітаризм – це міст між традиційними й ліберальними цінностями, оскільки він побудований на визнанні пріоритетності людського стосовно надцінних ідей та ідеологій. Утилітаризм є прагматичним, ринковим, демократичним і виявляється в тому, що індивіди, стикаючись з іншими ціннісними системами, вступаючи в культурні контакти, обирають корисне для себе й зручне. Приживається лише те, що відповідає життєвому світу людини. „Щоразу, коли в суспільстві увиразнюється тенденція до виникнення розколин і провалів, всюдисутня культура заповнює або, принаймні, маскує їх, остаточно замикаючи нас у межах повсякденних завдань”, - пише Ф. Бродель [9, с. 563]. Саме ця потреба в переорієнтуванні з „високих” на повсякденні смисли та цінності, у певній утилізації мистецтва й породжує масову культуру. Несмак мас, на думку Б. Брехта, глибше сягає корінням у дійсність, аніж смак інтелектів [29, с. 228]. Що ж до історичних меж виникнення масової культури, то вона починає повноцінно функціонувати у ХХ столітті у зв’язку з розвитком ЗМК – періодики, радіо, кінематографу, телебачення, звукозапису, аудіо-відеозапису, комп’ютерних мереж, індустрії розваг.

У контексті теми магістерської роботи особливо вирізняємо масове мистецтво, видовищні вистави, зокрема на майданчиках просто неба (фестивалі), та інститут організованого відпочинку (клуби, дискотеки). У них найважливіше місце належить мистецтву музичному, роль якого в Україні особливо значна з огляду на його зв’язок із народною традицією: загальноновизнаною є „пісенність” української народної культури, з національним характером, особливою емоційністю, ліричністю, українською „філософією серця”.

Масове мистецтво існує поряд із мистецтвом елітарним, але виконує низку важливих соціальних функцій. В аспекті їхніх відносин можна стверджувати, що масове мистецтво адаптує вироблену в надрах

високопрофесійного, складного, витонченого, елітарного мистецтва продукцію до повсякденності, допомагаючи профанам засвоювати її. Творці масового мистецтва виконують функцію посередників, своєрідних медіаторів для публіки, яка не має спеціалізованих знань, адже споживання продуктів масового мистецтва не потребує жодної фахової освіти – воно доступне всім. Ф. Ніцше свого часу влучно зауважив: хто не живе в піднесеному ніби вдома, той сприймає його як щось жахливе і фальшиве.

Демократизм, популярність масової культури і мистецтва визначаються тим, що їх не нав'язують авторитарно. Крім того, „...люди чудово розуміють, що елітарні ігри в бісер із чогось виключають їх..., того, хто не пройде ініціації, триматимуть на відстані витягнутої руки. Можна погодитися з тим, що „... крижана урочистість великих музеїв, грандіозна розкіш оперних театрів, декор концертних зал ніби спеціально зорієнтовані на відмову від комунікації з профанами. Своєю морозною ввічливістю вони ніби унеможливають спокусу близькості.

При цьому слід усвідомлювати, що масове мистецтво також створюють професіонали, котрі навмисно продукують й просувають свій культурний продукт. К. Разлогов, визначаючи масову культуру як культурну продукцію, створювану й поширювану професіоналами з огляду на споживання на комерційних засадах широкими масами людей незалежно від соціального статусу, статі, віку, національності, саме й наголошує цю особливість [56, с. 143]. Деякі дослідники відзначають, що „технічна майстерність багатьох зірок шоу-бізнесу викликає захоплення у представників художньої класики” [69, с. 144]. Скажімо, масова музична культура, безумовно, здатна видавати високоякісний музичний продукт: блискучі мелодії й оранжування, філігранну роботу зі звуком тощо. Її творці та виконавці вміють так вибудувувати відносини з аудиторією, що досягають високого рівня інтенсивності, близькості, узгодженості, у процесі комунікації дають змогу слухачам максимально яскраво і точно виразити свої почуття, переживання, невисловлені думки та мрії.

Функціональний аналіз масового мистецтва свідчить, що воно, як мистецтво взагалі, - специфічна форма опанування світу, певна матриця, спосіб розуміння і структурування соціального й особистого досвіду. Відомо, що індивіди важко переживають перебування в ситуації соціального хаосу й дезорганізації власного життєвого світу. Вони відчують найгострішу потребу в орієнтирах у нескінченному потоці інформації, у зниженні фрустрації від пришвидшення темпів життя, відчуття ефемерності, швидкоплинності, мінливості навколишнього світу. Ця потреба має напружений характер, оскільки її джерелом є фундаментальне прагнення живого організму бути зорієнтованим у середовищі свого існування. З цього погляду, не важливо, якою мірою отримана картина відповідає реальності, наскільки вона адекватна. Важливо, що світ і люди дістали пояснення. У цьому сенсі релігію і масове мистецтво можна розглядати як ірраціональні соціальні технології розв'язання проблем людської екзистенції. І якщо релігія акумулює в собі відшліфовані часом системи ціннісних орієнтацій, поведінкових стереотипів, то й масове мистецтво пропонує до споживання цінності та норми, стереотипи прийняття рішень. Воно також щось витісняє, засуджує, табує, а з чогось знімає санкції. Подібно до релігії, масове мистецтво вдало конкурує в поясненні світу з науковими парадигмами й ідеологіями, оскільки, пояснюючи свій життєвий світ, індивід найчастіше апелює не до понять та ідей, а до міфів і всіляких спрощених схем.

Через мінливість реальності, постійну ймовірність загибелі, конституційовану самим людським існуванням, людина зіштовхується з тривогою. У такому контексті масова культура виступає для індивіда як популярний психоаналіз, колективна психотерапевтична практика, де зцілюються її комплекси, робіи, де мпредмдтньютКся її Я>ТРемій, неартикульовані бажанєя. Аажливо, що з'являєтLся можйивість виразити себе, лорів=яти власниб ФОсвVд е аналобiчним дОсвідЮм цнших індивідiв.

Дедалі біЛьше досліднвків сходяться в думці, що иистецтво взагалі й масове зккреМа не віддзеркалює життя, як вважАлося в радянсшКоМу

<истецтвожнавстві, а вибудовує його моделі спецґакь-ими Часобаді, Часомогою природної Мови, мелодійної гармонії, графічної або колірної палітри, міміки, жестів. Ані поет, ані музикант, ані митець не несуть жодної відповідальності перед суспільством за те, що написали „не про те” і „не так”. Творчість вільна й має цінність як для особистості творця, так і для споживача, якщо вона органічна, спонтанна, максимально щира й емоційна. Не можна відмовити у креативності багатьом творцям масової культури та мистецтва, адже відомо, що досягнення навіть ремісничого вміння супроводжується емоційним підкріпленням, іноді на рівні екстазу.

Творець пропонує свої художні світи, особисті фантазії та переживання, тож питання полягає в тому, чи оберуть їх на ринку запропонованих товарів, чи будуть вони затребуваними. Зрештою, сама популярність і товарність виробленого культурного продукту є „лакмусовим папірцем” в експертизі з боку самого споживача тих проблем, що його непокоять. Специфіка сучасної ситуації полягає в тому, що художня продукція масового мистецтва, навіть сумнівна за своєю естетичною цінністю, вільно конкурує в культурному просторі, вона жорстко не нав’язується, споживання визначається самим культурним агентом, котрий відгукується на той чи той образний ряд, художню стилістику. Кожен за своїм водінням може придбати квиток, диск, книжку, увімкнути той чи той телевізійний канал, радіостанцію. А отже, те, що обирає суспільство, і становить його культурне обличчя. Ясна річ, існують певні правила „розкручування” запропонованого товару, але й вони мають межі, адже будь-яке сприйняття культури відбувається через певні культурні фільтри. Проте парадокс полягає в тому, що вибір невпинно врізноманітнюється, а запропонована продукція наділена відверто нівелювальною властивістю. А. Шнітке зазначає, що „сьогодні шлягерність і є найвідвертіший у мистецтві вияв зла... Шлягерність – символ стереотипізації думок, відчуттів [22, с. 155 – 156]. Роль масового мистецтва у процесах стандартизації соціокультурних установок і потреб надзвичайно важлива, а індивідів, здатних протистояти агресивному культурному середовищу, обмаль.

Масове мистецтво поряд із розглянутими функціями виконує ще й функцію компенсаторну, бо забезпечує рекреацію і релаксацію його споживачам. Воно сприяє вільному вияву емоцій, несвідомих імпульсів, забезпечує психічну розрядку. Свята, різноманітні видовищні феєрії, музичні фестивалі – культурні майданчики, де немов у середньовічному карнавалі, індивіди живуть, забуваючи про раціональне, за законами несвідомого, як у субкультурі „дитинства”, не розрізняючи справжнє й уявне. Свобода і спонтанність у такій ситуації мають цілеспрямовану підтримку й стають затребуваними. Відомо, що проєктивні образи наділені потужним психотерапевтичним ефектом. Значення масового мистецтва визначається й тим, що емоційний голод або невміння дати вихід своїм почуттям, нудьга й рутинність повсякденності породжують психосоматичні розлади, і, на відміну від алкоголю, наркотиків, антидепресантів, масове мистецтво пропонує індивідові нешкідливі способи структурування вільного часу, надає канали опредметнення емоцій.

Лекція 8.

Модернізм і його світоглядні засади

Поняття „елітарного”, на протипагу „масового”, уводиться в наукову літературу наприкінці XVIII ст. Розподіл художньої творчості на елітарне й масове знайшов вияв у концепціях романтиків. Спочатку елітарне у смислового значенні зводилося до взірцевого, вибраного. Поняття зразковості, у свою чергу, розумілося як тотожність класичному, нормативним ядром якого було мистецтво античності. У цьому розумінні класичне ототожнювалося з елітарним і взірцевим.

Романтики намагалися орієнтуватися на новаторство у сфері художньої творчості. Тим самим вони відокремили своє мистецтво від соціально адаптованих художніх форм, не виділивши в окремий сектор те, що здобуло назву масового мистецтва. Тріада „елітарне – взірцеве – класичне” почала руйнуватися; елітарне у свідомості романтиків, безумовно, повинно зберігати близькість до взірцевого, але вже не є тотожним класичному – останнє зближувалося з адаптованим, традиційним.

Процес розмежування публіки традиційно пов’язувався із поглибленням соціальної ієрархії, але не цей фактор був визначальним. Як стверджує академік Д.С. Ліхачов, фольклор був поширений не тільки серед трудового люду, а й серед пануючого. Одні й ті ж казки, ті ж ліричні пісні виконувалися всюди [41, с. 63]. У формуванні масового й елітарного мистецтва вирішальним став процес, пов’язаний не тільки зі зростанням міського населення, але й з певними соціально-історичними обставинами суспільного життя Західної Європи ХХ століття. Справа в тому, що в Росії, наприклад, ті спроби художньої інтелігенції, які були націлені на здійснення ідеї „високе мистецтво для народу” зазнали невдачі. Так, наприклад, на художню виставку картин художників-передвижників (Маковський, Мясоедов, Касаткін), яка була організована в робітничих районах Петербургу, робітники не йшли, хоч там відбивалося їх життя, а на

традиційній виставці офіційних художників того часу (початок 1900 років) великим успіхом користувалася картина „Християнська Дирцея у цирку Нерона”.

Трагічно закінчилася спроба Л. Толстого, який спеціально склав цикл оповідань для народу. Дешеві видання не розходилися, а народ, як і раніше, із задоволенням купував лубочні книжки в той час популярних письменників.

Виробником і споживачем елітарної культури став у ХХ ст. вищий, привілейований шар суспільства – еліта (від фр. еліта – краще, відібране, вибране). Але визначення еліти в різних соціалістичних теоріях неоднозначне.

Італійський соціолог Р. Міхельс вважає, що еліту характеризує високий ступінь діяльності, продуктивності, активності. У сучасній культурології еліта розуміється як особливий шар суспільства, наділений специфічними духовними здібностями. Еліта – це не просто вищий шар суспільства, його правляча верхівка. Еліта є в кожному суспільному класі. Еліта – це частина суспільства, найбільш здатна до духовної діяльності, наділена високими моральними й естетичними задатками. Саме вона забезпечує соціальний прогрес, тому мистецтво повинно бути орієнтованим на задоволення її попитів та потреб. Основні елементи елітарної концепції культури містяться у філософських працях А. Шопенгауера („Світ як воля і уявлення”), Ф. Ніцше („Людське, надто людське”, „Весела наука”), Ортеги-і-Гассета („Дегуманізація мистецтва”).

А. Шопенгауер поділяє людство на дві частини: „людей геніїв” і „людей користі”. Перші здатні до естетичного споглядання художньої дійсності, другі орієнтовані тільки на практичну, утилітарну діяльність. Розмежування елітарної і масової культури пов’язане з розвитком міст, швидкою індустріалізацією суспільства у ХХ столітті, з розвитком друкарства, радіо, телебачення, а також з появою замовника і виконавця у сфері мистецтва. Елітарне – для спокусливих знавців, масове – для звичайного, рядового читача, глядача, слухача. Твори, які постають як еталон

масового мистецтва, проявляють, як правило, свій зв'язок з фольклорними, міфологічними, лубочними побудовами, що існували раніше.

У ХХ ст. елітарну концепцію культури розвинув Ортега-і-Гассет. У своїй праці „Дегуманізація мистецтва” він стверджує, що нове мистецтво звертається до еліти суспільства, а не до його маси. Тому зовсім не обов'язково мистецтво повинно бути популярним, загальнозрозумілим, загальнолюдським. Нове мистецтво повинно відштовхувати людей від рослинного життя. „Дегуманізація” – це і є основою нового мистецтва ХХ ст. Нове мистецтво, за Ортегою, поділяє публіку на два класи – тих, хто його розуміє, і тих, хто його не розуміє, тобто на митців, художників, і тих, хто художниками не є.

Еліта, за визначенням цього іспанського філософа, це не родова аристократія і не привілейовані верстви суспільства, а та його частина, котра володіє „особливим органом сприйняття”. Саме ця частина сприяє суспільному прЮгресу. І саме до неї повинен заертатися своїми тТжрамШ художник. Нове мистецтво повиннЮ сприяти тому, щоб „краще пізнРвали самих себе\$ вчилися рвзуміти своє призначення: бути в меншоЕті й боротШсЦ з більшістю”.

Твмрчим детодом елітарного дистецтва, якщж мати на увазі ХХ століття вважРють модернЖзм, який пройшов кілька етапів трансформації: додерніжм, неомодерніжм, постмодернізм. Ржзглянемо філксосфські засади модернізму та його трансформацію&

Модерйїзм як художній напрям виник наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Ідеологічною основою його був символізм (А. Бєлий, Поль Верлен, А. Блок). Узагалі художні та соціальні форми модернізму дуже різноманітні, ґрунтуються на ширшому спектрі ідеологічних напрямів, естетичних засад. Усе це утруднює пошуки загальних визначень модернізму. Існував німецький експресіонізм, російський авангард, французький футуризм, іспанський сюрреалізм, англійський імажинізм та інші напрями. До всіх цих течій і напрямів сучасники вживали одну й ту ж назву – модернізм. Термін

„модернізм” походить від французького слова „moderne” – новий. Він має той же корінь, що й слово „мода”, і часто вживається у значенні „нове мистецтво”, „сучасне мистецтво”.

Майже всі дослідники цього явища культури і мистецтва підкреслювали особливий інтерес його представників до утворення нових форм, котрі демонстративно протистояли гармонійним формам класичного мистецтва, а також акцент на суб’єктивність модерністського світорозуміння. Перші модерністи – це люди кінця ХІХ століття, зрощені кризою європейської культури. Багато хто з них відкидав методи соціально-політичного радикалізму у зміні життєвого стану, але всі вони були пристрасними прихильниками духовної революції, яка, на їх думку, народжувалася тільки з кризи старого світу.

Духовна революція, як нова якість свідомості, нове життєрозуміння, вимагала для себе нової ідейної платформи. Ця платформа була сформульована на базі інтуїтивізму А. Бергсона і М. Лосського, ніцшеанства, феноменології Гуссерля, психоаналізу З. Фрейда і К. Юнга, екзистенціалізму С. Кьєркегора, М. Хайдеггера, К. Яс перса, М. Бердяєва та інших. Праці цих авторів не тільки зцементували ідейну платформу модерністських пошуків мистецтва того періоду, але й дозволили самому художньому напряму діяти ретроспективно, захоплюючи попередні явища культури (перед модерн, перші ознаки якого знаходять у творчості Ф. Достоевського, Ш. Бодлера, Е. Бронте, Е. Сведенберга, Г. Ібсена). Модернізм у боротьбі за оновлення форм у мистецтві не мав змоги обійтися без загальних зв’язків з історією культури, визнавши, таким чином, принципи історизму у складі власного напряму.

У модерністському мистецтві ми постійно зустрічаємося з подальшим поглибленням якостей, модернізмом не народжених, але наслідуваних від романтизму епохи Великої Французької революції і радикального сентименталізму І. Гердера, і Г. Лессінга. Ці філософи у свій час яскраво акцентували увагу на місці й ролі особистості, індивідуальної свідомості у

складі цілого, у житті космосу. Але треба зазначити, що романтичний індивідуалізм XVIII ст. та індивідуалізм модерністський – явища принципово різні. Для романтизму особистість була або володарем усіх духовних надбань всесвіту, або сумувала, страждала про недоступність усіх духовних багатств всесвіту і загальнозначущих ідеалів, зовсім не заперечуючи можливості їх існування. Модернізм, на відміну від цього, хоч і визнавали нерозв'язаність своїх протиріч, приходять до заперечення морально-духовних „абсолютів”. Разом з тим, вони намагаються відродити в мистецтві міфологічний метод, який, на їх думку, здатний відбудувати цілісність і органічність людського буття в рамках єдиної космологічної системи – художніми засобами.

Таким чином, теоретичні засади модернізму – сукупність філософсько-естетичних ідей кінця XIX – початку XX ст. (інтуїтивізм, фрейдизм, прагматизм, неопозитивізм). Модерністські напрями спираються не стільки на філософські й естетичні концепції, скільки на інші явища культури, які в „знятому” вигляді несуть у собі ті чи інші концепції. Це й окремі літературні групи, школи та течії Срібного віку російської літератури початку XX ст., і окремі напрями авангардного мистецтва.

У XX ст. поглибився, посилювався, набув швидкості взаємовплив культур, у період модернізму відбувається накопичення європейським і модерністським мистецтвом естетичного досвіду позаєвропейського мистецтва. У загальносвітовий художній процес залучається африканська, бразильська, океанічна культура. Їх наявність у світовому мистецтві стає очевидною. Так, у XX ст. „l'art negre” відкрили для себе Франція, Німеччина, Росія. Скульптор Жак Ліпшиц писав: „Безумовно, мистецтво негрів з'явилося для нас великим прикладом. Його правильне розуміння пропорцій, почуття малюнка, загострене сприйняття реальності дало нам можливість підмінити і навіть спробувати багато чого... Але помилково було б думати, що через це наше мистецтво стало мулатом. Воно залишається білим...”. Традиційно африканське мистецтво вплинуло на європейське. Цей вплив можна назвати „африканською наявністю”. Саме феномен відмови від

звичайних традицій і спирання на традиції чужі й далекі характерні для модернізму.

Загальне визначення модернізму як явища культури ХХ ст. може бути таким: Модернізм – це художня епоха, яка об'єднує художні напрями, художня концепція яких відбиває прискорення історії і посилення її тиску на людину, період найбільш повного втілення авангардизму. У період модернізму розвиток і зміна художніх напрямів відбувається дуже швидко, деструкція охоплює усі форми культури. У модернізмі йде бурхливе формування нових і нових художніх напрямів. Деякі з них є надмірними й хибними. Це „художні напрями”, які не несуть з собою нової концепції особистості і світу, а відрізняються лише якимось формальними рисами, пошуком нових художніх засобів, експериментаторством.

Треба також зазначити, що модернізм був підготовлений двома процесами свого розвитку: декадентством, тобто втечею, неприйняттям реального життя, культотом краси як єдиної цінності, і авангардом, маніфести якого закликали розірвати зв'язок з надбаннями минулого й створити дещо нове, протилежне традиційним художнім установкам.

Декадентство в мистецтві несло песимістичні настрої, відмовилося від політичних і громадських тем, пропагувало індивідуалізм і естетизм. Декаденти відстоювали свободу творчості, оспівували відносність моральних оцінок людини. Для поезії декадентів (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, О. Уайльд, А. Бєлий, Надсон, І. Сіверянин, О. Блок, К. Бальмонт, З. Гінніус) притаманні мотиви набуття і смерті. Це було вираженням ідейної кризи суспільства і його морального занепаду.

Авангардизм – стихійне, анархічне неприйняття буржуазної дійсності (Джойс, Г. Міллер, К. Малевич, С. Далі). Спочатку з ним були пов'язані Мейерхольд, В. Маяковський, П. Елюр. Естетика сюрреалізму пояснювала декадентство й авангардизм кризою духовного життя у духовній культурі ХХ ст., відсутністю ідеалів. Але тільки цим пояснити ті величезні досягнення в галузі художньої творчості, які дали так звані декаденти й авангардисти,

неможливо. Це і відкриття нових виразних форм, і глибина вираження духовних пошуків особистості, і інші досягнення.

Модернізм у сфері художньої культури знаходять вираження у кількох напрямках і течіях: символізм; футуризм; імажинізм; екзистенціоналізм; абстракціонізм; експресіонізм; сюрреалізм; кубізм тощо.

Розглядаючи філософські засади модернізму як художнього методу елітарного мистецтва, шляхи його розвитку й художньо-естетичних пошуків, дослідники виділяють певні етапи його трансформації. Так, якщо наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. модернізм визначали як творчий метод елітарного мистецтва й називали його джерелами авангардизм і декадентство, то в 20 – 30-ті роки ХХ ст. і до кінця 60-х років подальший етап у розвитку елітарного мистецтва пов'язаний з неомодернізмом. Його особливості були обумовлені жахом Першої світової війни, яка поховала надії людства і щасливого життя для людей. Мистецтво увійшло в новий період глибоких розчарувань і сумнівів у розумності людини. Через 21 рік після закінчення Першої світової війни почалася Друга світова війна, ще більш жахлива, ніж перша. І це сприяло світовій гуманітарній кризі, поглибило соціальні розчарування і стурбованість художньої свідомості за долю людства, хоч перемога над фашизмом і подарувала людям ковток свободи й радості.

Німецький філософ і теоретик мистецтва Т. Адорно сказав: „Після Освенціму не може бути літератури”. У певному сенсі це висловлювання може бути характеристикою немодерністської і постМодерністської художньої ситуації. У період нежмодернізму всі авангардні течії виходять з такого роеСміння дійсносТі: йюдина не витримує тиску оточуючого світу й стає новою людиною – неолюдиною. У цей період розвиваються художні напрями, стверджуючи безрадні, песимістичні художні концепції світу й особистості. Серед них:

- дадаїзм, який стверджує, що світ – безглузде нерозумне, необхідність ревізії розуму і віри. Один з теоретиків дадаїзму, Тцара, писав: „Війна зруйнувала гуманістичну цивілізацію. Це свідчить про її

несамостійність. Треба ліквідувати цю цивілізацію, підриваючи її основу: думку й мову”;

- сюрреалізм, художній напрям, який ставив у центр своєї уваги збентежену людину в таємничому і непізнаваному світі. Як свідчили самі сюрреалісти, їх метод „”ґрунтується на вірі у вищу реальність окремих форм асоціацій, яким до цього моменту не надавалося значення (Елюар, Вітран, С. Далі та інші);

- експресіонізм – художній напрям у складі неореалізму, який стверджує, що відчужена людина живе у ворожому світі. Героєм творів цього напрямку є людина, яка поглинута емоціями й не здатна внести гармонію в цей світ, що розривається пристрастями;

- конструктивізм – художній напрям (20-ті роки ХХ ст., в основі якого лежить ідея – буття людини відбувається у середовищі відмежованих від неї індустріальних сил, а герой часу – раціоналіст індустріального суспільства;

- екзистенціалізм – художній напрям, який виявляє концепцію існування людини, її місця і ролі в цьому світі, відношення до Бога. Його гасло: людина сама формує своє існування і, вибираючи, що робити й чого не робити, привносить сутність в існування. Людина – не поодинокка егоїстична самооцінна особистість у світі абсурду;

- література „потіку свідомості” цікавиться духовним світом людини, прямо не пов’язаною з реальністю. Духовний світ людини плинний, люди, як ріки, у самому акті мислення відбивається весь попередній досвід людини. Загально визнано, що вперше втілення в літературі напрям здобув у 1922 році в романі Дж. Д. Джойса „Улісс”;

- неоабстракціонізм – це той же „потік свідомості”, утілений у фарбах. Це стихійно-імпульсивне самовираження, відмова від зображення дійсності. Після Другої світової війни неоабстракціонізм став другим етапом трансформації модернізму.

Лекція 9.

Постмодернізм як естетичний експеримент

Кінець ХХ століття характеризувався глибокими трансформаціями у суспільній свідомості, зумовленими кризою і наступним розпадом тієї соціокультурної матриці, яка довгий час панувала у європейській культурі. Ці трансформації стали предметом філософських і культурологічних роздумів. Найбільш гострий критичний аналіз цієї матриці здійснюється постмодернізмом. Останній виник на підставі літературно-естетичної течії 60-х років у Франції і в останні десятиріччя став дуже популярним серед філософів, культурологів, соціологів.

Постмодернізм, з одного боку, виник як реакція на нездатність сучасної європейської культури, науки і філософії вирішати дійсно людські проблеми буття як в індивідуальному, так і в суспільному вимірі. З іншого боку, постмодернізм підсилює занепад і дезінтегрує традиційну модерністську культуру.

Сильний бік постмодернізму – заклик до подолання таких негативних феноменів суспільства епохи модерну, як «тоталітаризація», «відчужена об'єктивізація знань», «лімітація» людини з різного приводу загального, раціонального або «істинного». Постмодернізм дає досить точну характеристику духовної сутності суспільства як безмежного панування «індустріального розуму» (Дерріда), «калькулятивного мислення» (Хайдеггер), або «дисципліни» (Фуко). Постмодернізм не є однорідною течією. Дехто з представників постмодернізму – прибічники тотального заперечення сучасної науки, мистецтва і сучасної раціональності, не заперечують можливості наслідування певних позитивних моментів модерністського мислення і світорозуміння. Усе це зумовлює необхідність переосмислення особливостей постмодернізму – такої різноманітної і неоднозначної течії філософської і культурологічної думки на межі століть. Постмодернізм по-своєму шукає шляхи формування сучасного світогляду,

усвідомлення людиною смислу свого буття і форм гармонізації відносин людини з природою і сучасним техніко-інформаційним середовищем. Теоретичні роботи Ж.Ф. Ліотара (фр. філософ), П. Козловські (автор роботи «Постмодерністська культура»), Ж.-Ф. Дерріда (фр. філософ), О. Ваншгейна (рос. філософ) дають можливість більш докладніше розглянути це явище в культурі, особливо в мистецтві, в творчості Х.Л. Борхеса, Х. Кортасара, К. Фуентеса, І. Кальвіно, у новому французькому романі.

Дуже часто по відношенню до культури сучасного суспільства, до того стану, у якому вона знаходиться, уживають вислів «ситуація постмодернізму». Що ж таке постмодернізм? Він, безумовно, входить у поняття модернізм, але все, що є в його спадщині, повинно піддаватися підозрі. Звідси він починається: із Сезанна та інших чи з Пікассо та Брака? Або Дюшена, Аполінера, Пруста, Джойса? У праці німецького філософа П. Козловські підкреслюється, що естетичний постмодерн виявляє подвійний смисл «сучасності», що він не проти модерну взагалі, а націлений на виявлення протиріч між модернізмом і класичністю. Постмодерн заявляє про природне право сучасного перед минулим, заохочує нове, що робив і модерн. Але в наші часи сучасність у значенні нового, втрачає свою привабливість, бо нове, новизна втратила свою привабливість. Сучасні ідеали не породжують нічого істинно нового, тому що цьому новому не дається часу, щоб стати чимось неповторним, влучним, бо тотальна модернізація, циркуляція, рухомість життя перетворюється в міфічний коловорот, у вічне повернення до того, що все було тому, стверджують прибічники постмодернізму, нам потрібна вільна сучасність, а не ідеологічна.

«Необхідно визнати природне право нового там, де воно має на своєму боці природне право кращого, відрізняючи його від «новизни» у тих випадках, де вона є лише модерністською ідеологією, «холостим» ходом модерну» [30, с. 145]. П. Козловські зазначає, що три тенденції розвитку дозволяють розглядати сучасний період історії як постмодерн. Це:

- по-перше, розвиток техніки до її нематеріальності;

- по-друге, відкриття кінцевості й проблема екології;
- по-третє, релігійний розвиток після розпаду утопізму.

Нематеріальність техніки в епоху модернізму проявляється в тому, що наука і техніка стають усе більш невидимими, «фіктивними», «штучними». Раніше ознакою науки і мистецтва була точність визначень, суворі відповідальність тому, що є в дійсності. Зараз наука поділяється на фіктивну, моделюючи внаслідок конструктивістського підходу до неї.

Деякі галузі сучасного мистецтва матеріалізують вигадане і уявлюване. Мистецтво перед обличчям симуляції підкріплює матеріальність вигаданого, а техніка – духовність матерії. Мікроелектроніка і штучний інтелект «насихують духом» машину. Виникає нова парадигма «машина – людина».

Новий час починається із теорії самозбереження руху й енергії, а також картини світу відкритого й безкінечного всесвіту. Постає проблема невивистачання ресурсів і екологічної безпеки. Унаслідок цього ідеологія економічного росту і прогресу опинилася в кризовому стані. Екологічне питання взяло під сумнів необмежену владу людини над природою. Сучасна екологія стверджує кінцевість і крихкість природних структур. У цьому розумінні екологічний рух є постмодерністським рухом.

Занепали соціальні утопії, після розпаду СРСР реальний соціалізм у Європі зазнав поразки. Занепад марксистських утопій має дуже величезне значення і буде мати великі наслідки, на ці утопії люди вже не мають надії. Вакуум, який виник після поразки марксистського соціалізму, заповнює не релігія, як це було після занепаду античності, а нігілізм у вигляді тотального плюралізму.

У критичній літературі, присвяченій постмодерну, підкреслюється, що він мусить не тільки завершити спадщину модерну, але й відмовитися від неї, подолати її. Якщо модернізм вирішував проблеми примирення минулого з майбутнім, то постмодернізм мусить віднайти нові синтези протилежних точок зору: раціоналізму та ірраціоналізму.

В естетичному плані модернізм і постмодернізм певною мірою співвідносяться. Сутність модернізму – індивідуальний, «глибокий» стиль. У постмодернізмі авторський стиль уступає місцем поетиці Чагального місця, навмисне стертий, банальній мові; єдине «Я» героя – розірваній свідкомстві з віФбудоване оповідання – фрагментарності, зовнішньої «недоробленості». Художник втрачає привілейоване становище, акцент переноситься на безособистий текст, який примушує множину інтерпретацій. Постмодернізм у культурі реалізується в полістилістиці, в активній взаємодії різних художніх систем. Різницю між модернізмом і постмодернізмом схематично можна показати так:

Модернізм	Постмодернізм
романтизм, символізм	дадаїзм
закрита, замкнута форма	розімкнена форма
мрія	гра
задум	випадок
ієрархія	анархія
майстерність	вичерпаність, мовчання
предмет мистецтва (закінчене)	процес, перформанс, хеппенінг
дистанція	участь
творчість, синтез	деконструкція, антисинтез

Постмодернізм у мистецтві є ознакою елітарної культури, він є творчим напрямом того мистецтва, яке ми називаємо елітарним. Розглянемо більш детально окремі течії постмодернізму в сучасному мистецтві.

У 1933 році відбулася дискусія на тему „Постмодернізм і культура”, організована журналом „Вопросы философии”. У ній узяли участь такі дослідники, як О.Б. Вайнштейн, В.І. Новіков, В.А. Подориґа, Л.В. Карасьов та інші. Усі вони підкреслюють, що слово „постмодернізм” дуже швидко втратило свою привабливість. Справа в тому, що під гаслом постмодернізму можна ставити не тільки спектаклі або писати вірші, але й пекти млинці,

носити екстравагантні костюми, займатися любов'ю в сваритися. Саме поняття постмодернізму залишається туманним і невизначеним. У самому загальному смислі звичайно розуміється дещо піжонське, західне, покликане адаптувати консервативну публіку. Постмодернізм фігурує як утішний або образливий, а по суті нічого не значущий ярлик, розрахований скоріше на емоційне, ніж на раціональне сприйняття. Американський професор Л. Ман-Кефрі вбачає у постмодернізмі своєрідний синтез авангарду й поп-арту, датуючи народження цього стилю із точністю до одного дня – 25 листопада 1963 року, коли був вбитий президент Кеннеді. На конференції у Москві „Постмодернізм і ми”, яка відбулася в 1991 році, точилися численні суперечки на тему: що таке постмодернізм? Більшість дослідників сучасності вважають, що постмодерністська парадигма взагалі позбавила протиставлення масового й елітарного мистецтва оціночного смислу, позаяк ситуація постмодерну пов'язана з реабілітацією

всього, що має стосунки до життєвого досвіду людини. Амбіції попервах безкомпромісного, елітарного мистецтва істотно поменшали. Нічому й нікому не дозволено тепер претендувати на статус абсолютного, досконалого, такого, що має право на критику. У загальнокультурній свідомості постмодерну піднесене редукується до низького, сакральне спровокується, профанне естетизується, патологічне набуває статусу норми. Культурні агенти доби постмодернізму дистанціюються від усілякого роду одержимості ідеологією тотальності та метафізичної рефлексії. Вони стурбовані необхідністю себе розважити, прагненням одержати життєві враження (світа, презентації, мода-шоу, клубне життя тощо). Продається швидкість і моментальне задоволення... Особисте споживання подається як головне завдання, а самореалізація, як єдино законна мета, - зазначає Л. Турроу.

Ось фрагмент постмодерністського тексту відомої російської письменниці Тетяни Толстої із 31-го номера паризького журналу „Синтаксис”, узятий із її оповідання „Сюжет”:

„Пушкину грезятся огни, стрельба, крики. Полтавский бой, ущелья Кавказа, поросшие мелким и жестким кустарником, один в вышине, топот медных копыт, карла в красном Колпаке, грибоедовская телега, ему мерещится прохлада пятигорских журчащих вод — кто-то положил остужающую руку на горячий лоб — Даль? — Даль. Даль заволакивает дымом, кто-то падает, подстреленный на лужайке, среди кавказских кустиков, мушмулы и каперсов; это он сам, убит — к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? — шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросшие развесистой клюквой и могучей, до небес морозкой; прекрасная калмычка неистово, туберкулезно кашляя, - тварь дрожащая или право имеет? — переламывает над его головой зеленую палочку — гражданская казнь; что ты шьешь, калмычка? — Портка. — Кому? — Себя. Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая. Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру...”

А ось ще один приклад – іронія постмодерністської поезії:

Председатель совнаркома,
наркомпроса, минвиндела
... эта личность мне знакома.
Вместо мозга – запятая,
Вместо бурков – знак деления,
Вместо горла – темный вечер...

Вот и вышел человек
представитель населения.
Вот и вышел гражданин
достающий из штанин.

- А ловчем та радиола?

- Кто такой Сованорола?

Здесь возможно сокращенье...

-Где сартир?, - прошу прощенья.

Входит Пушкин в лётном шлеме,

В тонких пальцах – папироса,

Меж полями мчится поезд

С одиноким пассажиром.

И нарезанные косо,

Как „полтавская” колёса

С выковырянным под гдовом

Пальцем стрелочника жиром...

Прячась в логово своё,

Волки вторят: ёма-ё!

Входит Лев Толстой в пижаме,

Всюду – „Ясная поляна”,

Бродят парубки с ножами,

Пахнет „Шипром” с „Комсомолом”...

Чудо-юдо – нежный Граф

Превратился в книжный шкаф!

...

И. Бродский „SKERCO”

Лекція 10.

Художні напрями постмодерністського мистецтва

Розглянувши постмодернізм як естетичний експеримент у мистецтві другої половини ХХ ст., зупинимося на такому його визначенні: постмодернізм – художній період, що об'єднує низку нереалістичних художніх напрямів другої половини ХХ ст. Постмодернізм – результат заперечення заперечення: модернізм заперечував академічне, класичне традиційне мистецтво, але до кінця століття сам модернізм став традиційним. Заперечення традиційного модернізму набуло риторично-художнього значення, що й привело до виникнення нового періоду художнього розвитку – постмодернізму.

Найбільш характерні риси постмодернізму:

- надзвичайна чуттєвість по відношенню до соціальної стабільності суспільства;
- деструктивність, яка охоплює всі аспекти культури;
- визначення того, що людина не витримує тиску оточуючого світу і стає постлюдиною;
- у мистецтві це фрагментарність, цитатність, іронічне ставлення до минулого, суміш художніх засобів тощо.

Постмодернізм у мистецтві визначають як гру митця з об'єктом. Гра – визначальна властивість живого організму, яка дозволяє йому через дію встановити більш органічний зв'язок із зовнішнім середовищем з об'єктом. Гра завжди спрямована на об'єкт, як дещо, що знаходиться зовні, що необхідно спонтанно засвоїти й зробити змістом самого себе. У грі людина зливається з об'єктом, ототожнює себе з ним, гра стає духовною потребою і дією, від якої людина відчуває радість і задоволення, насолоду й емоційний підйом.

Художнє мислення постмодерністського періоду характеризується тим, що воно намагається уявити цей світ як ілюзію. Мистецтво взагалі пронизане

алегоріями і метафорами, тобто перенесенням ознак одного предмета на інший. У постмодерністському мистецтві це стає аксіомою. Воно прагне зробити об'єкт або предмет твором мистецтва. В образотворчому мистецтві це приводить до нових жанрів, як боді-арт (гра з тілом людини), колаж – натюрморти з овочів та фруктів, що живуть не більше доби, до перфомансу (перетворення речі або групи речей у знак якоїсь події або явища), і все це стає артефактом, тобто предметом, який узяв на себе функції мистецтва. Широко поширюються так звані аритизації, які трансформують, перетворюють ті чи інші реалії життя у видовищні форми, що спонтанно втягують у дію не тільки „акторів”, але й глядачів, і перетворюються часто в хеппінг, безфабульні театралізовані дійства, навмисно абсурдні й невимушені, орієнтовані на підсвідомість та ірраціональне в людині.

У театральному мистецтві виникла ідея про реформування театального видовища, сутність якого в тому, що життя повинно бути наповнене театральністю і що воно повинно стати святом. У літературі постмодернізму панує депоконструкція, яка розуміється як наявність у літературному творі „остаточних смислів”, закріплених ще у вербальній мові і сплетених у художньому тексті. Його РвтОр говорить значно бікше, ніж він думає, тому що у творі виникає своя логіка, нд завжди усвідомлена самим авТором.

Ще один важливий термін теорії Та практики постмодерністськогм мистецтва – це текст, який розуміється нЕ як носій інформації, пам'яті і її оновлення, а як єдиний, об'єктивно, предметно існуючий смисл літератури. Література, з точки зору пост модерністів, зникає, залишається тільки текст. Прикладом можуть бути твори Дм. Пригова і навіть пізнього А. Вознесенського, який створює „Відеоми” і стверджує, що свідомість у наш час ієрогліфічна. Дух, мовляв, проявляється через відео ряд.

У скульптурі постмодерністського періоду створюються кінетичні моделі, котрі включають у себе різні елементи, які рухаються, створюються дрейфуючі об'єкти, вони поволі рухаються, наче лебеді по озеру. У сучасній

архітектурі відбуваються пошуки з ухилом на біоніку, з прагненням зробити будову живим організмом, узяти у природі її кращі функціональні рішення.

Безумовно, постмодернізм – процес складний, і чекати однозначних оцінок марно, бо це складне життя сучасного суспільства.

Основні напрями постмодернізму в мистецтві:

- попарит – художній напрям, який закріплює існуючу в мистецтві опозицію: масове – народне, масове – елітарне. Цей напрям естетизує світ речей, його принцип: художню цінність можна відшукати в будь-якому предметі, навіть у вуличних відходах. Завдання художника – не створення художнього предмету, а надання звичайному предмету художніх якостей шляхом організації певного контексту його сприйняття (батьком поп-арту критика США вважає американського художника Е. Ворхола). Як художній напрям поп-арт має низку течій: оп-арт, окр-арт, ел-арт, кінетизм. Ідеальна особа поп-арту – людина-споживач, якій естетизовані товарні композиції повинні замінити духовну культуру. Зміст поп-арту – загальне заперечення, а мета – загальний колективний екстаз, який є бунтом проти всіх форм відчуження;

- гіперреалізм (новий, радикальний, холодний) – художній напрям, інваріант художньої концепції: без особиста жива система в жорсткому й грубому світі. Сюжети навмисне банальні, образи підкреслено „об’єктивні”. Головною темою своїх картин гіперреалізм робить мертву, рукотворну, „другу” природу міського середовища: бензоколонки, автомобілі, вітрини, телефонні будки, які подаються як відчужені від людини (вистави „Людина і природа”, Москва, 1983 р., картини Я. Тринна). Гіперреалізм показує наслідки величезної урбанізації, руйнування навколишнього середовища, переконує, що мегаполіс – це створення анти людського середовища для життя людини;

- фотореалізм – базується на занадто збільшеній фотографії, що веде до створення нового смислу й над реальності. Фотографія для фотореалізму замінює натуру, фото зображення важливіше за безпосередній

погляд на реальність. Фото реаліст не створює картину на підставі власного враження, він має справу з реальністю, яка пройшла через фотооб'єктив. На полотні виникає сурогат реальності, мало одухотвореної суб'єктивністю художника. Фото реалізм базується на ствердженні Т. Маклюена, що в другій половині ХХ ст. розпочалася епоха візуальної цивілізації. Не книжки або читання стають головним засобом інформації, а зіркові образи. Фотографія, кіно, ТВ, репродукція, реклама – ця тиражна культура витісняє безпосередню реальність, натуру як таку;

- сонористика – напрям у музиці, для представників якого головним є не висота звуку, а тембр. Вони шукають нові музичні фарби, нетрадиційне звучання: грають на палиці, ударяючи паличками по струнах роялю, ляскають по пультах тощо. У концертах С. Бус соті (Відень, 1970) виконавці скребли щітками по роялю, стукали молотком по стінах. Мелодія, ритм у сонорній музиці особливої ролі не відіграють;

- музичний пуантилізм виник у 50 – 60-ті роки, він приніс з собою розірваність музичної тканини, складність ритміки, велику кількість пауз. Виникає гра виконавця одним пальцем і навіть музика без звуку. Виконавець вдається до нетрадиційних форм і засобів здобуття звуку;

- аматорика – літературні й музичні твори, у яких порядок частин і композиція випадкові, вільно обрані автором, виконавцем або реципієнтом. Цей художній напрям літератури й музики базується на філософському уявленні про те, що наше життя – царина випадковості, що людина – гравець у світі випадкових ситуацій. Випадковість втручається в літературні або музичні твори по-різному: переставлення сторінок, варіація фрагментів, навіть шляхом голосування глядачів перед початком спектаклю чорними й білими шариками;

- хеппенінг – напрям, який передбачає мінливість форм, створюваних художником, залучення глядачів безпосередньо у творчий процес. Це вистави, які являють собою загадкові, нелогічні дії виконавців, насичені великою кількістю речей, що були у використанні. Учасники

хеппенінгу одягають яскраві костюми, які підкреслюють схожість артистів на речі: ящики, відра тощо. Глядачів намагаються втягти в театралізоване дійство. Хеппенінг здійснюють у найрізноманітніших місцях: на авто зупинках, у дворах, підвалах, горищах. Мета організаторів хеппенінгу – довести, що світ – ланцюг випадкових ситуацій, і особистість повинна суб'єктивно відчувати повну свободу;

- саморуйнуюче мистецтво – декларує деідеологізацію. Автор стверджує думку: „Мені нічого Вам сказати”. Так, у 1972 році у США було видано книгу під назвою „Нічого”. У ній було 192 сторінки, але в ній не було жодного рядка чи слова. У музичному мистецтві – це виконання твору на роялі, який розвалюється на очах у слухача. На думку прихильників такого напрямку постмодернізму, „мистецтво, що саме руйнується” несе у собі мінімум неправди, воно правдиве своєю абсурдністю, воно адекватне до абсурду світу.

Немає сенсу перераховувати все нові й нові напрями постмодернізму: концептуалізм, соцреалізм тощо. Вони виникають у процесі плину життя і зникають інколи непомітно.

ВИСНОВКИ

Таким чином, у всіх сферах постмодерністської художньої свідомості і мистецтва вочевидь проглядається тенденція зробити предмет або об'єкт змістом цієї свідомості, перевтілити духовне в предметне й навпаки, повернутися на новому історичному етапі до синкретичної сутності міфологічного мислення, вернути людину в нероз'єднаний світ первісного природного буття. Як вважає багато хто із художників цього напрямку, на зміну геополітиці повинна прийти геопоетика. Існують дві точки зору на цю проблему, протилежну за змістом. З одного боку, стверджується, що про постмодернізм треба говорити як про найбільш живу, найбільш естетично актуальну частину сучасної культури. З іншого – постмодернізм – це естетичний „безлад” і смерть культури. Якщо вислухати тих і інших, то прибічники першої точки зору мають більшу рацію. Так, постмодерністське мистецтво намагається епатувати публіку, грається з об'єктом, але він не веде до руйнування гуманізму, він базується, за висловлюванням А. Швейцара, на благоговійне тільки перед життям, але й буття взагалі. Він не руйнує природу, а тому й людину, і породжує новий гуманізм. Крім того, постмодернізм не пориває з традицією, просто він звертається до більш глибокої традиції міфологічної свідомості, яка нерозривно пов'язана з природою, з бажанням бути з нею в гармонії. Людина не перестає бути героєм і генієм, але її героїзм полягає в тому, щоб бути дотичним до творіння більш досконалого, естетичного буття, бути дотичним поверненню до витоків, до яких він прагне своєю первозданною Душею. Цей героїзм і геніальність більш високі, ніж ті, котрі пов'язані з соціально мінливими цілями, часто підкореними егоїзму сучасних псевдогероїв і псевдогеніїв.

Отже, у 60 –70-ті роки в західноєвропейській естетиці й мистецтві відбулися нові зміни. У культурології їх прийнято називати постмодернізмом. Постмодернізм не може бути зрозумілим як позначення якого-небудь стилю. Він передбачає цитування відомих зразків, але може

робити це шляхом каталогізації, а може в мінері навмисного маячневого монтажу.

Цей термін почав широко вживатися з 1979 року, коли вийшла книга французького філософа Ж.-Д. Ліотара „Постмодерністський стан”. Потім американський дослідник Іхаб Хасан надав йому сучасного сенсу. На його думку, постмодернізм побудований на руїнах втрачених ідеалів, і тому він антиінтелектуальний за своєю сутністю. Ж.-Д. Ліотар вважає, що постмодернізм „зважає свій кГльтурний анамнеЧ подібно оацієнту під час психманалщтичного сеансу. Пмстмодернізм не жаймається ретроспекціями, але вилучає з культурЭої пом’чті уривки сйовидінь, якими аля нього є і мИнулі стилі та напрями, і будує на їх основі різноманітні еклектичні утворення.

Еклектика у сфері сучасної культури і мистецтва склалася у ході всієї європейської культури 20 ст. В одній точці сходяться всі духовні починання: Схід і Захід, африканська, азіатська, європейська культура зіштовхуються одна з одною і посилюють процеси асиміляції тих художніх явищ (мистецтва), які до цього часу відрізнялися чистотою. Зміщення різних духовних шарів постійно зростає і ставить людину на межу хаосу, початок буття. Людина починає відчувати, що тільки вона сама відповідає за своє буття, і це, можливо, визначає головну цінність життя.

Культура і мистецтво, унаслідок цього, „утікає” від діалогу з сучасністю, наслідує все, що було в минулому. Діалог відбувається, але у зворотній формі. Таке змішування важливе, коли воно пов’язується зі зміною ціннісних орієнтацій суспільства. У цьому випадку – з відмовленням від гуманістичних принципів і заміну їх ігровими.

Що стосується постмодернізму, то в його естетиці і мистецтві і теоретик, і художник є фігурами мовчазними. Якщо в традиційному мистецтві художник – це майстер, творчий суб’єкт, високе ремесло якого слугує вираженню загальнолюдських цінностей, то в контексті постмодерністської культури центральною проблемою стає проблема

„дилетантизму в мистцеві”. Талант та інтуїція митця не скасовуються, але знецінюється досить значне – роки праці, які витрачає художник на оволодіння майстерністю.

У своїй основі постмодернізм антитоталітарний. Визначальним для постмодернізму є не тільки те, що немає більше міфів єдності, але й те, що їх втрата не викликає смутку. Цінність людину визначається фактом її емпіричного існування, і постмодерністи не вважають себе спроможними висунути її подальші культурні вимоги, виробляти в ній якесь нормативне „Я”. Фактичність і є цінність, це те, що є на цей час, а не те, що повинно бути. Постмодерн, як культуру і мистецтво, можна вважати кількісним феноменом – це фізичне зростання, зростання буття, „повстання мас”.

На відміну від модернізму, постмодернізм часто сприймається як потік письма на надувних, електронних, газоподібних підтримках, що здається надто важливим та інтелектуальним для інтелектуалів, але доступним неосвіченим, дебілам і шизофренікам. Тому, вважають постмодерністи, їх мистецтво треба сприймати як чисте експериментаторство, вільне від хибних естетичних зв'язків будь-якими соціальними структурами.

Постмодерн прийшов у європейську культуру на хвилі студентської революції 1968 року і став реакцією на мистецтво, яке наприкінці ХХ ст. уже спробувало всі переваги суспільства споживання. Він намагався ствердити в безідейному суспільстві нову ідею: сьогодні справжнього художника у світі оточують вороги. Це створює нову художньо-революційну ситуацію. Таким чином, постмодерн вписується в ліворадикальну концепцію естетичного бунтарства. Він збігається з ідеями нової сексуальності та нової чуттєвості.

У своїх численних проявах модернізм не може претендувати на широку популярність. Його естетика не є загальнодоступною. Модернізм, а за ним і постмодернізм як один з етапів його розвитку, протягом ХХ ст. відстоював усього лише право на лабораторну роботу та суспільну значимість такої роботи. Однак, плідотворність модернізму бачиться не тільки в тому, що він підготував дещо нове, стаючи тим самим не більш як „етапом” чи

„перехідним ступенем”. У мистецтві, як і в науці, не може бути володарів абсолютної істини. Модернізм, як і постмодернізм – це всього лише внутрішній неспокій мистецтва, стурбованого завданням порівняти свою епоху із забутим у метушні Вічним.

Такі аргументи наводять прибічники модернізму. Критичне сприйняття цього явища в культурі та мистецтві таке:

- критики постмодернізму стверджують, що постмодерністська ментальність складається як подолання не тільки класичних, але й модерністсько-авангардних установок і орієнтацій, як адаптація духовної діяльності до умов зрілого демократичного суспільства, яке відрізняється плюралізмом у найрізноманітніших сферах буття. Спроба системного аналізу постмодернізму утруднюється його принциповою різноманітністю, підкресленим запереченням стилю як принципу духовності. Тому в багатьох роботах підкреслюється його „антиестетичний” характер, його деструктивність по відношенню до всіх скільки-небудь визнаних загальних принципів, його прагнення до виявлення частковостей культурного життя, котрі не піддаються регуляції. Постмодернізм претендує на те, щоб подолати естетичну дистанцію між культурою і практичним життям, що приводить до звинувачення його не тільки в руйнуванні модернізму, але й саморуйнуванні. Постмодернізм звільняє людину від будь-якої зовнішньої регулювальної сили як в економіці або політиці, так і в мистецтві.

У постмодернізмі відбувається і звільнення від прогресу, від установки на висхідну лінію суспільного та культурного розвитку. Тому постмодернізм заперечує інтернаціональні стилі в мистецтві, піддає сумніву віру в науку і техніку, віддаючи перевагу локальним, оригінальним, різноманітним формам життєдіяльності. Він стверджує рівноцінність різних культурних моделей, реабілітує ті з них, котрим раніше відводився статус „низьких”, „примітивних”, „архаїчних”. Заперечується і відмінність між центром і периферією, між творцем культурних цінностей і аудиторією, і навіть між досконалим або високим у мистецтві і випадковим або повсякденним. У

постмодернізмі заперечується диктатура нового та прогресивного, відсутня турбота про чистоту художнього явища, припускається і навіть заохочується співіснування різних елементів. Подолання всіх примусових явищ у культурі та мистецтві, на думку пост модерністів, означає справді демократичне сприйняття цінності людини такою, як вона є, у самому факті її існування. Яка з цих точок зору буде відповідати тенденціям розвитку культури та мистецтва, покаже час. Така наша думка.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрушенко В.П. Идеологическая эффективность культуры / В. П. Андрушенко. – К., 1988.
2. Антофійчук В. Культурологія. Термінологічний словник / В. Антофійчук. – Чернівці, 2007.
3. Авдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации / Р. Ф. Авдеев. – М., 1994.
4. Багацький В. В. Культурологія: історія і теорія світової культури ХХ століття / В. В. Багацький. – К., 2007.
5. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество / Д. Белл. – М., 1993.
6. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин – М., 1996.
7. Болдырев А. Ритмика абсолюта / А. Болдырев // Волшебная гора. – М., 1992. – № 2.
8. Бореев Ю. Культура и массовая коммуникация / Ю. Бореев. – М., 1986.
9. Бродель Ф. Игры обмена / Ф. Бродель. – М., 1988.
10. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – М., 1993.
11. Бурдьё П. Социальное пространство и символическая власть. Начала / П. Бурдьё. – М., 1994.
12. Ванштейн О. Б. Постмодернизм и культура / О. Б. Ванштейн // Вопр. философии. – 1988. – № 3.
13. Буржуазная массовая культура: новые времена, старые проблемы. – К., 1988.
14. Гриценко В. Людина і культура / В. Гриценко. – К., 2007.
15. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К., 2007.

16. Гончаренко М. Ф. Культура і творча активність особи / М. Ф. Гончаренко. – К., 1983.
17. Губман З. И. Западная философия культуры XX века / З. И. Губман. – Тверь, 1997.
18. Деррида Ж. Постсовременное состояние / Ж. Деррида. – М., 1994.
19. Зоркая Н. М. На рубеже столетий / Н. М. Зоркая – М., 1976.
20. Зюзіна Т. О. Культурологічна підготовка студентів у вищих учбових закладах / Т. О. Зюзіна. – Луганськ, 2009.
21. Зыбайлов Л. К. Постмодернизм / Л. К. Зыбайлов, В. А. Шапински. – М., 1993.
22. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Ивашкин. – М., 1994.
23. Иванченко П. В. К эстетике возможного / П. В. Иванченко // Человек. – 2007. – № 3.
24. Кастельс С. Информационная эпоха / С. Кастельс. – М., 2000.
25. Кризис современной цивилизации. – М., 1992.
26. Каграманов Ю. М. Кто готовит апокалипсис / Ю. М. Каграманов. – М., 1988.
27. Кожевников С. Б. Эстетизация повседневности в идеологии культуры / С. Б. Кожевников // Социолог. журнал. – 2004. – №3 – 4.
28. Кожомкулова М. М. Этнические и общественные аспекты характеристики эмоциональных состояний при восприятии музыки / М. М. Кожомкулова // Мир психологи. – 2004. – № 3.
29. Козлова Н. Безвкусица масс и вкус интеллектуалов / Н. Козлова // ОНС. – 1994. – № 3.
30. Козловски П. Постмодерн в философии, науке, культуре : хрестоматия. – М., 2000.
31. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М., 2000.

32. Крутоус В. П. О мелодраматическом / В. П. Крутоус // Вопр. философии. – 1981. – № 5.
33. Клонинчер. Теория личности и познание человека / Клонинчер. – М., 2003.
34. Культура в современном мире. – М., 2003.
35. Культурология. XX век : антология. – М., 1995.
36. Кукаркин А. В. Буржуазное общество и культура / А. В. Кукаркин. – М., 1970.
37. Кукаркин А. В. По ту сторону расцвета / А. В. Кукаркин – М., 1981.
38. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях / З. Краснодембський – К., 2000.
39. Ерасов Б. С. Социальная культурология / Б. С. Ерасов – М., 2000.
40. Ландесман. Буржуазная массовая культура / Ландесман – М., 1978.
41. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Л., 1967.
42. Лукман Т. некоторые проблемы современных плюралистических обществ / Т. Лукман // Социальные процессы на рубеже веков. – М., 2000.
43. Лэш К. Восстание элит и предательство демократии / К. Лэш – М., 2004.
44. Мельвиль А. Ю. Контркультура и „новый консерватизм” / А. Ю. Мельвиль, К. Э. Разлогов – М., 1981.
45. Миф, мечта, реальность : Постмодернистские измерения пространства – М., 2005.
46. Моисеев Н. Н. XX век – век свершений. / Н. Н. Моисеев // Политические исследования. – 1994. – № 3.
47. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль – М., 1973.
48. На путях постмодернизма. – М., 1995.

49. Научно-технический прогресс : словарь. – М., 1987.
50. Новая технократическая волна на Западе. – М., 1986.
51. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991.
52. Печчеи А. Человеческие качества. Изменившееся положение человека в мире / А. Печчеи. – М., 1985.
53. Постмодернизм и культура. – М., 1991.
54. Постмодернизм в философии, науке, культуре : хрестоматия. – М., 2000.
55. Проблемы философии культуры. – М., 1984.
56. Разлогов К. Э. Глобальная и / или массовая? / К. Э. Разлогов // ОНС. – 2003. – № 2.
57. Ракитов А. И. Философия компьютерной революции / А. И. Ракитов. – М., 1991.
58. Сальникова Е. Психология идеального героя и хэппи энд / Е. Сальникова // Театр. – 1994. – № 4.
59. Семёнов В. Л. Массовая культура в современном мире / В. Л. Семёнов. – СПб, 1991.
60. Соколов А. В. Феномен социокультурной деятельности / А. В. Соколов – СПб, 2003.
61. Соколова Е. Г. Психология нарциссизма / Е. Г. Соколов. – М., 2001
62. Соколенко В. Между полом и тендером / В. Соколенко // Человек. – М., 2001. – № 3.
63. Суїменко Є. І. Феномен незнання або Дещо про освічене неучтво / Є. І. Суїменко // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 1999. – № 3.
64. США глазами американских социологов. – М., 1988.
65. Тейлор Ш. Социальная психология / Ш. Тейлор, Л. Пипло, Д. Сирс. – Минск, 2004.

66. Тоффлер О. Столкновение с будущим / О. Тоффлер // Иностранная литература. – 1972. – № 3.
67. Тоффлер О. „Третья волна” / О. Тоффлер // США: экономика, политика, идеология. – 1992. – № 7 – 11.
68. Федотова Л. Н. Массовая информация / Л. Н. Федотова – М., 1996.
69. Флиер А. Я. Массовая культура и её социальные функции / А. Я. Флиер // ОНС. – 1998. – № 6.
70. Фромм Э. Искусство любви / Э. Фромм – М., 1990.
71. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко – М., 1996.
72. Хабермас Ю. Модерн – незавершённый продукт / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
73. Щепаньская Т. Б. Символика молодёжной субкультуры / Т. Б. Щепаньская. – СПб, 1993.
74. Эпштейн М. Информационный взрыв и травма постмодерна / М. Эпштейн // Знамя. – 1996. – № 3.
75. Энциклопедический словарь по культурологии. – М., 1997.