



ДОБА МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ



ЛЕСА ГОРЕНКО

2024

ББК 86.2

Г71

Горенко Л. М. Доба модернізму та постмодернізму в світовій культурі / Леся Михайлівна Горенко. – Черкаси: ЧІПБ імені Героїв Чорнобиля НУЦЗ України, 2024. – 114 с.

Рецензенти:

Косяк С. М., к. і. н., доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України;

Биченко С. М., к. і. н., доцент, Учений секретар Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України.

Навчальний посібник рекомендовано до друку Методичною радою Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України.

(Протокол №14 від «14» червня 2024 року)

ПЕРЕДМОВА

Історія людства є, передусім, історією розвитку культури. В усі часи її проблеми мали провідне значення. Будь-яка нація цікава насамперед культурою, яка завжди відбивала якісну характеристику суспільного життя.

Історія культури – це скарбниця мудрості й досвіду, надбаних людством. Сучасники повинні її зберегти, осмислити, узагальнити, освоїти. Без цього не можливі ні соціальний прогрес, ні самовдосконалення особистості. Оскільки від гуманітарної освіти залежить значною мірою творчий потенціал особистості. Знайомство з українською та зарубіжною культурами – невідемна частина інтелекту випускника вузу.

Предмет історії та культури має свій зміст і специфіку в ряді історичних дисциплін. Історія культури передбачає, насамперед, комплексне вивчення різних її сфер – історії науки і техніки, побуту, освіти і суспільної думки, фольклористики та літературознавства, історії мистецтва.

Курс лекцій знайомить з вузловими питаннями історії доби модернізму та постмодернізму світової культури. А це охоплює період кінця ХІХ – початку ХХІ ст.

Актуальною й досі є проблема пошуку різних форм викладення даного матеріалу. Необхідно уникати крайніх суб'єктивних оцінок, суджень. Проте, при викладенні матеріалу певний суб'єктивізм інтерпретацій може мати місце.

Цей навчальний посібник може бути корисним у вивченні історичних дисциплін, зокрема, культурології. Наразі представлено третю частину курсу лекцій. Він присвячений виключно історії та тенденціям розвитку модернізму та постмодернізму світової культури.

Навчальний посібник містить компіляцію матеріалів із підручників зі списку використаної літератури й власного авторського тексту. Перед усім використані матеріали підручників та навчальних посібників з історії модернізму та постмодернізму в світовій культурі (поз. 1-3 основної літератури) та зроблене невелике доповнення авторського тексту.

У ході вивчення дисципліни «Культурологія» у студентів формуються уміння та навички:

- застосовувати у практичній діяльності знання та навички, отримані під час вивчення курсу;
- розрізняти твори мистецтва та літератури за епохами та напрямками;
- самостійно робити правильні прогнози у сфері культурного розвитку України;
- використовувати набуті знання під час виховної роботи з підлеглими та організації гуманітарної підготовки.

ЗМІСТ

Тема 1. КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ВИЗНАЧНІ ФЕНОМЕНИ. ХУДОЖНІ ТЕЧІЇ ТА СТИЛІ	5
1. Модернізм – культурний феномен ХХ ст.	5
2. Кризові явища в культурі другої половини ХІХ ст. Та пошуки шляхів виходу з неї.....	11
Тема 2. МИСТЕЦТВО МОДЕРНІЗМУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.	18
1. Ідейно-теоретичні засади модернізму.....	18
2. Архітектура та образотворче мистецтво модернізму.....	24
3. Нові тенденції у музичному мистецтві.....	30
4. Розвиток німого кіно в Європі та США.....	33
Тема3. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОСТІ	36
1. Основні тенденції розвитку культури ХХ століття.....	36
2. Загальнолюдське і національне в культурі.....	45
Тема 4. КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ВИЗНАЧНІ ФЕНОМЕНИ. ХУДОЖНІ ТЕЧІЇ ТА СТИЛІ	53
1. Тоталітаризм і культура.....	53
2. Сучасна масова культура.....	56
3. Течія постмодернізму в культурі межі ХХ–ХХІ ст.	59
4. Український культурний Ренесанс та його загибель	61
5. Національне культуротворення на шляху від подолання тоталітаризму до незалежності (друга половина ХХ ст.).....	72
6. Цілісність українського культурного простору: культура діаспори.....	80
Тема 5. СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСНОВИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК ПРАВЛЯЧОЇ ІДЕОЛОГІЇ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА	89
1. Витоки культури Постмодернізму.....	89
2. Історико-культурний зміст Постмодернізму.....	92
3. Постмодернізм і трансавангард у мистецтві.....	99
Тема 6. АНТИМИСТЕЦТВО	106
1. Антимистецтво: Казимир Малевич.....	106
2. Антимистецтво: Василь Кандинський.....	108
3. Ікона та авангард.....	109
ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА	113

Тема 1. КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ВИЗНАЧНІ ФЕНОМЕНИ. ХУДОЖНІ ТЕЧІЇ ТА СТИЛИ

1. Модернізм – культурний феномен ХХ ст.
2. Кризові явища в культурі другої половини ХІХ ст. Та пошуки шляхів виходу з неї.

1. Модернізм – культурний феномен ХХ ст.

Термін модернізм (від франц. *moderne* – сучасний) більшість дослідників використовує для позначення як періоду культури, так і сукупності новітніх течій у культурі, що існували з кінця ХІХ ст. принаймні до 50–60 років ХХ ст. (хронологічно його розміщують між імпресіонізмом та постмодерном). Уже на початку ХХ ст. модернізм почав відтісняти на периферію такі художні течії і стилі, як символізм, модерн (сецесію), неокласику, і став провідною течією в художній культурі ряду Європейських країн – Франції, Італії, Німеччини, Росії). Справжнім розквітом модернізму стали 20–30-ті роки, коли він поширився за межі Європи, насамперед у США. Форми і прийоми модернізму до сьогодні характерні для творчості багатьох митців.

Філософія модернізму базується на ідеях про неможливість пізнання і відтворення сучасного світу засобами класичної культури. Відкидаючи реалізм, демократизм, гуманізм, модернізм вдавався до новітніх філософських вчень про ірраціоналістичний волюнтаризм Ф. Ніцше (1844–1900), інтуїтивізм А. Бергсона (1859–1941), психоаналіз З. Фрейда (1856–1939), екзистенціалізм Ж.-П. Сартра (1905–1980) та А. Камю (1913–1960).

Найсуттєвішими положеннями філософії модернізму є: визнання глухого кута, в якому опинилося людство внаслідок бурхливого розвитку цивілізації; криза та переоцінка традиційних цінностей і поглядів на світ; складнощі та суперечливість взаємин людини і навколишнього світу (світ або непізнаний, або пізнається лише інтуїтивно, несвідомо); визнання самотності людини, її відчуженості від світу, замкненості в колі своїх фантазій, як у «Башті із слонової кістки»; глобалізація та інтернаціоналізація культурних процесів, що призводить до втрати національних традицій; техноцентризм, техноморфізм (одухотворення техніки) та їх перевага над антропоцентризмом. Складна і трагічна епоха, якою була Перша світова війна та повоєнний час, приводила в табір модернізму не лише філософів та митців, а й багатьох учених, серед яких можна назвати А. Ейнштейна, Н. Бора, Н. Вінера та ін.

Найяскравіше відобразився модернізм в образотворчому мистецтві. Біля його витоків стоїть геніальний голландський художник Вінсент ван Гог (1853–1890). Творчість ван Гога, його трагічна постать ніби віддзеркалюють саму суть модернізму. Вони справили величезний вплив на всю культуру ХХ ст. Майстер

кольору, людина, яка невтомно і фанатично працювала для мистецтва, був чужий своїм сучасникам. Буржуазна публіка, вихована на академізмі та салонному мистецтві, ігнорувала картини генія. Відомі мистецтвознавці свідчили про порушення в них усіх канонів класики, що виявлялося в надмірному, на їх думку, трагізмі образів, незвично яскравих фарбах, відході від перспективи. Із понад 800 картин, написаних майстром, за життя йому вдалось продати лише одну, та й то за мізерну суму. У стані душевного зламу майстер кінчив життя самогубством, незадовго до якого написав одну з найтрагічніших своїх картин «Автопортрет з відрізаною мочкою вуха». Люди ХХ ст., вдивляючись у картини ван Гога, ніби знаходять у них відповіді на складні запитання свого часу. На світових аукціонах тільки в 1995 р., за підрахунками нью-йоркського журналу «Арт-нет», кілька картин великого голландця були продані за 45 млн. доларів.

Послідовниками ван Гога виступили художники такого модерністського напрямку, як експресіонізм (від франц. *expression* – виразність). Першим об'єднанням експресіоністів стала група «Міст», що виникла в Дрездені у 1905 р. і проіснувала до 1913 р. До неї входили Е. Кірхнер, Е. Хеккель, М. Пехштейн, Е. Нольде та ін. У центрі художнього світу експресіоністів, як образно відзначив один із дослідників, «серце людини роздерте байдужістю і бездушністю світу, контрастами матеріального і духовного».

Для картин названих майстрів характерні підкреслено загострена емоційність, гротеск, трагізм. Найсуттєвіші риси об'єкта викривляються, фігури деформуються, обличчя ніби навмисно спотворюються, фарби різко контрастують. Відкидаючи принципи класичної гармонії, експресіоністи, як і інші численні угруповання модерністів, розробляли свою естетику, спираючись на примітивні образи і форми первісного мистецтва, культури нецивілізованих народів Африки і Океанії, нерідко вдавались до народного лубка та до творчості дітей. Величезною силою експресії проникнута картина норвезького художника Е. Мунка (1863–1944) «Крик». Одинока людська істота – не жінка, не чоловік, не дитина – стоїть посеред мосту, з душі її виривається беззвучний крик відчаю і страждання.

Незважаючи на здавалося б зовнішню відразність експресіонізм і сьогодні заряджає нас енергією свого протесту, тривогою за людство, яскравими образами. У Києві на початку 2000 р. з великим успіхом пройшла організована німецьким посольством та Гете-інститутом виставка графіки німецьких експресіоністів.

У 20-х роках модернізм став найвпливовішим фактором світового художнього процесу. У творчості митців загострювалися соціальні мотиви, наростав протест проти насильства, війни та мілітаризму, створювалися образи, сповнені трагізму, суперечності, експресії та гострого сарказму. В літературі того часу найповніше ці риси виражені в романах Ф. Кафки, Дж.

Джойса, поезії Еліота, в музиці – творчість І. Стравінського, Д. Шостаковича, А. Шенберга, А. Вебера, А. Берга та ін.

Яскравою течією модернізму початку ХХ ст. був фовізм (від франц. *fouves* – дикий). Французьким художникам цього напрямку – А. Матісу, А. Дерену, М. Вламінку, А. Марке, Р. Дюфі та іншим, яких один із критиків назвав дикими за їх яскравий, незвичний стиль живопису, належить видатна роль у пошуках нових мистецьких прийомів. Вони абсолютизували колорит своїх картин, писали надзвичайно яскравими фарбами, а для підсилення виразності кольору відмовлялися від перспективи, простору, відходили вбік живописної абстракції. А. Матіс, зокрема, одним з перших почав досліджувати вплив інтенсивного кольору і світла на психіку людини. На думку митця, поезії інтенсивності і динамізму якнайкраще відповідав чистий колір, різкі контрасти і швидке виконання картин фовістів.

Біля витоків художньої течії кубізму стояли Пабло Пікассо та його друг Дж. Брак. Програмним полотном кубізму стала картина «Авіньонські дівчата», що викликала гучний скандал. Деформація зображених на ній оголених фігур була надзвичайно шокуючою. П. Пікассо ніби розбирав на сотні шматочків, площин і кубиків обличчя і тіло, а потім знову збирав їх, змінюючи кути і нахили.

Найзнаменитішим твором художника стала «Герніка» (1937), присвячена загибелі однойменного містечка в Іспанії під час фашистського бомбардування. Гігантське полотно (3,5 x 8 м) є ніби чорно-білим колажем, зліпленим з уламків окремих предметів – кінської голови з вищереними зубами, частин людського тіла, рук, простягнутих до неба у благанні порятунку, ліхтаря, що хитається над усім цим мороком. Усі закони класичного, реалістичного мистецтва порушені в цій картині, але мало в світі творів, у яких з подібною силою правди відтворена людська трагедія.

Невтомний експериментатор, людина, якій як нікому було властиве відчуття нового, П. Пікассо до останніх років життя торував нові шляхи в мистецтві. Він змінював стилі і манери, крім живопису займався скульптурою, графікою, гобеленом, плакатом, вивчав японське і африканське мистецтво. Багато робіт майстра є відвертим глузуванням над глядачем, їх техніка подекуди груба і неестетична, однак головне для нього – художня метафора, що розкриває суть предмета – до кісток, до скелета. Зрозуміти П. Пікассо не просто, багато хто з відомих людей відкидали його творчість, інші захоплювалися нею. У картинах митця трагізм поєднувався з іронією, хаос – із гармонією, щирість – із удаваністю, святе ставлення до мистецтва – з відвертим нігілізмом. Але з позицій історичної відстані про його творчість можна сказати коротко: Пікассо – це ХХ століття.

Події Першої світової війни і повоєнного часу сприяли формуванню такої літературної і художньої течії модернізму, як дадаїзм, що виникла одночасно у Швейцарії, Франції та США і проіснувала з 1915 р. по 1923 р. На думку теоретика цього руху румунського письменника Т. Тцара (справжнє ім'я – Самі

Розеншток), поняття «дадаїст» означає абсурдність, слово *dada*, знайдене ним у словнику з французької, – дитячий коник, дитяче лопотання «так-так». Дадаїзм, що виріс із загального невдоволення буржуазним суспільством, насміхався над буржуазністю, намагався зруйнувати її основи та повністю вивільнити особистість. Ця течія відображала розгубленість інтелігенції часів війни, кризу її художнього мислення. Дадаїзм проголошував антиестетизм та ірраціоналізм, спонтанність та стихійність творчості. «Щоб написати поему в стилі дада, – проголошував у своєму «Маніфесті» Т. Тцара, – візьміть газету, ножиці, виріжте статтю, потім кожне слово і складіть усе це в мішок, потрусіть, виймайте одне за одним вирізані слова... Поема буде схожа на Вас, і ви станете незвичайно оригінальним письменником, котрого не розуміють вульгарні люди».

Прибічниками дадаїзму були французькі письменники А. Бретон та Л. Арагон, фотограф і художник М. Рей, дизайнер М. Дюшан та ін. Епатуючи буржуазну публіку, М. Дюшан у 1917 р. на виставці продемонстрував звичайний пісуар, назвавши цю «скульптуру» «Фонтан». Відкритий дадаїстами вираз абсурдності видимого світу підготував ґрунт для виникнення сюрреалізму.

Сюрреалізм (від франц. *surrealisme* – надреалізм), що виник у Франції та США у 20-х роках, був розвитком ідей дадаїстів. У художній творчості, за висловом А. Бретона, він проголошував «чистий фізичний автоматизм, за допомогою якого ми намагаємося виразити у слові або живописі істинну функцію думки. Ця думка продиктована відсутністю всякого контролю з боку розуму і перебуває за межами всіх естетичних і моральних норм».

Великий вплив на сюрреалістів справили філософія інтуїтивізму А. Бергсона та теорія психоаналізу З. Фрейда. Творчість прибічників цієї течії модернізму проникнута вірою в реальність довільних асоціацій (сновидінь, жахів, хворобливих галюцинацій, гіпнозу). Як і дадаїсти, вони вдавалися до скандалу, епатажу, протестували проти сучасної цивілізації, політичних інститутів, держави. У 1925 р. сюрреалісти вимагали від уряду Франції випустити всіх божевільних з лікарень як «вільних від розуму», в різних маніфестах вихваляли то анархію, то комунізм, то фашизм, а згодом не менш палко засуджували їх. У 1926–1928 рр. один із засновників сюрреалізму іспанський кінорежисер Л. Бунюель, творчість якого належить до класики світового кіно, знімає скандальні фільми «Андалузський пес» та «Золотий вік», де трапляються кадри розрізаного бритвою ока, бика, прив'язаного до роялю.

Перша виставка художників-сюрреалістів відбулась у 1925 р. в Парижі. У ній взяли участь М. Ернст, Х. Міро, А. Массон, І. Танті. У 1930-х роках, коли сюрреалізм майже вичерпав свої можливості починається сходження на вершину слави іспанця Сальвадора Далі (1904–1989). Важко знайти людину, яка б не чула про Далі. Такі його картини, як «Передчуття громадянської війни» (1936), «Палаюча жирафа» (1935), «Спокуса св. Антонія» (1946) та інші давно

стали хрестоматійними. Скульптури, створені майстром, прикрашають центри Парижа, Відня, Нью-Йорка, Барселони. «Сюрреалізм – це я», – гордо заявляв художник, визначаючи свій метод як інтуїтивне втілення асоціацій марення. Сюжети картин С. Далі важко та й і не потрібно переказувати, їх треба дивитись і перевіряти на них свій смак. Можна лише сказати: якщо ван Гог – це біль і совість ХХ ст., то С. Далі – його хвороба. За власним висловом С. Далі, він прищепив собі «хворобу ХХ століття: культ грошей, еротики, жорстокості та розпусної ірраціональності».

Протягом усього ХХ ст. культура модернізму тяжіла до абстракції (від лат. *abstractio* – далеке від дійсності), тобто відсторонення художніх образів від конкретного сюжету, образу, об'єкта. Абстракціонізм як провідна художня течія модернізму остаточно утвердився в західній культурі лише в 40–50-х роках. Він і нині залишається напрямом художньої творчості багатьох відомих майстрів. Отже, абстракціонізм – це безпредметне мистецтво, що не містить у собі жодного нагадування про дійсність. Тому його подекуди називають нефігуративним. Розвиток абстрактного мистецтва був відображенням тенденції відчуження митця ХХ ст. від дійсності, неприйняття її реалій. «Що жахливішим стає світ, то абстрактнішим стає мистецтво», – писав художник П. Клеє. Серед фундаторів абстракціонізму називають імена В. Кандинського (1866–1944), К. Малевича (1878–1935) та нідерландця П. Мондріана (1872–1944).

Василь Кандинський – одна з найшанованіших фігур у культурі модернізму. Людина високої духовності – поет, музикант, художник, знавець історії мистецтва і літератури – він ніколи не поривав з класичною традицією, але вів невтомні пошуки нових засобів спілкування митця з навколишнім світом. Починаючи як символіст, а згодом як експресіоніст, у 1910 р. В. Кандинський остаточно облишив предметне мистецтво. Його теорія абстракції – це не тільки результат наукових досліджень, а й філософія спіритуалізму. Фарби, лінії, кольори, на думку художника, є знаками космосу. Приведені в рух талантом митця, вони, як клавіші, вдаряють по струнах людської душі. Крім підготовки і публікації численних теоретичних трактатів, він багато працював як професор і педагог у різних художніх закладах Німеччини, Росії, Франції.

На відміну від філософа В. Кандинського, Казимир Малевич був справжнім революціонером у мистецтві. У поширенні абстракції він вбачав насамперед необхідність рішучого розриву зі старим світом, утвердження нового справедливого суспільства. У 1915 р. на виставці у Петрограді художник вперше продемонстрував серію полотен, що являли собою комбінації найпростіших геометричних фігур, у тому числі знаменитий «Чорний квадрат на білому тлі». Цей напрям у мистецтві живопису К. Малевич назвав супрематизмом (від лат. *supremus* – найвищий), тобто перевищенням над усіма попередніми художніми стилями і видами живопису.

Супрематизм, за Малевичем, це остаточний розрив живопису із зображенням реального світу. На думку митця, усі зусилля потрібно зосередити на кольорі, формі, фактурі, русі. «Коли зникне звичка бачити в картинах куточки природи, мадонн та безсоромних венер, тоді тільки побачимо чисто живописний витвір» – писав художник в одному із своїх маніфестів. «Чорний квадрат» був символом кінця старого предметно-натурального і першим кроком до нового мистецтва. «Розфарбована площина, – писав художник про свою картину, – є найелементарнішою формою виразу чистого кольору, вивільненого від тиску предметів». Більшовицьку революцію К. Малевич, як і більшість модерністів, зустрів із захопленням, сподіваючись, що великий соціальний експеримент приведе до оновлення мистецтва у всесвітньому масштабі.

В історії модернізму ХХ ст. значне місце належить такому явищу, як авангард (від фр. *avant garde* – передовий загін). До авангарду можна віднести художні течії модернізму, що декларують найрішучіший розрив із цінностями попередньої культури, активно і навіть агресивно пропагують свої погляди, вдаються до епатажу, акцій протесту, поєднують мистецьку діяльність із необхідністю соціального переустрою тощо.

Авангардистськими були численні течії модернізму, але поняття «авангард» як окреме самостійне художнє явище закріпилося лише за художніми угрупованнями дореволюційної Росії та Радянського Союзу, що діяли в 1910 – середині 1930 років. Авангард – це сміливе новаторство, талант, відданий службі суспільству і водночас це «велика утопія».

Для футуризму було характерне захоплення технікою, урбанізмом, намагання передати динаміку руху. У мистецтві футуристи використовували принципи кубізму і супрематизму (кубофутуризм), у літературі взяли курс на агітацію і пропаганду ідей нового суспільства простими та доступними творами.

За ескізами К. Малевича та його учнів була навіть створена невелика партія супрематично-кубістської порцеляни з комуністичною символікою і прикрасивши гаслами: «Хто не працює – той не їсть», «Комунізм – світле майбутнє людства» тощо.

Футуристи в СРСР брали активну участь в оформленні площ і вулиць ряду міст до проведення революційних свят. У 1918 р. вони здійснювали план монументальної пропаганди більшовицького уряду – на місцях старих пам'яток «царям та їх слугам» встановлювали нові монументи революціонерам, яскраво оформлювали агітаційні поїзди, пароплави, трамваї, випускали політичні плакати. Митці-футуристи вели авангардний пошук нових форм поетики, що іноді перегукувався з ідеями дадаїстів, сюрреалістів (використання дитячої поезії, чорного гумору, логіки абсурду).

Як художня течія футуризм поступово сходив зі сцени в середині 20-х рр., на зміну йому прийшов конструктивізм, який найяскравіше виявився в архітектурі.

Течія конструктивізму узагальнювала новаторські пошуки діячів авангарду в галузі створення нового побуту (дизайну), в архітектурі, художній графіці, фотографії. Конструктивізм являв собою професійний художній метод, спрямований на формоутворення реальних функціональних предметів. При цьому зверталась увага на простоту форм, економність матеріалів. Конструктивізм був близький до пошуків німецьких функціоналістів, які в 1919 р. у Веймарі відкрили Вище художньо-промислове училище – Баухауз. До початку 30-х років Баухауз був справді інтернаціональною школою досвіду конструктивістів. Викладачами тут працювали В. Кандинський, швейцарський художник П. Клее, видатні архітектори німці В. Гропіус та М. ван дер Рое, угорський дизайнер М. Надь та ін.

Біля витоків функціоналізму стояли Вальтер Гропіус, Міс ван дер Рое, Ле Корбюзьє, Джамбатісто Вікі.

Функціоналісти вважали, що в основі розвитку архітектури мають лежати прості природні форми, які виражалися б формулою: «Помешкання – як житлова машина» (Ле Корбюзьє). За принципами функціоналізму в 20–40-х роках ХХ ст. здійснювались програми житлового будівництва в усіх європейських країнах та США.

2. Кризові явища в культурі другої половини ХІХ ст. та пошуки шляхів виходу з неї

У сучасній науці досить поширений термін «соціокультурна криза», яка визначається як порушення балансу структурної впорядкованості локальної соціокультурної системи, руйнування механізмів її дії. Причини такого явища можуть бути як зовнішні (зміна природо-кліматичних умов у зоні існування спільноти, війни, агресія тощо), так і внутрішні, пов'язані з політичною або економічною кризою в суспільстві, кризою пануючої ідеології, соціальних інститутів. Наслідком культурної кризи, як правило, стає зміна стереотипів свідомості і поведінки, девальвація традиційних норм соціального життя, моралі. У свідомості людей починають переважати індивідуальні, сімейні культурні цінності, значно знижується їх рівень соціальної інтегрованості.

Головною ознакою кризового стану культури, чим вона відрізняється від попереднього періоду, розквіту або стабільності, є насамперед стан самовідчуття людини всередині культури. Якщо особистість психологічно комфортна і гармонійна, то говорити про кризу рано. Навпаки, якщо в душі

людини переважають відчуття відчуженості, самотності, слабкості – це є свідченням занепаду самої культури.

Від часів Просвітництва в європейській культурологічній думці панували ідеї безупинного і поступального культурного прогресу людства. Процес історичного і культурного розвитку сприймався як закономірність, яка врешті веде цивілізовані і нецивілізовані народи до всепланетарного єднання. Великими завоюваннями такого культурного прогресу вважались розвиток науки, освіти, техніки, ідеї раціоналізму та гуманізму. Однак уже в середині XIX ст. ідеї культурної еволюції та Європоцентризму (Європа – зразок для всього культурного світу) почали викликати сумнів, а згодом зазнали перегляду і критики. Стало очевидним, що технічний і науковий прогрес зовсім не веде до прогресу соціального, а європейський раціоналізм подекуди заводить людину в пастку духовності. Теорія кризових явищ у культурі виникла саме на шляху пошуку інтелектуальною елітою виходу з духовної глибокої кризи, що панувала в європейському суспільстві на межі XIX і XX ст.

Філософи, поети, письменники, художники цього часу з прискіпливою увагою звертались до попередніх кризових епох в історії людства, шукаючи в них відповіді на злободенні питання. У напруженій духовній атмосфері європейського «fin de siecle” (кінця епохи) зародилися такі унікальні культурні феномени, як символізм, декаданс, сецесія, модернізм.

Уся європейська філософія на межі XIX і XX ст. намагалася проаналізувати причини втрати цілісного культурного архетипу, пропонувала різні шляхи до його повернення. Філософському осмисленню кризових явищ у культурі багато уваги присвятили Ф. Ніцше, З. Фрейд, К. Ярсперс, О. Шпенглер, М. Вебер, Г. Зіммель, М. Бердяєв, С. Соловйов, П. Флоренський, С. Булгаков та ін. Криза, на думку багатьох учених, є обов'язковим і закономірним етапом у розвитку будь-якої культури. Це переломний момент, який веде культуру або до загибелі внаслідок накопичення критичної маси проблем і негараздів, або стимулює внутрішні сили культури до самооновлення, трансформації і розвитку, а відтак – спонукає виникненню нової якості.

З найбільшою гостротою проблему кризи культури поставив Ф. Ніцше, визначивши її формулою «загибель Бога”. Найхарактернішими ознаками кризового стану Ніцше вважав деформацію свідомості європейця, в якій правда та істина втратили всякий сенс і витісняються брехнею, лицедійством, дурманом. Пророкуючи можливість нового злету людства, вчений покладав надію на сильну особистість, закликав максимально мобілізувати людський дух шляхом подолання християнства.

Під зовсім іншим кутом зору розглядала цю проблему християнська філософська думка, показуючи одержимість «передової” інтелігенції ідеєю руйнування та ідеєю антихриста, де прозвучало питання: «Якщо Бога немає, то значить все дозволене?» Яку високу мету не переслідувала б людина, якою величною чи сильною вона не хотіла б бути, але зрікшися християнської

моралі, підкоряючи засоби меті, вона готує загибель людству і своїй душі. В численних публіцистичних виступах, зокрема в збірці «Віхи» (1909) релігійні філософи закликали інтелігенцію повернутись обличчям до Бога напередодні апокаліпсису, однак у суспільстві мало хто прислухався до їхніх пророцтв.

Сьогодні загально визначено, що попри всю неоднозначність, суперечність і кризовий стан культури на межі віків саме на християнському ґрунті йшов найбільш інтенсивний і плідний пошук нових шляхів розвитку людства.

Кризові явища в європейській культурі другої половини XIX ст. призвели до пошуку нових засобів вираження. Так, реалістична тенденція в літературі і мистецтві поступово трансформувалася в натуралізм (від франц. Naturalisme і лат. natura – природа) – напрям у європейському мистецтві останньої третини XIX ст., для якого характерна пильна увага до характеру людини в його соціальному та біологічному аспектах, фактографічне відтворення повсякденності. Прихильники цього напрямку поклалися на визначальний вплив долі, жорсткої зумовленості поведінки людини соціальним середовищем, побутом, спадковістю. Провідним теоретиком цього напрямку був письменник Еміль Золя (“Гроші”, «Жерміналь”).

Художня концепція натуралізму полягала в тому, що людина сама по собі заслуговує на увагу в кожному конкретному прояві, усі подробиці про неї мають велике значення. Ледь не з науковою ретельністю натуралісти намагалися «спіймати» дійсність у тенета мистецтва, перетворюючись на регістраторів мільйонів даних. Фаталізм, песимізм та соціальна апатія притаманні творам митців натуралізму. Саме це й стало провісником наближення епохи декадансу (від франц. decadence – занепад) – означення кризового стану духовної культури наприкінці XIX – на початку XX ст.

Вперше риси безнадії та занепадництва з’явилися у французькому символізмі, у теоретиків концепції «мистецтво для мистецтва» (Д. Рескін, О. Уайльд), а також імпресіоністів. Історія імпресіонізму в мистецтві пов’язана з вісьмома виставками картин у 1874–1886 рр. його представників (К. Моне, П. Ренуар, Е. Дега, К. Піссаро). Імпресіонізм (від франц. impressinnisme, impression – враження) – напрям у мистецтві останньої третини XIX – початку XX ст., представники якого надавали першочергового значення показу унікальності моменту, неповторній миттєвості в буденних, звичайних речах. Свою назву отримав після першої виставки картин, на якій демонструвалася картина Клода Моне (1840–1926) «Враження. Схід сонця». Це була унікальна спроба розчинити колір у світлі, передати рух повітря, насиченість сонячних променів.

Мистецтво імпресіоністів вражає світлом, прозорістю, милуванням звичайними речами, відрізняється спробами відтворити рух повітря, надаючи тим самим предмету більшої зримості, підкреслити кольорову палітру, мінливість обрисів предмета (К. О. Моне, «Стіг сіна», «Руанський собор»). Для

майстрів цього напрямку не існувало другорядних речей, звичайне побутове життя в їхній творчості набувало святкових рис і було об'єктом особливого інтересу. Імпресіоністи створили новаторську для свого часу живописну систему пленеру, їхні твори вирізняє відсутність чіткої побудови композиції, асиметрія, складні ракурси.

Імпресіоністи досконало володіли мистецтвом відтворення міміки, постави і жести людей різних професій (Е. Дега, «Відпочинок танцівниці»). Цікавими темами їхньої творчості є зображення дитячих та юнацьких образів (П. О. Ренуар). Кризові елементи в творчості імпресіоністів пов'язані з надмірною індивідуалізацією стильових елементів. Запропонований ними метод відзначався поверховістю, відсутністю соціальних узагальнень.

Намагаючись бути ближче до натури, бажаючи створити полотна реалістичніші, ніж полотна класиків реалізму, імпресіоністи призвели цей напрям до кризи. Схильність до «естетики потворного» знайшла свій прояв у зображенні найнижчих верств суспільства – повій, сутенерів, п'яниць та ін. Вони остаточно зруйнували систему академічної картини і підготували ґрунт для наступного розвитку неформального мистецтва. Як з'ясувалося згодом, поверховість, абстрагування імпресіонізму мали руйнівні наслідки для традицій образотворчого мистецтва, з нього розпочався глибокий занепад живопису (О. Шпенглер).

Першим імпресіоністом у скульптурі вважають О. Родена (1840–1917), який досяг високого ступеня досконалості завдяки поєднанню рухливої, рельєфної поверхні твору, світлотіньових ефектів і внутрішнього напруження («Ворота Аду»). Неперевершені його твори, присвячені темі кохання – «Поцілунок», «Вічний кумир». Імпресіонізм у музиці найяскравіше представлений у творчості К. Дебюссі (1862–1918, симфонічні ескізи «Море») і М. Равеля (1875–1937, балет «Дафніс і Хлоя»).

Наприкінці XIX ст. відбулися суттєві зрушення в багатьох сферах суспільного життя. Буржуазне суспільство досягло високих стандартів розвитку, а досягнення в галузі науки і техніки були просто вражаючими. Це призвело до надмірного захоплення емпіричною реальністю, ідеями ірраціоналістичної філософії. Криза духовних засад сприяла появі в мистецькій творчості мотивів втоми, душевного дискомфорту, страху і невпевненості. Саме ці настрої відбив символізм (від франц. *symbolism* – знак, символ) – напрям у європейській філософії, літературі й художній культурі на межі XIX і XX ст., світоглядні засади якого базувалися на впевненості в існуванні поза світом реальних речей іншої надчуттєвої дійсності, наблизитися до якої можуть лише творчі особистості.

Одним з головних завдань цієї течії було довести пріоритет духовного над матеріальним, дистанціюватися як від офіційної культури, так і від спрощеної культури «крамарів», які зруйнували традиційну систему цінностей. Символісти наголошували, що немає прямих відповідей на принципово

важливі питання людського буття. Світ побудований як ієрархічна система, де присутнє вічне й тимчасове, земне й небесне. Знайти вічний ідеал, що знаходиться за межами людського сприйняття, схилитися перед красою світу, відчувати вічність людина може, лише коли наблизиться до таємниці світобудови. Проте це породжує також сум'яття почуттів, стан невпевненості, суму і тривоги. Загалом символізм став реакцією на суспільну жорстокість, домінування сили і грошей, він запропонував суспільству потяг до високого, світлого і неземного. Головними темами символізму були проблеми смерті, кохання, події євангельської історії та європейського Середньовіччя. У символістській поезії домінували містичні мотиви, пошук істини за межами «земного кола».

Символізм приваблював митців пошуками витончених засобів передавання складних почуттів. Якщо імпресіоністи намагалися створити загальну картину з множини окремих вражень, то символісти через загальне оцінювали суть конкретного. Найвищого рівня символізм досяг у французькій літературі (1860–1870). Його провідниками стали П. Верлен (1844–1896), С. Малларме (1842–1898), А. Рембо (1854–1891).

У живопису символізм звертається до фантастичних, уявних істот (М. Врубель «Демон», «Царівна-Лебідь»). Символіка натяків, ліричний настрій і гармонія – здобутки художніх творів В. Борисова-Мусатова («Автопортрет із сестрою», «Водоймище»). Алгоричні композиції притаманні французькому символізму (О. Редон, «Життя святої Женев'єви»). Міфологічні мотиви із зображенням кентаврів, лісових німф домінують у німецькому символістичному живописі (А. Бьоклін, «Острів мертвих», Ф. фон Штук, «Люцифер», «Смерть»). Загалом символізм у живопису не виробив своєї художньої мови, тому не може претендувати на те, щоб називатися художнім стилем. Найчастіше символісти використовували пластичну систему модерну і неокласицизму, часом застосовували форсований колір і гротеск, попереджуючи цим авангардні течії ХХ ст.

Для розвитку архітектури другої половини ХІХ ст. характерні численні напрями: еклектика і стилізація, модерн (національно-романтична і раціоналістична течії, неокласицизм та ін.). Еклектицизм (від грец. *eklektikos* – вибирати) – штучне безсистемне поєднання різнорідних і часом протилежних стильових елементів. Витоки еклектицизму як певного методу сягають естетики романтизму, особливо у сповідванні «вільного переміщення в історичному часі». Еклектика характеризувалася значним розширенням географії архітектурних стилів: специфічні форми Сходу використовували в архітектурі Заходу і навпаки. Еклектичний підхід особливо застосовувався при оздобленні приватних особняків, з притаманною тому часу «філософією достатку» (або «показового багатства», «острахау порожнечі»), яка відбивала бажання власника виконати внутрішнє оздоблення із застосуванням елементів

найрозкішніших стилів. Як правило, анфілади кімнат палаців Австрії, Франції і Німеччини оформлювалися в стилях «усіх Людовиків».

Завдяки прискореному розвитку промисловості й швидкому збагаченню представників буржуазії еkleктичне мислення набувало домінуючих рис у тогочасному суспільстві. Машинне виробництво дозволяло наповнити ринок дешевими підробками під старовину. Ілюзія розкоші, декорування, застосування сурогатних матеріалів, багате оздоблення споруд і враження розкоші стали ознаками вікторіанського стилю в Англії – умовна назва еkleктичного мистецтва другої половини XIX ст., яке оформилося в часи правління королеви Вікторії (1830–1901). У Росії архітектор К. Тон (1794–1881) свідомо проектував церкви у «візантійському стилі», поєднуючи елементи візантійської архітектури, класицизму. Поряд з цим респектабельні приміщення (банки, парламенти) продовжували будувати у формі класицизму.

Поступово етап еkleктики замінює модерн (від фр. *modernus* – сучасний) – художній стиль у європейській і американській архітектурі та мистецтві, для якого характерне зближення різних видів мистецтва, поєднання традицій античності, середньовіччя, класицизму і романтизму, художніх концепцій Заходу і Сходу. Був поширений у 1886–1914 рр. і охопив усі види пластичних мистецтв, у тому числі графіку, декоративно-прикладне і театральне-декораційне мистецтво. Поява модерну пояснювалася намаганням знайти новий великий стиль, подолати еkleктизм та історизм, падіння художнього смаку в індустріальну добу. Часом модерном називають більше історичний період (“поворот століття”) в розвитку архітектури і мистецтва, маючи на увазі його особливе значення в продукуванні нових ідей. Головним критерієм краси була проголошена цілісність художнього образу, починаючи від проектування будинку до інтер'єру, меблів, посуду, прикрас. За риси елітарності, витонченості цей стиль називають «стилем мільйонерів».

Спочатку характерною особливістю модерну в архітектурі і мистецтві стала так звана «вигнута лінія» (вигнуті стебла рослин, зображення морської хвилі, лебединої шиї тощо), започаткована в творчості бельгійського архітектора В. Орта (1861–1947). Поряд з цим митці модерну захоплювалися національно-романтичними мотивами, використанням декоративних елементів, демонстрацією нових можливостей металу та скла в архітектурі, створенням нового інтер'єру приміщень. Поступово тема «вигнутої лінії» поступила прямому куту, квадрату і колу. Новий стиль «Modern style» розпочався з поєднання ремесла і мистецтва. Представник нового стилю у Франції «ар нуво» (“нове мистецтво”) Е. Галле був художником-декоратором, який створив флоріальний стиль. Його вази з намальованими квітами виглядали надзвичайно натурально. У Німеччині стиль модерн відомий як «югенд-стиль» (молодий стиль), в Австрії – «сецесіон» (від лат. *secessio* – відокремлення).

Особливу роль у розвитку архітектури доби модерну, її раціоналістичних тенденцій відіграли промислові та інженерні споруди (мости, портові споруди), під час будівництва яких використовувалися нові конструкції, нові системи, форми, матеріали: металевий каркас, підвісні системи, залізобетон тощо. Інженерні споруди, зокрема Ейфелева башта, приміщення біржі в Амстердамі (1897–1907), Верхні торговельні ряди в Москві (1889–1893), демонстрували надзвичайні можливості металевих конструкцій, сприяли посиленню раціональних підходів до функціонально-конструктивної основи будинків. Модерн був останнім великим художнім стилем. Відмова від його принципів на початку XX ст. була водночас і відмовою від ідей художності взагалі.

Отже, XIX ст. породило оригінальні літературно-мистецькі течії, які відбивали сум'яття почуттів, нестабільність тогочасного суспільства. У суперництві і співпраці митці шукали істину та високе призначення людини. Складні соціальні колізії з надзвичайною силою загострили почуття особистості, індивідуальності, поставили проблему цінності людського життя, індивідуальної свободи і водночас відповідальності людини за долю світу і майбутнє людства. У культурному житті почав визначатися новий рівень історичного синтезу – глобалізація людської історії.

Перша світова війна і подальші події XX ст. остаточно підтвердили думки про те, що доля людини, народу, нації нерозривні з долею людства, і пошук шляхів виходу з глобальної кризи все людство повинно шукати спільно. Можливо, символічним є те, що саме в Україні, в Києві, в роки громадянського лихоліття остаточно визріло і сформувалось одне з найбільш яскравих філософських вчень про долю людства – вчення про ноосферу В. Вернадського. Людство, на думку вченого, повинно подолати глобальну кризу завершенням еволюції біосфери і входженням у сферу планетарного розуму і душі – ноосферу.

Тема 2. МИСТЕЦТВО МОДЕРНІЗМУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

1. Ідейно-теоретичні засади модернізму.
2. Архітектура та образотворче мистецтво модернізму.
3. Нові тенденції у музичному мистецтві.
4. Розвиток німого кіно в Європі та США.

1. Ідейно-теоретичні засади модернізму

Стиль модерн за короткий термін захопив мистецтво усіх цивілізованих країн та залишив по собі помітний слід у кожній національній культурі. Епоха модерну проіснувала недовго: 20–30 років у різних країнах, але вплив модерну на всі види мистецтва вражаючий. Сліди модерну ми знаходимо в усьому: в архітектурі й живописі, в монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакаті, рекламі, дизайні та одязі.

Появу стилю модерн пояснюють різними причинами. Наприклад, стомленістю ХІХ ст. та загальним декадансом європейської культури. «Кінець століття» – ці слова вживаються не лише на позначення хронологічного відрізка: вони мають певний сенс і містять в собі визначену оцінку. Кінець століття ототожнюється з декадансом, занепадом, духовним розкладом, з втратою моральних критеріїв, розгубленістю інтелігенції перед лицем соціальних негараздів і суперечностей, що посилюються. У цілому стиль модерн має ознаки втомленості, виснаженості. Він знесилений тим, що зародилося раніше й видозмінювалося на своєму шляху – романтизмом, панестетизмом, пошуками краси. Ця стомленість виявилася не стільки в загальних програмах чи маніфестах модерну, що, навпаки, сповнені натиску, життєстверджуючої енергії, скільки у внутрішніх формальних властивостях: в системі лінійної ритміки, в зумисному орієнтуванні на уповільнене сприйняття, що передбачає милування, іноді смакування художнього засобу, витонченого артистизму. Тут дається взнаки

втомленість мистецтва ніби самим собою. Саме мистецтво, а не лише його окремі майстри, ніби потерпає від суб'єктивізму.

Воно все більше відривається від реального життя, цікавиться скоріше собою, ніж навколишньою реальністю.

Іншою причиною появи стилю модерн називають демократизацію суспільного життя наприкінці століття. Бурхливе зростання міст за рахунок сільського населення призводить до появи в містах масового споживача, який хоче оволодіти вищими досягненнями мистецтва, але в освітньому, духовному плані не готовий до цього. З'являється також потреба у зведенні будівель, архітектурних споруд у містах, що розраховані на обслуговування широкого кола споживачів: доходні будинки, вокзали, банки, театри тощо.

Доступність краси для загалу стає гаслом часу. Виникає «краса для бідних», що несе в собі багато ознак великої краси стилю.

У модерні виняткове і масове не співпадали, але масове схилилося до унікально-особистісного, в результаті чого індивідуальне відразу ж ставало надбанням загалу. Стиль приватного будинку, що, здавалося б, враховує усі вишукані примхи замовника, його індивідуальність, що одночасно дозволяє виявити своєрідну манеру архітектора, стає стилем доходного будинку. Майстри модерну, наполегливо намагаючись зробити побут мистецтвом, а мистецтво побутом, створили певну універсальну пластичну систему, виразні засоби якої характерні й для монументального панно й для фасону сукні, для живописного полотна і ложки чи виделки на столі. Майстри модерну намагалися задовольнити масову художню свідомість. Склалася ілюзія всезагальності художніх інтересів та смаків усього суспільства. У цій ситуації виникла проблема масової культури. Немалу роль в цьому відіграло зближення мистецтва і промисловості, що забезпечувало виготовлення художніх виробів у нечувано великому обсязі, невідомому попереднім епохам.

На виникнення модерну вплинув також конфлікт між піднесеними ідеалами (неоромантизм) та буржуазною прозою життя, який надзвичайно загострився наприкінці століття. Модерн шукав вирішення цього конфлікту в зовнішніх контактах між мистецтвом і життям з неминучим наголосом на утилітарно-прикладній, декоративній функції творчості.

Пояснюють виникнення модерну й «вольовими зусиллями декількох художників», які сумували «за стилем» і створили його (А. Гауді, Х. ван де Вельде, Ф. Шехтель, О. Бердслі, Г. Клімт та ін.). Вони мріяли зробити побут людини красивим та стильним. Вони намагалися вийти на вулиці, звести нові будівлі, розписати стіни небаченими до цього часу фресками, прикрасити мозаїкою. І це їм вдалося.

Стиль модерн набуває поширення в усіх країнах Європи, але в різних країнах він має свою назву. В Україні та Росії – «стиль модерн» (Ф. Шехтель, В. Городецький, М. Врубель, М. Нестеров, М. Бенуа, Г. Нарбут, М. Жук та ін.); у Франції та Бельгії – «Ар-Нуво» (Моріс Дені, П'єр Боннар, П. Серюз'є, Е. Вюйар, П. Рансон та ін.)*, в Німеччині – «Югенд-Штиль» (А. Бьоклін, Ф. Штук,

А. Хофман та ін.); в Австрії – «Сецесіон» (Г. Клімт та ін.); в Італії – «стиль Ліберті»; в Англії – «модерн стайл»; в США – «стиль Тіффані». Представники цього стилю вважали, що вони спрямовані в майбутнє і ніби поривають з традиціями XIX ст., а передусім – з побутовим реалізмом і салонним класицизмом.

Своєрідність стилю модерн багато в чому зумовила зацікавленість Сходом, що знову активізується в Європі наприкінці XIX ст. У цей час Європа «відкриває» Схід набагато глибше, ніж романтики. З'являються перші наукові переклади східних філософських та релігійних трактатів. Вівекананда на

початку століття провадив колосальну роботу в Америці та Європі з метою, щоб зняти з йоги містифікацію, якою її оточили англійці. Таким чином він дав імпульс реальній йогічній традиції в Європі.

На межі східних і західних вчень виникають езотеричні та теософські системи. Європейські філософи починають вживати такі поняття, як нірвана, карма, йога тощо. Багато поетів і прозаїків беруть теми для своїх творів «із життя Сходу». К. Станіславський після знайомства з принципами Раджа-Йоги зрозумів, що це саме та конструктивна психологічна основа, що необхідна для поновлення акторського фаху. Більшу частину вправ у книзі «Робота актора над собою» К. Станіславський взяв з відомої праці «Раджа-Йога» у викладі Рамачаракі.

Справжній переворот у свідомості деяких молодих художників спричинили японські гравюри, що вперше з'явилися в Парижі у вигляді обгорткового паперу для східних дрібничок. Вони навіть почали дивитися на світ крізь призму цих гравюр. Наприклад, відома «Хвиля» Хокусая просто перекочувала до графічних листів деяких європейських художників (Білібіна). Г. Клімт для своїх творів брав готові орнаменти з японських шаблонів для тканин.

Але головне не в прямих цитатах, а в тому, що було зрозуміло й прийнято сам принцип східного живопису і графіки: площинність, декоративність, орнаментальність.

Площинна декоративність є відображенням внутрішньої будови буття. Не зважаючи на те, що усі речі об'ємні, ми не бачимо цей об'єм, бо не можемо дивитися на предмет одразу з усіх боків. Ми можемо лише «розпізнавати» об'єм за допомогою світла і тіні, тобто за допомогою якогось джерела світла. Але з точки зору східного художника світло й тіні є випадковими явищами, що не відображують сутність речей, а навіть затемнюють її, бо джерело світла непостійне. Дерево, що його освітлює сонце вранці, вдень і ввечері,

виглядає по-різному: то темним, то світлим, то напівтемним чи напівсвітлим (об'ємним). В основі будь-якої речі лежить щось, що не залежить від зовнішніх умов – будова цієї речі. В основі ж будови лежить ритмічність і симетричність, тобто декоративність. У цьому розумінні все навколо декоративне і орнаментальне. Усе є лише грою ліній, площин, кольорів, але воно не матеріальне в розумінні об'ємної наповненості. Декоративність – це ритмічне чергування структур, ліній, кольорів, в основі якого лежить принцип гармонії (симетрії, що врешті-решт містить в собі й асиметрію). Всі ці арабески, візерунки, взаємопереплетені лінії та форми не є вираженням простого потягу до абстрактної формальної краси, а становлять собою відображення життя як на макро-, так і на мікрорівні. Художники модерну нічого не знали про глибинну сутність східного мистецтва, але вони якимось інтуїтивним чином відчували його сутність саме як митці.

У стилі модерн поєдналися європейські та східні традиції культури – такі, як романтизм, почуттєвість, тверда лінійно-структурна основа, площинна декоративність. Перші три риси успадковані з традицій Європи, остання – з Азії. Але навіть європейські традиції (романтизм, почуттєвість) набувають у європейських художників орнаментального характеру, що ближче до східного еротизму.

Наприклад, в «Поцілунку» Беренса дві голови, що злилися, оточені каскадом волосся, перетвореного на візерунок, орнамент. У Г. Клімта на картині з цією ж назвою переважає декоративізм. Магічний образ Сходу – таємничого, м'ясного, звабливого – в творах початку ХХ ст. зачаровував з першого погляду.

Символізм дав стилю модерн ідеологічне обґрунтування і доплюсував його пластичні властивості до сфери духовних пошуків епохи.

Виникши у 80-ті рр. ХІХ ст. як течія французької літератури, символізм знайшов прихильників у багатьох країнах Європи, розповсюдив при цьому свій вплив на живопис, театр, музику й диктував своїм прибічникам не лише певні творчі принципи, але й сам стиль життя.

Символізм первісно притаманний мистецтву. Художня свідомість розрізняє в речах внутрішній сенс і зовнішню оболонку, в якій просвічує сенс потаємної сутності. У цьому розумінні «символізм» міститься де завгодно. Наприклад, єгипетська піраміда – символ вічності і нетлінності. Христос, що його було розіп'ято на хресті, – символ страждань та спокутної жертви.

Символізм як особлива течія кінця століття зацентрував увагу на невловимості, таємничості цього внутрішнього сенсу, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і тим, що досягається розумом, не тільки може, але й повинно бути туманним, загадковим, тобто шифром, що не має ключа. Таким чином, доктрина символізму передбачала, що все видиме, наявне – це знаки і шифри одвічних, позачасових ідей. За допомогою мистецтва відбувається їх інтуїтивне досягнення крізь зовнішні покрови. Форма художнього твору повинна натякати на цю таємну метафізичну сутність речей, що її не можна досягнути розумом, навіювати її. Саме тому натуралістичні, приземлені зображення непридатні. У поезії, де символізм розвинувся раніше, «навіювання» здійснювалось саме музикою вірша, а також багатозначністю поетичного слова. В образотворчому мистецтві символізм виявив себе примхливістю ліній та кольорів, що лише віддалено співвідносяться з контурами та кольором реальних предметів, а головним чином – заміною реальних персонажів фантастичними, уявними істотами, пристрастю до інакомовності. Наприклад, у творах М. Врубеля – «Пан», «Царівна-Лебідь», «Демон». До того ж, кожному, хто дивився «Демона зверженого», кидалося в око його «павиче вбрання». Надзвичайно розповсюджений в іконографії модерну мотив павича, павичого пір'я мав для глядача твору Врубеля досить стійке самостійне значення: ідею краху, загибелі

пихатих людських задумів (“простертих крильєв блеск павлиний” – В. Брюсов). Врубель відкрив новому мистецтву особливий світ, урочисту картину Всесвіту. Вселенські образи природи в живописі М. Врубеля важко назвати пластичним втіленням певної «натурфілософської» системи. Вони – відверте творіння особистої фантазії художника, більш того – вони результат надвольових творчих зусиль Врубеля трансформувати світ за законами свого власного бачення. З погляду символізму твори Врубеля містили в собі головне – вони зберігали вселенський масштаб цього світу, вони залучали глядача до всезагального царства людського духу.

Образний склад модерну був пов'язаний з символізмом, з символістичним типом мислення. Однак, символізм та модерн – не синоніми. Ці поняття треба розрізняти. Символізм передував модерну, живив його, але не завжди втілювався в його формах. З іншого боку, стилістика модерну з її принципами площинності, орнаментальності, вишуканості могла й не нести символічного змісту.

На основі доктрини символізму у Франції розвинулась творчість таких художників, як Пюві де Шаван та Одилон Редон. Пюві де Шаван відродив мистецтво монументального фрескового живопису й писав, в основному, алегоричні композиції (“Священний гай”, «Життя святої Женев'єви», «Робота», «Відпочинок», «Надія»). Його творам властиві форми спрощеної античності, гармонія блідих тонів, плавні ритмічні лінії. Від них віяло спокоєм та душевною рівновагою. Одилону Редону, художнику з багатою уявою, щирому й витонченому, меланхолічно-мрійливому, належать загадкові твори: «Кулясте око», що висить над землею, ніби повітряна куля, «Крилата голова над водами», «Чудовисько, що літає», «Болотна квітка» з людським обличчям. При цьому природні форми лишались для Редона вихідним елементом його таємничих вигадок. Його оригінальність в тому, що він примушував нереальні істоти жити за законами реальності, надавав ілюзію життя найнеможливішим творінням.

У німецькому мистецтві найтісніший зв'язок символізму та модерну – у творчості таких художників, як Арнольд Бьоклін і Франц фон Штук. Алегоричні полотна Франца фон Штука «Гріх», «Люцифер», «Смерть», «Війна» та інші справляли сильний, хоча й грубий ефект. Арнольд Бьоклін почав з міфологічного жанру. Йому подобалось населяти італійські пейзажі (він довго жив у Римі) кентаврами, що борються, жвакими наядами, фавнами, лісовими німфами, написаними в натуралістичній манері. Вони в нього такі ж реальні, як морські хвилі та лісове зілля, серед яких вони мешкають. З часом Бьоклін посилює в своїх сюжетах інакомовність, символістичний підтекст, меланхолійність настроїв. Найвідоміша його картина «Острів мертвих». Художник зробив п'ять варіантів цієї композиції, що зображує таємничий похмурий острів, до берега якого підпливає човен з постаттю, загорнутою в

білий саван. Ця картина добре відбила настрої німецького суспільства 90-х рр. і мала нечуваний успіх.

Символізм дуже вплинув на вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрібної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови. Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса – ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав в собі жінку, птаха та лева. Популярні були кентаври, що втілювали ідею чоловічої сили. Для модерну було важливо, щоб міфологічний герой відбивав природну сутність людини. На картині М. Врубеля «Царівна-Лебідь» жінка-птах, що зберегла чарівну жіночу красу та набула привабливої м'якості лебедя, постає в межах театральної сцени, ніби подвоюючи тим самим умовність, притаманну мистецтву модерну. Поряд з міфом, як його молодша сестра, розташувалася казка.

Полюбили художники модерну також відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального «Я» (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та ін.); інтерпретувати чужий задум в інших видах мистецтва, наприклад, в книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу вміфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності.

Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Причому, виявляючи людську пристрасть, її бурхливість і взагалі будь-який стан, майстер модерну доводить її до межі можливого. «Бузок» Врубеля – це не натюрморт, не пейзаж. Для втілення стихії кольору важко підібрати назву жанру. У живопису ми знаходимо незліченну кількість «Вихрів» (як «Вихор» Ф. Малявіна 1906 р.), «Танців», «Вакханалій». Найбільш популярною моделлю межі століть стала славетна танцюристка ІІ. Фуллер, що уславилася своїм серпантинним танцем. Ефект цього танцю міститься у вправній та спритній маніпуляції драпуванням, що своїми вигинами повторювало рухи тіла. Саме цей танець ІІ. Фуллер був породженням стилю модерн.

Модерн породив новий рід героїнь, здатних відверто виявляти своє почуття, свій внутрішній стан, вогонь своєї душі, полум'я любові, рух тіла. Жінка в екстазі – це мотив, що досить часто зустрічається в мистецтві модерну. Наприклад, в «Юдіфі» Г. Клімта тонкі кістляві пальці стиснуті у судомі, очі закочені, вії напіввідкриті. Модерн густо замішаний на вишуканій еротичності – приваблює не стільки відверта голизна, скільки голизна деформована та напів-прихована довгим «русалачим» волоссям або незвичним вбранням.

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

Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми. Причому, орієнтація на природне проходить крізь усі рівні модерну, від ідей «філософії життя», тяжіння до природності в людині (у П. Гогена, наприклад) до улюблених мотивів декору: лебеді, павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль, хвилясте жіноче волосся. До того ж, в модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюрморту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника модерну цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет, умови існування їх не турбують художника. Предмети, явища природи розумілись в модерні завжди в символістському, міфологічному плані. Лебідь звертала на себе увагу вишуканою красою, алегорією приреченості ("лебедина пісня"). Павич ще в Давньому Єгипті вважався символом міста Сонця, часто фігурував у християнській іконографії біля райського дерева життя, викликав цікавість своєю екзотичністю. Орхідеї чи лілеї символізували трагедію, загибель, смерть. Дзвіночки позначали бажання; соняшники – сонячне сяйво, своєрідну жагу до життя; троянда, нарцис – тендітність, красу; дерево – символ древа життя, пізнання тощо.

Модерн тяжів до синтезу мистецтв – це була його велика історична заслуга. Він вчинив опір виключній перевазі станкових форм, у яких мистецтво розвивалося після епохи Відродження, і дав поштовх пошукам монументально-декоративних та просто декоративних, здатних естетизувати саме середовище людського існування. Діячі модерну часто були в одній особі архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами та вміли водночас майструвати власними руками. Вони відродили багато забутих галузей і технік художньої праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Вони покращували побут шляхом внесення до нього краси. Синтез мистецтв найкраще за все виявив себе в театрі.

2. Архітектура та образотворче мистецтво модернізму.

На зміну еkleктизму XIX ст. приходять пошуки цілісного стилю, що ґрунтується на застосуванні нових конструкцій і матеріалів (криця, цемент, залізобетон, каркасна система, величезні покриття склепінно-купольної системи, козирки, що висять тощо).

Провісником нового етапу в розвитку архітектури стала Ейфелева вежа (висота 312 м), що її було зведено зі складних сталевих частин до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. за проектом інженера Густава Ейфеля на ознаку вступу в нову еру машинного сторіччя. Ажурна вежа, позбавлена утилітарного значення, легко та плавно здіймається у повітря, втілюючи міць техніки.

Перший житловий будинок, в якому було застосовано новий будівельний матеріал – залізобетон – був зведений у Парижі в 1903 році архітектором О. Перре. Конструкція будови, що визначає його легку логічну композицію, добре виявлена на фасаді. Однак спочатку нові матеріали і нові конструкції не обмірковувалися естетично, а поєднувалися з елементами старих стилів.

Які ж головні постулати формотворення в стилі модерн? Основний принцип архітектури, як сформулював його ще римський архітектор Вітрувій: корисність, міцність, краса, в модерні реалізувався так, що на перше місце виходила краса, спираючись на зручність (“корисність”). В минулому люди не надавали особливого значення зручності. Коли сидиш на старовинному стільці з випуклим сидінням та прямою спинкою, що не відповідає лініям спини, але вкритий розкішним рельєфним різьбленням, що встромляється в тіло, чи коли намагаєшся перемістити цей пудовий стілець або стерти пил в його численних завитках, – наочно відчуваєш, як мало думали наші пращури про зручність.

Архітектори модерну висунули функціональність, корисність як етичну основу нового стилю. Нефункціонально проектувати – значить діяти аморально. Не можна вирішувати художні завдання, відволікаючись від задоволення практичних потреб. Комфорт та зручність в організації простору – перш за все. Тому в модерні з'являється новий принцип зведення будинків, «зсередини назовні”. Спочатку планується внутрішній простір, що формує зовнішній вигляд будівлі.

Стиль модерн конструктивний: за фасадом будинку можна читати його внутрішню структуру. Оскільки основним в стилі модерн стала організація інтер'єру, то у зовнішньому вигляді це неминуче призвело до асиметрії планів та фасадів, до вільної багатооб'ємної композиції, що принципово відрізняється від нормативних класичних будівель. Вікна в будинках модерну, як правило, різні за конфігурацією і розміром, можуть бути розташовані на різних рівнях, виходячи зі структури внутрішнього простору. Будівля стилю модерн вирізняється вільним складанням плану, живописною рівновагою замість суворої симетрії.

Такий стиль більшою мірою реалізувався в жанрах особняка та доходного будинку. Вихідним центром розвитку простору особняка є хол, доходного будинку – сходи, навколо вертикальної осі яких на декількох рівнях компонується решта кімнат та допоміжних приміщень.

Для модерну характерна стилізація. Модерн зробив принципово можливим включення до своєї художньої системи будь-яких ретроспективних форм. Звертаючись до форм минулого, модерн застосовував їх у новому

контексті, підкреслюючи одні та обминаючи інші деталі, абсолютно не піклуючись про історичну вірогідність. Його цікавить загальне, а не вірогідність деталі, як це було в еkleктиці XIX ст. Зберігаючи загальні особливості образу інших епох, модерн трансформує їх згідно зі своїми художніми смаками, виявляє шляхом перебільшення, гротеску близькі собі риси.

Модерн запропонував нові принципи ансамблевості в архітектурі. Якщо раніше ансамблевість розумілася як використання споріднених стильових форм, то для архітектора модерну головним засобом включення будинків до міського середовища стає узгодженість масштабів, ритміки, подібність об'ємів та силуетів існуючої та нової забудови, тобто принцип просторових взаємозв'язків, принцип живописно-ритмічної композиції.

Важлива роль у формотворенні модерну відводилась пластичності. Архітектори намагались у формах будинків знайти образ, адекватний духовним спрямуванням людей своєї епохи. На естетику нової архітектури вплинули властивості залізобетону набувати будь-якої форми. Нове розуміння пластичності для модерну полягає в тому, що воно характеризує не стільки декор, як це було раніше, скільки ліплення самих архітектурних мас.

Архітектори модерну тяжіли, з одного боку, до раціональних конструкцій, застосовуючи залізобетон, скло, кераміку, а з іншого боку, намагались подолати сухий раціоналізм будівельної техніки, звертаючись до вигадливого декору. Незважаючи на відверту декоративність модерну, декору в композиції завжди відводиться другорядна роль. Модерн підкреслює його «непотрібність», «неутилітарність», в ньому щедро представлені мотиви флори та фауни, але завжди в їх символічному значенні. Через метафоричність художнього мислення «новий стиль» намагався протиставити себе натуралістичним тенденціям XIX ст. Навіть простий лінійний орнамент мав для теоретиків модерну прихований зміст. Уподобана цим стилем крива лінія здатна відбивати залежно від форми та ступеню своєї кривизни то силу, то слабкість. Рух ліній, що безперервно плине та, разом з тим, пульсуючий ритм ліній, що звиваються, виявляється у всьому: у візерунках металевих палітурок поручнів і маршових сходів, огорож балконів, у вигинах даху, у криволінійних формах проїм, у стилізованому орнаменті з хвилястих водоростей і жіночих голів з розпущеним волоссям.

Провідними архітекторами стилю модерн були Х. ван де Вельде, В. Орта в Бельгії, А. Гауді в Іспанії, Дімар у Франції, Й. Гофман в Австрії, Ф. Шехтель в Росії, В. Городецький в Україні.

З часом, до того ж досить швидко, в модерні назріли зміни. Архітектурні маси та об'єми ставали більш лаконічними та простими, функціонально й конструктивно виправданими. Інтер'єри звільнювалися від перевантаженості речами умеблювання. Кількість орнаменту зменшується, він вже не заповнює архітектурну форму, а лише супроводжує, підкреслює її. В 1920-х роках виникає новий стиль в архітектурі – конструктивізм.

Наприкінці XIX – початку XX ст. модерн набуває поширення в українській архітектурі. У цьому стилі побудовано залізничні вокзали Львова, Києва, Жмеринки, Харкова, перший в Україні критий ринок (Бессарабський). Робилися спроби поєднати принцип модерну з прийомами народної дерев'яної архітектури і народного прикладного мистецтва (форми дерев'яних хат, національний орнамент, барвіста кераміка). У цьому стилі українського модерну споруджено будинок Полтавського земства (архітектор В.Кричевський) і, за проектом архітектора К.Жукова, будинок художнього училища в Харкові. Значний слід в українській архітектурі початку XX ст. залишив В.Городецький (уславлений "Будинок з химерами" – перший у Києві будинок з цементу, будинок сучасного Музею українського мистецтва, караїмська кенаса).

В образотворчому мистецтві пануючим напрямком був модернізм. У Франції це був фовізм. Фовістами («дикими») називали художників, які вважали, що головним засобом конструювання площинного простору картини є несамовитий суб'єктивний колір. У творах фовістів Матісса, Руо, Дюфі відчувається емоційна сила і стихійна динаміка.

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

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

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

Експресіонізм був переважно німецькою течією, проте найбільшого розвитку ця концепція досягла у Франції. Причому це відбулося не буквально,

а опосередковано. Талановиті, самобутні художники взяли багато чого від експресіонізму, але не стали його адептами. Наслідування доктрини було долею посередностей. Так, Пікассо винайшов кубізм, однак першим і відійшов від нього, коли той став цілим формальним напрямком.

Близьке по суті експресіонізові мистецтво Марка Шагала залишилося при цьому вповні самобутнім. Весь лад картин Шагала заперечує простір як такий, навпаки, утверджується простір як поле душі, де немає ні гори, ні низу і немає земного тяжіння.

Винайдений у Франції П.Пікассо і Ж.Браком кубізм знайшов своїх прихильників по всій Європі. Сам термін «кубізм» придумав критик Воксель. Кубісти під впливом Всесвітньої виставки 1900 р. в Парижі спробували звести складну реальність до найпростіших геометричних форм. Апологети кубізму свого часу знайшли закуску в негритянському мистецтві. Як сказав Ж.Брак, «мистецтво покликане тривожити, а наука – викликати почуття впевненості». Кубісти спочатку подумки розчленовували об'єкти зображення на різні геометричні фігури або елементи, а далі складали їх, як дитячі кубики, в нові комбінації.

Вони у своїх творах уникали передачі внутрішньої уявної схожості змальованого предмета з відповідними реальними об'єктами, відмовлялись від традиційних художніх засобів (передачі тривимірного простору, атмосфери, світла) і розробили нові форми багатовимірної перспективи, які давали змогу показати об'єкт з усіх боків у вигляді безлічі площин, які перетинаються між собою, утворюючи напівпрозорі чотирикутники, трикутники, півкола.

Представники цього напрямку стали використовувати і колаж, наклеюючи на полотно обривки газет, старих театральних афіш, різні металеві предмети тощо.*

Футуризм (від лат. "майбутнє"). Футуристи вважали, що мистецтво не повинне відображати дійсність. Об'єктом мистецтва, на їх погляд, повинен бути не предметний світ, а рух, який вносить художник, поєднуючи час, місце, форми, колір. Рух передавався завдяки повторенню деталей предмета. Загальне враження від картин футуристів – це відчуття хаосу. Предмети, натуралістичні деталі поєднуються з відірваними лініями та площинами на фоні дисгармоній кольору і форми.

«Перехрестям» культур Західної Європи уявляється творчість італійського художника Джорджо Де Кіріко. Після недовгого захоплення футуризмом Де Кіріко став засновником і головним представником «метафізичного живопису». «Метафізику» він визначив як те, що перебуває поза межами «фізики», науки про природні закони, як частину філософії, де досліджуються вищі початки всього сущого. На противагу деформації природи футуризму, художник утверджував «вічність», хотів «врятувати красу». Скульптор, живописець, графік, Де Кіріко ввійшов до плеяди класиків ХХ ст., таких як

Матісс, Далі. Вже в 1914 році Г. Аполлінер вважав Де Кіріко значним художником сучасності. А.Бретон ставив його в одну шеренгу з Пікассо і Стравінським.

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

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

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

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

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

Початок ХХ ст. дав низку великих імен у модерністичному живописі та скульптурі. У Києві плідно працювали всесвітньовідомий К.Малевич,

футуристи брати Бурлюки. З початком Першої світової війни експресіоністичний напрямок розвивали кілька надзвичайно талановитих художників світового рівня, включаючи О.Богомазова і Г.Нарбута. Образотворче мистецтво набуває також виразніших національних рис. Видатними майстрами пейзажного, жанрового та портретного живопису були О.Новаківський, брати Кричевські. У Львові консолідаторами мистецького руху були засновані "Товариство для розвою руської штуки" (1898 р.) та "Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки" (1905р.). Організовані ними у Львові виставки відкрили нові сторінки в розвитку західноукраїнського мистецтва, а виставка 1905 р. – перша всеукраїнська мистецька виставка – стала справжньою маніфестацією духовного єднання західноукраїнських і наддніпрянських митців. Душею національного мистецького життя в краї був талановитий художник І.Труш, поруч з яким творили визначні живописці М.Сосенко, Ю.Панькевич, А.Монастирський, О.Кульчицька.

Серед українських скульпторів європейську славу здобув М. Паращук, який разом з А.Попелем створив пам'ятник А.Міцкевичу у Львові та скульптурні портрети І.Франка, В.Стефаніка, М.Лисенка і С.Людкевичва.

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

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

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

3. Нові тенденції у музичному мистецтві

Музична культура початку століття характеризується, як і інші види мистецтва, двома тенденціями. Класична музична культура найкраще розвивалася у цей час в італійській опері. В Австро-Угорщині класичну музику

писав Г. Малер, симфонії якого підготували ґрунт для виникнення музичного експресіонізму. Автором багатьох опер в Англії був композитор Б. Бріттен.

Кінець XIX – початок XX ст. у російській музиці – період розквіту творчості О.Глазунова, О.Скрябіна, І.Стравінського,

•Танєєва. На початку XX ст. О.Глазунов написав вісім симфоній, п'ять концертів для оркестру. В той час він був професором і диригентом Петербурзької консерваторії. О.Скрябін написав симфонії «Божественна комедія», «Поема екстазу», «Прометей», сонати, прелюдії, етюдів. Як сміливий новатор, він був одним з тих, хто заклав основи сучасної світової музики.

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

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

В історії української музики гідне місце займає Микола Миколайович Аркас (7.01.1853–26.03.1909). Це – особистість ренесансного типу: видатний урядовець, громадський діяч, історик, композитор, фольклорист-етнограф. Не маючи належної музичної освіти, ще навчаючись у Новоросійському університеті в Одесі, вивчав українські народні пісні, записував твори бандуристів, пробував писати сам.

Цьому значною мірою сприяло знайомство і тривале спілкування з Петром Ніщинським (1832–1896) – автором музики до п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля». Саме П.Ніщинський навчав молодого М.Аркаса основам теорії музики, гармонії, правилам композиції та виконавському мистецтву. Ці початкові музичні знання згодом М.Аркас з успіхом застосував на практиці. Він зібрав і обробив багато українських народних пісень.

Одним з перших його творів була опера, в основу якої покладений славнозвісний твір Т.Шевченка «Катерина» (1891). Композитор сам написав і музику, і лібрето. Опера відзначалася хвилюючим сюжетом, мелодійним багатством і співучістю. Вона була поставлена трупю М.Кропивницького в Москві 12 лютого 1899 р. і мала надзвичайний успіх. Протягом п'яти років її почули в Мінську, Вільно, Києві, Одесі, Катеринодарі, Маріуполі, Луцьку, Львові, Варшаві.

М. Аркас написав музику на слова І.Франка «Не пора» – одного з політично найгостріших українських національно свідомих поетичних творів, нещадно переслідуваного як царською, так і радянською цензурою.

Ставало на професійну основу і музичне життя на західноукраїнських землях. У 1903 р. у Львові відкрито Вищий музичний інститут. Його діяльність сприяла вихованню цілої плеяди обдарованих музикантів і композиторів. В розвиток і популяризацію національного хорового мистецтва великий внесок зробило засноване у Львові співоцьке товариство "Боян". Значну роль в пропаганді української музики відіграли співаки світової слави О.Мишуга, С.Крушельницька, М.Менцинський та ін.

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

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

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

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

Джаз – це жанр естрадної музики танцювального і вокального характеру. Він виник на рубежі ХІХ – ХХ ст. в Новому Орлеані в США на основі деяких жанрів негритянської народної музики, спірічуелс, музики креолів, іспанської музики тощо. Точніше було б сказати, що африканськими є тільки ритми джазу, який увібрав у себе всю європейську музику. Джаз виник як протест проти прилизаного салонного музичення. Імпровізація перших джазменів, які не знали навіть нот, згодом була названа диксилендом. Безпосередніми попередниками джазу є спірічуелс, блюз, регтайм тощо. Джазова музика вирізняється імпровізаційністю, підвищеною емоційністю виконання, витонченістю ритмічності (синкопування, поліритмія), специфічністю складу виконавців та інструментів, використанням різноманітних тембрових барв і звуконаслідувальних елементів. Відомі різні джазові стилі: диксиленд, свінг, бібоп, кул, ритм-енд-блюз, соул, рок-н-ролл, біг-біт тощо. Джаз вплинув на

творчість І.Стравінського, К.Дебюссі, Д.Гершвіна, М.Равеля, Д.Мійо, Е.Кшенека та інших.

Широка популярність джазу символізувала собою швидкий процес демократизації музичної культури.

4 . Розвиток німого кіно в Європі та США

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

Та ще 9 січня 1894 р., більш ніж за рік до їхньої першої демонстрації фільму «Прибуття потягу», син українського кріпака, механік-самоук з Одеси Й. А.Тимченко на ІХ з'їзді дослідників природи і лікарів Росії показав на екрані за допомогою винайденого ним кінетоскопа гарцюючих кавалеристів і металників списа. Й.Тимченко був відзначений кількома золотими і срібними медалями

на міжнародних виставках, але в Росії так і не знайшов офіційного визнання, як і не отримав патенту на винахід. Серед піонерів українського кіно був також Альфред Федецький, який, на відміну від самоука Й.Тимченка, отримав спеціальну освіту у Відні, де закінчив інститут фотографії при Академії мистецтв. Працюючи в Харкові, він створив цілу низку портретів, серед яких і найвідоміший портрет П.І.Чайковського.

Фотографії А.Федецького публікували кращі газети і журнали світу. В середині 1895 року в Росію привозять перші кіноапарати Люм'єрів, Едісона і Пате. А. Федецький одразу починає зйомки перших в історії українського кіно хронікально-документальних фільмів. Перша зйомка відбулась 30 вересня 1896 р. Тоді А.Федецький зняв «Перенесення чудотворної ікони в Харківський Покровський монастир», а 2 грудня в Харківському оперному театрі відбувся перший публічний кіносеанс в Україні.

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

У художніх фільмах образ створюється на основі сценарію.* За допомогою художніх засобів ігрового кіно відтворення фактів з життя людей на плівці створює ілюзію реальності того, що відбувається на екрані. Свої сюжети ігрове кіно бере з життя, користуючись віками накопиченим людством досвідом і знаннями. Всі сюжети ігрового кіно вже були пережиті людством і відтворені в книжках, театрі і образотворчому мистецтві. Кіно – мистецтво

синтетичне, тому що при створенні фільму обов'язково використовується література (сценарій), музика і пісні, які супроводжують дію практично будь-якого фільму, а також образотворче мистецтво. Кіно постає як рух думки, особливістю якого є зовсім інше, ніж у дійсності, уявлення про час і рух.

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

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

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

На початку ХХ ст. кінематограф перебував ще під великим впливом театру, тим більше що кінофільм був, власне, пантомімою, знятою на плівку. Першою зіркою, королем екрана став у німому кіно Макс Ліндер. Скандинавське кіно відзначалось силою виражальних засобів, тоді як італійське вело перед у пишності постановок історичних фільмів. На американському континенті створюється «фабрика снів» – Голлівуд. У ці ж роки там зароджується світова слава коміка Чарлі Чапліна:

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

В 1927 р. у США вийшов на екрани фільм «Співак джазу» – перший звуковий фільм. Для багатьох з акторів німого кіно це стало справжньою

трагедією, тому що їхній зовнішній вигляд часто не відповідав голосовим даним. За короткий час німі фільми щезли з екрана, їх місце зайняли звукові фільми.

Тема 3. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОСТІ

1. Основні тенденції розвитку культури ХХ століття
2. Загальнолюдське і національне в культурі

1. Основні тенденції розвитку культури хх століття

Ідеали і установки сучасної культури є сплавом того, що було відкрито людством в минулі століття і того, що досягло людство до кінця ХХ ст. Які форми соціального життя, зразки діяльності, способи світовідчуження і світосприймання відсіяло «сито часу», які базисні культурні цінності були сприйняті ХХ сторіччям? В сучасній культурі поширення одержали гуманістичні принципи і ідеали. Зрозуміло, гуманізм – досить різноманітне поняття. Ренесансний гуманізм, наприклад, що утверджував міць і свободу творчого людського духу, був в певному сенсі елітарним, оскільки його мораль була індивідуалістичною, значимою лише для обраних. Суть сучасного гуманізму полягає в його універсальності: він адресується кожній людині, проголошує право кожного на життя, добробут, свободу. Іншими словами, це не елітарний, а демократичний гуманізм.

Гуманістична орієнтація культури ХХ ст. виявляє себе в різних «світах» сучасного суспільства – економічному, моральному, політичному, художньому і т.д. Ця тенденція визначила, наприклад, становлення політичної культури в передових країнах. Так, цінності сучасної політичної культури вперше зафіксовані в «Декларації прав людини і громадянина» (1789), прийнятій у Франції на початку Великої буржуазної революції (1789–1799). Зараз ці ідеї приймаються як ідеал всіма державами-членами Організації Об'єднаних Націй. Звичайно, ідею загальної рівності висувало ще християнство. Христос вчив: перед Богом всі рівні, тому що кожна людина, незалежно від свого соціального стану, має безсмертну душу. Однак християнська ідея рівності має скоріше містичний характер. Адже люди рівні не в реальному житті, а в загробному. На землі ж кожен повинен смиренно нести свій хрест, подібно Христу, тому що існуючі нерівності соціального, класового життя, майнові розходження визначені Богом.

Іншим найважливішим підсумком розвитку культури, сприйнятим в ХХ ст., є установка на науково-раціональне пізнання світу і зв'язана з нею соціокультурна система – наука. Ще в ХІХ ст. з'являються перші ознаки того, що наука стала світовою, об'єднавши зусилля вчених різних країн. Виникла, розвинулася надалі інтернаціоналізація наукових зв'язків. Розширення сфери застосування науки наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. привело до перетворення життя десятків мільйонів людей, що жили в нових промислових країнах, і об'єднанню їх у нову економічну систему.

Світова наукова цілісність, що склалася в ХХ ст., поклала початок економічному об'єднанню світу, передачі в усі куточки земної кулі передових

способів виробничої культури. Ми є свідками зростаючої інтернаціоналізації народногосподарських зв'язків. Одним з виражень цього процесу стали транснаціональні корпорації з їх єдиними формами організаційної культури, що діють у десятках країн і на різних континентах. На долю транснаціональних компаній припадає більш третини промислового виробництва, більш половини зовнішньої торгівлі, майже 80% нової техніки і технологій. Про наростання інтернаціоналізації життя сучасного світу свідчить всеосяжний характер науково-технічної революції (НТР), принципово нова роль засобів масової інформації і комунікації. Взагалі, техногенне відношення до природи – як до засобу задоволення не духовних, а суцільно технічних потреб стає в першій половині ХХ ст. однією з провідних тенденцій у розвитку культури.

Оптимістичний світогляд, обумовлений успіхами наукової думки, втіленої у світовій промисловості і техніці, що перетворюють лик планети, послужив основою для виникнення характерного для людини ХХ ст. відчуття космічності свого буття. Космізм – унікальне, найцікавіше явище сучасної культури, значення якого починає усвідомлюватися тільки зараз, на початку III тисячоліття. В роботах відомих космістів В. Вернадського, А. Чижевського, П. Тейяра-де-Шардена були поставлені принципово нові проблеми космічної ролі людства, єдності людини і Космосу, морально-етичної відповідальності в ході космічної експансії людства. Які основні ідеї нової космічної культури?

По-перше, це ідея активної еволюції, в якій виражається нова якість взаємин людини і природи. Спираючись на природничонаукові еволюційні погляди, космісти висунули думку про неминучість розвитку людини, природи і Космосу; коли свідомість, розум стають провідною силою світового розвитку, людина бере на себе відповідальність за космічну еволюцію. Вона повинна перейнятися духом космічної етики.

По-друге, розглядаючи Землю і її історію як частину еволюційних процесів у Всесвіті, космісти з'єднали турботу про космічне ціле з потребами, запитамі і потребами конкретних людей. З їхнього погляду, гуманістичний оптимізм, радісний і світлий світогляд засновані не на прекраснодушних мріяннях окремих мислителів, а на законах розвитку культури і самої природи. З найбільшою науковою доказовістю і філософською обґрунтованістю ці ідеї були розвинуті видатним вітчизняним мислителем, вченим-натуралістом, що стояв біля джерел сучасної геохімії і біогеохімії, – В. І. Вернадським (1863–1945). Основна його праця – «Наукова думка як планетне явище» – відрізняється енциклопедичністю в узагальненні, синтетичним підходом до еволюції Землі як до єдиного геологічного, біогенного, соціального і культурного процесу. Усвідомлюючи шляхи еволюції і світової культури, мислитель доходить висновку, що діяльність людини не є якесь відхилення в еволюційному розвитку. Під впливом об'єднаного людства біосфера закономірно перейде в якісно новий стан – ноосферу (від слова «ноос» – розум). Людина і її розум не просто кінцевий результат еволюції, але

одночасно і початок нового руху, що створює сферу розуму, що і буде визначальною силою еволюційного розвитку в майбутньому.

У чому ж причини виникнення і сутність ноосферної культури?

Поява ноосфери зв'язана насамперед з реальним процесом експансії розуму, свідомості в еволюційний процес. Людина здійснила повне захоплення біосфери для життя. Лик Землі, цього першого космічного тіла, яким володіє людство, цілком перетворився. Всі природні стихії: вода, земля, повітря захоплені людиною. Найважливіша підстава для виникнення ноосфери – об'єднання людства. Для Вернадського рівноправність, братерство, єднання всіх людей є насамперед не морально-культурною вимогою, прекраснодушним побажанням, а природним фактом. Виникає загальнолюдська культура; сучасні засоби пересування і передачі інформації зближують людей; наукова і технічна думка все більш інтернаціоналізуються. Незважаючи на війни, міжнаціональні конфлікти, людство з необхідністю прийде до єднання. Головною же причиною створення ноосфери є наука, що стає наймогутнішою геологічною і космічною силою. З цим процесом зв'язаний тріумф життя і прекрасне гармонійне майбутнє людей. Еволюція живої речовини, її ускладнення і посилення сил розуму у Всесвіті є процеси неминучі. «Можна дивитися тому на наше майбутнє впевнено. Воно в наших руках. Ми його не випустимо».

Однак культура ХХ ст. відбила ту кризу, в яку повільно входила техногенна цивілізація. Сучасне виробництво, що породило новий тип цивілізації, індустріальне суспільство, привело до дійсного панування безособових економічних, технологічних, політичних структур над живою людською діяльністю, індивідуальним «Я» справжньої культури. Спосіб організації соціального життя, який Л. Мемфорд відобразив в образі гігантської мегамашини, одержав своє логічне завершення в другій половині ХХ ст. Симптоматично, що саме через армію стандартна модель мегамашини передавалася від культури до культури, починаючи з епохи Стародавнього Сходу. Людина з властивою їй індивідуальністю і творчим потенціалом виявляється стандартною деталлю соціальної машини, функціональним додатком технологічного процесу. Індивід пасивно сприймає форми життя, нав'язані йому соціумом, і перестає жити самобутнім вільним життям. «Втеча від свободи» приводить до трагедійності особистісного буття, породжує безсуб'єктні соціокультурні форми: «Наслідки цієї машинізації виникають з абсолютної переваги механічної визначеності, прорахованості і надійності. Все, зв'язане з душевними переживаннями і вірою, допускається лише за умови, що воно корисне для цілей, поставлених перед машиною. Людина сама стає одним з видів сировини, що підлягає цілеспрямованій обробці. Тому той, хто раніше був субстанцією цілого і його змістом – людина, – тепер стає засобом».

Цілком природною виглядає в даній ситуації спрямованість соціального пізнання епохи індустріалізму, що виключає унікальність людського «Я», культурного контексту в розвитку соціуму, інженерне мислення з його стандартами, технологіями, вимірами стає зразковим у соціальному пізнанні.

В ХХ ст. цілком виявилися кризові явища техногенної цивілізації, що виникла на руїнах Середньовіччя. Культура цієї цивілізації склалася на основі особливих відносин людини і природи, людина прагнула вирватися з залежності від природи і вищими її цінностями визнавалася панування людини над природою, прогрес, відновлення, нарощування технологічних і наукових знань. Розвиток техніки і технології як знаряддя панування людини над природою стали головними цілями суспільного розвитку. В результаті виникла ситуація, коли постійне нарощування матеріального багатства на основі відновлення техніки перетворило людину в просте знаряддя ефективної економічної діяльності. Видатні гуманісти і мислителі ХХ ст. з тривогою говорили про процес деградації культури.

«Негативно впливає на культуру також надмірна організованість наших суспільних умов. Наскільки правильно, що організоване суспільство є передумовою і одночасно наслідком культури, настільки очевидно також, що на певному етапі зовнішня організація суспільства починає здійснюватися за рахунок духовного життя. Особистість і ідеї підпадають під владу інститутів суспільства, замість того, щоб впливати на них і підтримувати в них живий початок. Створення в якій-небудь сфері всеосяжної організації спочатку дає блискучі результати, але через якийсь час первісний ефект зменшується. Спочатку демонструється вже існуюче багатство, надалі дають про себе знати процеси недооцінки й ігнорування живого і первісного. Чим послідовніше впроваджується організація, тим сильніше виявляється її стримуючий вплив на продуктивний початок. Існують культурні держави, що не можуть перебороти ні в економічному, ні в духовному житті наслідків далеко йдучої централізації управління».

В результаті в культурі ХХ ст. розвинулося протиріччя, що проявилось в протистоянні двох установок: сцієнтистської і антисцієнтистської. В основі сцієнтизму лежить уявлення про наукове знання як про найвищу культурну цінність. Наука як абсолютний еталон, вважають сцієнтисти, здатна вирішити всі проблеми, що стоять перед людством, – економічні, політичні, моральні і т.д. Саме поняття «сцієнтизм» походить від латинського слова «scientia» – знання, наука. Сцієнтисти стверджують, що науці всі підвладне. Дійсно, сучасна наука проникнула в усі пори сучасного суспільства, пронизуючи собою не тільки промисловість, сільське господарство, але і політику, адміністративну і військову сфери. Однак не усі у світі – наука. Наприклад, існують сфера мистецтва, віра, людські почуття і відносини.

Антисцієнтисти з'явилися як реакція на перебільшення ролі науки. Для них характерне приниження значення наукового знання, обвинувачення

науки в тому, що вона викликала всілякі кризи: економічну, екологічну, національну. Вони стверджують: «Наука – чума ХХ століття». Виникла ситуація, яку обрисував англійський письменник Ч.П. Сноу (1905–1980): «На одному полюсі – художня інтелігенція, на іншому – вчені, і як найбільш яскраві представники цієї групи – фізики. Їх розділяє стіна нерозуміння і іноді (особливо серед молоді) антипатії і ворожнечі, але головне, звичайно, нерозуміння. В них дивне, перекручене уявлення одних про інших. Вони настільки по-різному відносяться до тих самих речей, що не можуть знайти спільної мови навіть в області почуттів».

Сформований спочатку в Європі, а потім поширений по всьому світі тип науково-технічної культури дуже багато дав людині для розвитку її свободи. Але разом з тим він має вади. Техногенна цивілізація заснована на таких взаєминах між людиною і природою, за яких природа є об'єктом людської діяльності, об'єктом експлуатації, причому експлуатації необмеженої. Їй властивий тип розвитку, який можна виразити одним словом: більше. Мета полягає в тому, щоб накопичувати все більше матеріальних благ, багатств і на цій основі вирішувати всі людські проблеми, у тому числі соціальні, культурні і інші.

Техногенній цивілізації властиве уявлення, що природа невичерпна саме як об'єкт її експлуатації людиною. Розуміння глибини економічної кризи кладе кінець такому уявленню. Звідси ідейний і науково-теоретичний рух останніх десятиліть, що поставив проблему створення нової екологічної культури. Екологічна криза намічає границі існуючому типові економічного розвитку. Мова йде про необхідність нових відносин з природою і між людьми. Відомий філософ І. Бохенський, розглядаючи сучасну духовну ситуацію, виділив чотири найбільш важливі питання, що стоять перед людством: а) яке місце займає людина в Космосі? б) чи існує прогрес? в) в чому цінність науки? г) наскільки великими є сила або безсилля людини?

Сучасні відповіді на ці питання виглядають досить песимістичними. Приміром, астрономія показала, що Земля не є центром Сонячної системи, що вона лише незначний фрагмент Космосу в цілому, тому що за межами Чумацького Шляху існують мільярди і мільярди подібних галактик, відстань між якими вимірюється мільйонами парсеків (один парсек перевищує 30 800 млрд. кілометрів). Для антропоцентризму минулих століть, культур, коли людина ставилася в центр Всесвіту, ця точка зору катастрофічна. Мало того, валиться в порошок міф і про унікальні якості людини, унікальності існування життя у Всесвіті. Звідси слідує, що людини не можна розглядатись як осередок всесвітніх сил. Ми, людство, лише порошина на окраїні буття. Нова духовна ситуація, вважає Ю. Бохенський, забороняє нам мислити антропоцентрично. Сучасна культура будується вже на інших підставах. З іншого боку, радикальним чином розривається уявлення про необоротність і наростання суспільного прогресу. З часів бомбардування Хіросіми і Нагасакі цінність науки

і науково-технічного прогресу поставлена під питання. Новий дух часу викликає скептичне відношення до можливостей наукового знання, точні науки вже не вважаються головними. Звідси в людства почуття безсилля перед викликаними ними некерованими силами науково-технічного прогресу, що у все більш яскравій формі відбивається в песимістичній філософії екзистенціалізму, де існування людини носить трагедійний і безвихідний характер.

У ХХ ст. людина зштовхнулася з проблемами, від рішення яких залежить доля цивілізації. Ці проблеми названі глобальними. Слово «глобальний» походить від латинського «globus», що значить «земну кулю». До першочергових з них відносяться:

а) подолання екологічної кризи, зв'язаної з катастрофічними наслідками людської діяльності (забруднення навколишнього середовища, зменшення озонового шару атмосфери, парниковий ефект, що виник у результаті підвищеного вмісту вуглекислого газу в повітрі, і т.д.);

б) запобігання війни з застосуванням зброї масового знищення (термоядерної, хімічної, біологічної), створення без'ядерного ненасильницького світу;

в) подолання голоду, убогості, неграмотності, розриву між багатою Північчю і бідним Півднем (країни, що розвиваються);

г) пошуки нових джерел сировини, забезпечення подальшого розвитку економіки, запобігання негативним наслідкам науково-технічної революції.

У чому причина виникнення глобальних проблем? По-перше, це цілісність сучасного світу, що забезпечується глибинними політичними і економічними зв'язками. Зримо, грубим їхнім проявом були світові війни. Війна, що почалася на границях Польщі і Німеччини, прийшла в Африку, на Близький і Далекий Схід, у Тихоокеанський басейн, в Крим і на Кавказ. Всі виявилися учасниками єдиної історичної драми. В кривавій м'ясорубці воєн перемелювалося все, що індивідуалізувало і певним чином розділяло людей: границі, політичні пристрасті, національні особливості. М. Бердяєв писав, що в «світовому вихрі, який піднявся, в прискореному темпі руху» все зміщується з своїх місць. Але в цьому вихрі можуть загинути і найбільші цінності, може «не встояти людина, може бути розідрана в жмути».

По-друге, криза світової цивілізації зв'язана зі зростаючою економічною міццю людини, що ніколи не стягувала з природи стільки данини, як тепер. За останні 100 років промислове виробництво планети збільшилося більш ніж у 50 разів, при цьому 4/5 цього приросту отримано з 1950 року. Сьогодні світова економіка створює валової продукції на суму понад 15 трильйонів доларів, що в найближчі півстоліття може збільшитися ще в 5–10 разів. Вплив людини за своїми наслідками зараз порівнянний з самими грізними силами природи. Ще К.Е. Ціолковський вважав, що майбутнє людство цілком перебудує нашу планету і стане надалі силою, що перетворює Космос. Зараз же людина,

володіючи могутністю планетарного масштабу, схожа на учня мага, який викликав до життя чарівні сили, але не може їх приборкати.

Тому, по-третє, однією з причин виникнення глобальних проблем є нерівномірність розвитку країн і культур. Економічна і політична взаємозалежність країн доповнюється інформаційною. Завдяки телебаченню, супутниковому зв'язкові, комп'ютерним системам події і відкриття у світі сприймаються і поширюються миттєво. Тим часом люди, що споживають і використовують інформацію, не просто живуть в різних країнах з різним політичним ладом, з погляду досягнутого ними рівня розвитку, вони живуть в різних історичних культурних епохах. Родоплемінна община з басейну Амазонки або Тропічної Африки, що ледь вийшла з кам'яного віку, знаходиться на відстані всього декількох годин польоту від мису Канаверал або Байконуру, відкіля людина стартує в Космос. Тому зрозуміло, чому світове співтовариство настільки сильно стурбоване проблемою ядерного тероризму і виступає проти поширення ядерної зброї.

Мало того, у свідомості окремих людей химерним чином сполучаються шари різних культур. Наведемо приклад. Існує поняття функціональної неграмотності: люди, завершивши шкільне навчання, приходять на виробництво, але не можуть зрозуміти змісту примітивної письмової інструкції, зробити прості розрахунки, заповнити необхідні бланки. Функціональна неграмотність – бич цивілізації і культури другої половини ХХ ст. За офіційними даними, в США нараховувалося 22 млн. функціонально неписьменних, у Франції – 3 млн., а в цілому в країнах ЄЕС – 15 млн. чоловік. Світова система освіти не встигає за змінами, що відбуваються в світі. Науково-технічна революція з її інтелектуалізацією праці, помітними змінами в структурі виробництва, з інформаційним вибухом і т.д. змінила уявлення про ті особистісні риси, що повинні виховуватися в системі освіти. Необхідно відзначити, що всі глобальні проблеми сучасності взаємозалежні, і їх ізольоване вирішення неможливе. Не можна, наприклад, забезпечити економічного відродження слаборозвинених країн без запобігання наростаючого забруднення навколишнього середовища. Інакше економічна катастрофа на планеті неминуча.

Чи може людство вирішити глобальні проблеми, що стоять перед ним? Деякі фахівці пророкують загибель людству вже в найближчі 30–50 років. Однак хід світового розвитку вселяє оптимізм. Наприклад, найстрашніша загроза людству останніх десятиліть – загроза термоядерної війни між наддержавами – значною мірою ослабла і не є головною в списку глобальних проблем. Це зв'язано багато в чому з тими змінами, що відбуваються в колишньому СРСР. З історичного досвіду розвитку суспільства і культури відомо, що людство завжди ставило перед собою тільки ті задачі, які могло вирішити. Будемо сподіватися, що і зараз, зштовхнувши з глобальними

проблемами, воно в черговий раз переборє перешкоди, що виникли в ході історичного процесу.

Песимістичні моделі вирішення глобальних проблем розвитку людини і планетарної культури привели до того, що в 1960–70-і рр. виникло безліч центрів, що об'єднали вчених, які працюють в цій області. Стала поширюватися футурологія (від латинського «futurum» – майбутнє). В самому широкому сенсі – це сукупність людських знань, уявлень про майбутнє людського роду. Найбільшу популярність в футурологічних дослідженнях одержав Римський клуб, заснований у 1968 р., що об'єднав вчених 30 країн світу. Основна проблематика досліджень Римського клубу, як найбільш авторитетного міжнародного органу, що вивчає майбутнє, – це глобальне моделювання. Причому глобальне моделювання береться у взаємозв'язку різних аспектів людського життя: соціального, політичного, морального, культурного, економічного.

Дослідження Римського клубу велися в двох напрямках. Це і вивчення меж і спрямованості економічного росту, і дослідження в області людських відносин і взаємодій. У 1972 р. була складена відома доповідь Дж. Форрестера і Д. Медоуза під назвою «Межі росту», автори якої поставили мету – вжити негайних заходів з економічної і екологічної стабілізації і досягти «глобальної рівноваги». В цій доповіді пропонується в зв'язку з природними обмеженнями росту людської цивілізації переглянути структуру потреб самої людини. В 1974 р. в рамках Римського клубу М. Месарович і Е. Пестель розробили доповідь «Людство на поворотному пункті». Якщо в попередніх роботах була показана ілюзорність досягнутого рівня матеріального благополуччя в найбільш розвинутих країнах, то в цьому повідомленні вказувалося на необхідність якісного росту в розвитку людської цивілізації. Світ є не просто взаємообумовлене ціле, але ціле, диференційоване на частини, на окремі регіони, що мають свої специфічні риси розвитку. Людство і його культура є єдиний організм, всі елементи якого володіють особливою якісною специфікою. Звідси виникає і ідея переносу акценту діяльності людини з кількісних параметрів на якісні. Якщо соціально-економічні відносини індустриального суспільства є не просто визначальними, але і гнітючими факторами історичного руху, то в сучасній цивілізації і культурі ситуація міняється.

Постіндустріальна цивілізація базується на інших формах соціального структурування. Одним з перших прийшов до розуміння людини як найважливішого фактора соціального розвитку керівник Римського клубу А. Печчеї. «Людська революція» полягає не у відмові від загрожуючого життю на Землі науково-технічного прогресу, а в корінному перевороті у всій системі відносин «людина – соціум». Суспільство трансформується докорінно і перетворюється «в щось нове і несподіване» (Е. Тоффлер). Свобода і незалежність індивіда виявляється принципом розвитку виникаючої

цивілізації і культури. Людина ламає стіну відчуження і стає поруч з суспільним виробництвом. Вже не в соціальних утопіях і теоріях, а в соціокультурних реаліях кінця ХХ ст. окреслюються контури майбутнього панування людини і її культури над буттям.

Суть нової культури виростає з руйнування характерних для класичного індустріального суспільства систем, що зовні детермінують життя особистості. Людина перестає бути елементом технологічної, економічної або політичної систем, де її діяльність жорстко визначається зовнішніми стосовно її особистісної культури якостями. Ця тверда детермінована схема не просто слабшає, виникає принципово нова ситуація, яка означає, що соціально-економічний розвиток залежить вже від стану духовного світу особистості, від її розвитку і соціокультурної спрямованості.

Подібна ситуація зв'язана не тільки з глобальними загрозами існуванню людства, але і з корінним поворотом в системі відносин «людина – виробництво». Сучасна економіка має інноваційний характер. Це означає, що матеріальні і речові фактори виробництва перестають бути основним носієм цінностей, тому що застарівають кожні 3–4 роки. Знаряддя праці, машини, верстати, виробничі лінії, різного роду техніка міняються буквально на очах. Головним фактором відновлення виробництва і одержання прибутку є людина, її інтелектуальні і творчі можливості. Розвиток особистісних якостей, творчих здібностей і можливостей, виховання висококваліфікованої робочої сили стає найбільш вигідним вкладенням капіталу. В результаті суспільний суб'єкт здобуває все більшу незалежність від базису, його свобода наростає. Як показав Д. Белл, в сучасному інформаційному суспільстві людський вибір виявляється вирішальною детермінантою соціально-історичного розвитку.

Класик сучасної футурології Елвін Тоффлер, узагальнюючи розвиток людського суспільства в ХХ ст. і намагаючись осмислити ті приголомшливі зміни, що вводять нас у ХХІ ст., показав, що знання в сучасному суспільстві перетворюється в дійсне багатство і в ту вибухову силу, яка зробить зрушення влади. Весь суспільний організм піддається різким трансформаціям, іде в небуття розподіл світу на комуністичний і капіталістичний, на Північ і Південь. На зміну цьому приходять системи швидких і повільних економік. Якщо перші засновані на інновації і відновленні, на ідеї неповторності, то другі традиційно стійкі і інерційні в своєму розвитку. Новий економічний світ ґрунтується на знаннях і здібностях людини, на світовідчужанні свободи і ідеї творчого саморозвитку.

Одним з методологічних підходів, що концептуально осмислює зміни, які відбуваються, стала теорія японського соціолога Е. Масуди. В 1945 р. він запропонував ідею, що багатьом здавалась фантастичною, – теорію «інформаційного суспільства». Це суспільство, об'єднане єдиною інформаційною мережею, завдяки якій в людства з'явиться можливість виробляти єдині цілі, а в людини – виявити свої творчі можливості.

Впровадження нових інформаційних технологій, і насамперед комп'ютерної техніки і систем телекомунікаційних зв'язків, показало, що концепція інформаційного суспільстві не є утопічною.

Виникає нова інформаційна культура, нові способи одержання інформації, виробничої і наукової діяльності. Доступ до інформаційних мереж, знання виявляється визначальною основою для стратифікації, поділу суспільства. На основі автоматизованого доступу до систем зв'язку індивід або група осіб може одержати інформацію, необхідну для вирішення професійних або особистих задач. Відбувається процес автоматизації і роботизації виробництва і управління. В сфері інформаційної діяльності працює більше 50% працездатного населення. Концепція «інформаційного суспільства» визначила шляхи формування «матеріального тіла» культури кінця ХХ ст.

2. Загальнолюдське і національне в культурі

Сучасне людство, що нараховує тисячі народів, майже 200 держав, більше 6 млрд. землян, є тільки одним з майже двох млн. видів рослин і тварин. Біомаса людства складає одну п'ятитисячну від загальної маси всіх живих істот. За час існування роду людського змінилося біля тисячі поколінь (якщо прийняти за тривалість життя кожного з них приблизно 60 років). Серед усієї цієї величезної маси людей немає двох, котрі були б зовсім однаковими, кожен має свої неповторні особливості. Між людьми існують не тільки індивідуальні, але і групові розходження: сімейні, статеві, вікові, професійні, національні і т.д. Що ж поєднує настільки різних людей в єдине людство? Насамперед єдина загальнолюдська культура, що виникає на основі цілісного світу. Цілісність світу – це взаємозв'язок і взаємозалежність людей і народів, що з'явився як наслідок розвитку виробництва в світовому масштабі і виникнення глобальних проблем. Цілісність світу послужила основою становлення сучасного людства і єдиної загальнолюдської культури.

Ріст цілісності світу припускає прийняття загальних ціннісних передумов. Без них будь-яка взаємодія неможлива, тому що різні системи цінностей роз'єднують людей, не дають можливості зрозуміти одне одного. Таким чином, сучасна культура, що поєднує людство, заснована на загальнолюдських цінностях, русі захисту прав особистості, гуманізмі, творчому розвитку особистості, поширенні наукового знання і передових технологій, взаємозбагаченні національних культур, екологічному відношенні до життя і навколишнього середовища. ХХ ст. знає дві моделі створення гуманітарної монокультури уніфікованого типу, що заперечує різноманіття існуючих у світі культур: перша модель заснована на абсолютизації класових цінностей і ідеї світової пролетарської революції (комунізм); друга – на утвердженні панування однієї національної культури, однієї нації і однієї

держави (нацизм). В цих випадках ідея загальнолюдського характеру сучасної культури усвідомлювалася мільйонами людей у своєрідній негативній формі – в результаті ототожнення групових цінностей з загальнолюдськими, частини культури – з її цілістю. В цьому випадку виникала спотворена форма соціального руху, перетворення культури в антикультуру.

Рух до загальнолюдської культури, що знімає первісне протиставлення «ми – вони», – не простий процес. Протиріччя це не можна вирішувати за рахунок відкидання інших поглядів, точок зору, культурних позицій. Такий шлях безперспективний, він повертає людство в часи варварства. Загальнолюдська культура – це найкращі форми, зразки художньо-поетичної, наукової, виробничої діяльності, єдині способи світовідчуження і світосприймання життя і дійсності, вироблені різними народами, поколіннями, на основі яких людство зараз будує єдину цивілізацію Землі, де немає місця класовій і расовій ненависті, пограння прав людини і народів, убогості і неграмотності, економічного і культурного колоніалізму. Звичайно ж, ці зразки культури і зараз є ідеалами, орієнтирами в побудові єдиної цивілізації.

Становлення загальнолюдської культури не слід розуміти як прийняття всіма членами міжнародного співтовариства певної загальної системи цінностей, тобто уніфікації культур. Мова, насамперед, йде про ріст взаємозв'язку регіональних і національних культур. Вони стають взаємозалежними, тому що зміна в одній впливає на інші. Культурні досягнення в тих або інших регіонах в умовах зростаючої глобальної цілісності одержують все більше поширення. Ми вступаємо в принципово новий етап глобалізації гуманістичних цінностей.

В основі формування єдиної планетарної цивілізації лежить всезростаюча інтенсивність різного роду зв'язків – комунікаційних, політичних, економічних, культурних. В результаті виникає нова системна якість – загальнолюдська культура, посилюється взаємозв'язок різних країн, народів, кризові і антикультурні явища, що відбуваються в одному секторі єдиної цивілізації, відбиваються і на інших регіонах. У той же час спостерігається більш інтенсивний глобальний взаємозв'язок, коли культурні зразки, наукові досягнення, твори мистецтва, нові форми соціального або політичного життя транслуються і засвоюються протягом досить короткого часу в всьому цивілізованому просторі. Це аж ніяк не означає, що відбувається певна уніфікація культурних норм, способів бачення світу. Природно, що будь-яка нація, соціальна група приймає з системи загальнокультурних людських зв'язків тільки те, що відповідає духовному настрою їхнього рівня розвитку, рівневі розвитку можливостей. Крім того, з'являється могутня тенденція до збереження власної ідентичності національної культури.

Звичайно ж, сучасна цивілізація не означає механічного з'єднання різних локальних цивілізацій і культур. Цей процес має складний і суперечливий

характер. Досить згадати могутній вплив на сучасну західну культуру виробничої культури Японії і інших країн Далекосхідного регіону. Виявилося, що виробничі форми діяльності, засновані на культурі цих країн, мають досить багато переваг в порівнянні з традиційними західними цінностями. Проблема взаємного засвоєння культурних цінностей сучасними культурами, глобалізації культури є зараз однією з найбільш важливих. В чому причини виникнення єдиної глобальної культури людства?

По-перше, відбулася велика соціальна революція, зв'язана з колосальною зміною форм, способів і зразків життя людини. Досить сказати, що саме в ХХ ст. здійснився у всесвітньому масштабі перехід від самостійної роботи на своєму власному наділі, характерної для традиційного суспільства, до праці по найму, до праці в колективі і під контролем. Остаточно перемінився спосіб життя гігантських мас населення, кардинальним чином в умовах урбанізації змінилися способи і форми сприйняття людиною дійсності. Так, на початку ХХ століття в дев'ятох провідних індустриально розвинутих країнах Заходу люди, що працюють в сучасному виробництві, не складала більшості населення (43%). В середині ХХ ст. число працюючих по найму збільшилося до 66% населення і кількість таких країн різко зросло. Ця тенденція спостерігається і в країнах, що розвиваються. Судячи з кількості працюючих по найму людей, «третьої світу» обігнав Захід. Продовжився і початий у ХІХ ст. процес міграції сільського населення в міста. На початку ХІХ ст. міське населення у світі складало близько 3% усього людства, у середині ХХ століття були вже 28%, а в 1990-і рр. – більше 40%.

З'явилися величезні мегаполіси, як, наприклад, на північному сході США (площа 100 тис. кв. км, населення 45 млн., довжина 800 км), Хоккайдо в Японії (70–55–700), Рейнський (60–30–500). Змінився культурний світ людини, що живе в умовах міської культури. Перед нею розкрився світ, наповнений тисячами спокус і послуг. Індивід став одержувати гігантську кількість інформації з систем телевізійного і комп'ютерного зв'язку, намітилися сотні і сотні соціальних контактів, спостерігається частий пошук і зміна роботи, видів діяльності, змінився ритм життя, стала наростати стресова ситуація, по-іншому відбувається оновлення змісту і форми освіти. Таким чином, більшість населення сучасного світу переселилося з тихих сіл традиційних суспільств в гігантські соціокультурні системи, що зв'язують людей різних національностей і культурних орієнтацій в єдине ціле.

По-друге, у ХХ ст. мали місце фундаментальні зміни в культурно-ціннісній орієнтації людини, у становленні єдиних основ загальнолюдської культури в результаті корінної зміни відношення до сім'ї, до первинного соціального колективу, в якому живе і формується людська особистість. Традиційний інститут шлюбу змінився, і нова родина набула принципово нового змісту. Спосіб життя родини вільного працівника-городянина в різних регіонах земної кулі в ХХ ст. набув єдині риси. Незважаючи на розходження в національних

характерах, формах відносин всередині родини, почалися фундаментальні зміни в країнах, що вступають в постіндустріальний етап свого розвитку. Відбулося зрушення в першочерговості і змісті задоволення сімейних потреб – від членів родини, що заробляють, – до дітей. У США в 1975 р. ця сімейна зміна потреб обчислювалася більш 500 мільярдами доларів. Це близько 1/3 валового національного продукту. Оскільки індивідуальне споживання склало в той час 60% валового національного продукту, то це означало, що змінилися зміст і спрямованість загальнонаціональних витрат споживачів. Працюючі глави родин, що мають можливість купити за допомогою універсального засобу платежу – грошей – будь-які задоволення і задовольнити будь-які потреби, передавали ці засоби родині як духовно-емоційну і культурну основу буття своєї особистості.

В патріархальній родині діти самі рано починали трудове життя, розглядалися як здобувачі засобів, як спосіб забезпечення старості. В ХХ ст. діти вважаються найбільшою цінністю родини, очищаються від утилітарних цілей продовження роду або спадкування могутності родини, а одержують характер, що дійсно возвишає людину. Для молоді продовження дитинства означає можливість прилучитися до вершин світової культури, всотати принципово нові моральні, емоційні і інтелектуальні цінності. В цей період відбувається злиття і прилучення особистості молоді людини до світової культури. Зміна культурних орієнтацій виявилася головною передумовою для розвитку нової якості людської особистості, вимоги змін її життя. У 1950–60 рр. в ряді розвинутих країн зміна адреси сімейних потреб і орієнтація на створення складної розвинутої робочої сили нового покоління (та, що забезпечує високі заробітки в майбутньому) привели до звільнення з-під влади масового конвеєрного виробництва. У результаті зміни попиту, збільшення рамок вибору гнучкість, мобільність зміни потреб, безперервне формування все нових і нових потреб, зміна старих сприяли виробленню нових форм життя, культурних стереотипів. Ця ситуація зафіксована в концепції споживацького суспільства, де вперше в історії пропозиція товарів і послуг стала перевищувати попит. Спочатку це вело до виникнення пасивної людини-споживача, але надалі, в ході зміни диференціації споживчого попиту, зменшення потреби в стандартизованій продукції на користь товарів, виготовлених малими серіями, відбулося і істотна зміна соціально-економічного характеру. Технології масового виробництва і засновані на них системи управління великих корпорацій з їх ієрархічною формою організації праці виявилися малоефективними. З'явився ринок впровадження нових гнучких технологій. На основі цієї технологічної революції виникла сучасна інноваційна економіка, в якій умовою виживання в ринковій боротьбі виявилася безперервна зміна, пошук, відновлення економічних форм господарювання.

Замкнута статична особистість людини індустріального суспільства принципово змінилася, стала динамічною. Соціальний і культурний динамізм сучасного життя порушив як національно, так і культурно обмежені границі людського розвитку і вони набули мінливості, плинності, що уподібнюється давньогрецькому божеству Протею, що набуває різних образів: дракона, води, лева, вогню. Протеевський стиль життя сучасної людини – безперервне прагнення до новацій, пошуку оригінальних нестандартних рішень – не є патологічним і активно «впроваджується» в різні типи національних культур (Р. Ліфтон).

Розвиток культури як цілісності – суперечливий процес. Становлення світової культури в ХХ ст. супроводжувалося могутнім рухом росту національних культур. Саме наш час показав обмеженість європоцентристського погляду на культуру, коли техногенна європейська культура стала провідною, базисною стосовно всіх інших, регіональних і національних. Сучасний досвід показав: східні країни цілком змогли адаптувати цінності західної культури в своїх системах виробництва і освіти. Країни Тихоокеанського регіону перетворилися в один з локомотивів науково-технічного прогресу. При цьому культурні основи їхнього життя залишилися специфічними, особливими.

Слід зазначити, що встояне в масовій свідомості протиставлення Сходу і Заходу («Захід є Захід, Схід є Схід, і разом їм не зійтися») – неадекватно оцінює реальну ситуацію. Навіть чисто географічно поняття Сходу не відбиває існування величезних цивілізацій Південної Америки або Африки. Та і на самому Сході японська і індійська культури мають свої принципи побудови і свої специфічні і унікальні досягнення. У свій час Макс Вебер показав, як на основах протестантської культури виникла в Західній Європі ринкова економіка. Сучасні дослідження виявляють дивовижну пластичність самобутніх національних культур в сприйнятті і адаптації ринкових механізмів. Підтвердженням цьому є класичне дослідження, Хофстеда про культурні різниці країн і дію ринкової економіки. Висновки ґрунтуються на опитуванні транснаціональних компаній, що працюють в 100 країнах світу. В першому блоці розвинутих країн розглядаються держави з сильною ринковою і підприємницькою економікою. Тут виділяються дві підгрупи. Перша – Великобританія і Канада. В культурі цих суспільств панують явно виражений індивідуалізм і так звані чоловічі культурні цінності. Індивідуалістична культурна традиція означає, що люди воліють діяти насамперед поодиночі, поза колективом. Чоловічі культурні цінності – це орієнтованість на успіх, тверду конкурентну боротьбу, кінцевий результат.

В другому блоці – такі країни, як Швеція або Японія. Тут панують більш м'які колективістські цінності. Виявилось, що настільки близькі по ментальних установках дії суб'єктів господарювання США і, наприклад, Швеції значною мірою не збігаються. Американці, приміром, заявляють про те, що стиль

роботи шведських підприємців викликає в них головний біль. Характерна установка для колективістських культур – в процесі ухвалення рішення запитувати, а не віддавати розпорядження – сприймається американськими менеджерами як ознака слабості, як дії, що підривають авторитет керівника. У США генотиповим героєм, культурним ідеалом є насамперед особистість-одинак, яка або відновлює справедливість, або встановлює закон, або добивається ділового успіху. У Скандинавії підприємці ж воліють діяти колективно, «зграєю». Недарма шведський соціалізм з його соціально орієнтованою економікою виявився настільки довговічним.

Цікаво відзначити, що такі зразкові в техногенному відношенні країни, як Японія, ґрунтуються на національних формах культурного розвитку. Техногенна цивілізація своєрідно прижилася в умовах особливих культурних установок. Нетрадиційні взаємини людини і природи, особистості і суспільства, закладені в ментальних установках японської культури, зробили стимулюючий вплив на розвиток сучасної ринкової інноваційної економіки. Тому в Японії виникли своєрідні організаційні форми культури. Культурно-національні риси японського характеру виявляються в прихильності до колективних форм організації праці. Так, керівник, перш ніж прийняти рішення, прагне узгодити його на всіх низових рівнях. Колективістська культура японців виявляється і в тому, що вони схильні до демократичних форм взаємодії під час трудової діяльності – «всі разом і всі однаково». Тому і рівень заробітної плати директора і рядового фахівця відрізняється не так сильно один від одного, як в країнах з чоловічими цінностями, наприклад в США. Навіть підприємці в Японії не гребують включитися безпосередньо в виробничий процес, стають до верстата, конвеєра або розбирають ділові папери.

Різні типи національних культур – скандинавський (Швеція, Норвегія), романський (Бельгія, Франція), синтоїстський (Японія), азійський (Гонконг, Тайвань, Сінгапур), англосаксонський (Канада, Австралія, Великобританія) служать підставою для виникнення і розвитку ринкової наукомісткої економіки, орієнтованої на застосування наукового знання, виробництва. Сам хід розвитку світової цивілізації показує, що значимість національних культур зростає в сучасному світі, де кожна специфічним чином сприймає світові форми розвитку і робить свій внесок в процес становлення загальнолюдської культури.

Варто особливо підкреслити, що для сучасної епохи характерна не замкнутість, не закритість, а взаємодія і взаємозбагачення національних культур. Так, характерна для Сходу цінність колективізму виявилася деякою мірою прийнятною і для США – країни високорозвиненої індивідуалістичної культури. Здавалося, що перевага цінностей, зв'язаних з самостійністю, прагненням до прийняття одноособових рішень, високими бійцівськими і конкурентними якостями, не дає можливості змінитися стилю керівництва.

Однак авторитарний стиль керівництва в сучасному виробництві часто виявляється неефективним. Так, в знаменитій фірмі IBM відбулися корінні зміни, зв'язані з системою управління. Їх називають «вищою формою організованої анархії» (Д. Мерсер). Авторитарний, строго вертикальний, зі строгою підпорядкованістю низів верхам стиль керівництва виявляється мало придатним для інноваційної економіки і тому витісняється більш демократичними формами спілкування, де панують ідеї координації, самостійності і колективістської форми прийняття рішень.

Варто особливо підкреслити, що некритичне, механічне перенесення культурних форм спілкування і життя неможливе. Національна культура – це пластичне ціле, що змінюється як ціле еволюційним чином. Трансплантація, механічна заміна одного елемента іншим не може дати позитивних результатів. Цікавий в цьому плані приклад з гуртками якості, що виникли в Японії як засіб залучення робітників до боротьби за якість продукції. Цей рух ґрунтувався на базових культурно-психологічних цінностях. Справа в тому, що японець з дитинства виховується в рамках двох морально-ціннісних канонів – обов'язку вдячності і обов'язку вірності. Співробітник за рахунок своїх сил, свого часу працює в гуртку якості під впливом цих національно-культурних стереотипів поведінки. В 1970-і рр. гуртки якості стали з'являтися в США. Через кілька років вони були впроваджені в 230 американських компаніях. Однак незабаром з'ясувалося, що тільки 8 з них дали позитивний ефект. Справа в тому, що культурний етос американців з їх яскраво вираженим індивідуалізмом відкидав роботу, засновану на інших культурних підставах.

Індивідуалізм і підприємницький дух американців кореняться в історії цієї країни, її складної етнічної і географічній структурі. Трудовий етос Німеччини і її економічні успіхи неможливо зрозуміти, не знаючи історії німецької держави, не враховуючи характерного для німців почуття обов'язку і ідентифікації з державою, інших якостей цієї нації мислителів і поетів, зосередження її на порівняно невеликому просторі Німецької Федерації. Таким чином, виникає проблема вищого синтезу національних культур в єдину загальнолюдську – не за принципом виключення, а за принципом взаємного доповнення. Так, «екологізація» сучасної моделі техногенної цивілізації, заснованої на ідеї панування людини над природою, веде до активного пошуку «точок дотику» з національними культурами в різних регіонах нашої планети.

Наприклад, для китайської культури характерний оптимістичний світогляд, спокійне відношення до життя і смерті. Людина живе в єдиному Всесвіті, де живі і мертві перебувають в тісному зв'язку. Це єдиний світ, де небуття і буття взаємно переходять і взаємно обумовлюють одне одного. На рівні повсякденної свідомості ця філософська мудрість виражається у формах різного роду обрядів, культу предків, віри в існування померлих серед живих. Звідси і дивні з точки зору європейця звичаї, наприклад дарування труни

небезпечно хворій людині. Це знак уваги і доброго ставлення. На смерть потрібно дивитися без страху, з задоволенням. Умираючий подібний людині, що відправляється в далеку подорож. Звідси і характерне для китайської культури уявлення про споконвічну єдність світу. На відміну від європейської культури, роздвоєної на світ явищ і сутностей, природних феноменів і Абсолюту, в китайській цивілізації немає переживання, відчуття існування поза межного, трансцендентного, говорячи мовою Канта. На думку Вебера, саме роздвоєність між поцейбічним і потойбічним послужила початком, причиною активності європейця і його відношення до світу. Прагнення до пізнання Абсолюту, сутності стало однією з причин виникнення європейської науки. Прагнення стерти розрив між реальним і ідеальним стало фундаментом характерного для європейської культури активізму, бажання перетворити світ. Натомість в китайській культурі з її опорою на конфуціанський принцип тлумачення світу як «кращого з можливих» панує ідея пристосування до існуючого споконвічно природного і соціального середовища.

Європейська культура з її пафосом активного перетворення дійсності привела до глобальних тупиків прогресу. Виникла ідея синтезу культур, національних культур на більш високій основі, де європейський активізм сполучився б з характерним для східної, і зокрема для китайської цивілізації, принципом пристосування і збереження. Видатний мислитель ХХ ст. А. Швейцер (1875–1955) прийшов до думки про необхідність відмови від «технократичної культури і переходу до більш високих форм розвитку. Загострено переживаючи світові катастрофи ХХ ст., війни, він прийшов до висновку, що технократизм і технократична наука привели до засилля духовно і емоційно збідненої думки, до загибелі ідеалів культури. Мислитель висунув принцип благоговіння перед життям як основний для нової загальнолюдської, загальнопланетарної культури. Цей принцип екології духу, збереження і взаємоповаги в сфері культури означав перехід від технократичної моделі її розвитку до нової, орієнтованої дійсно на загальнолюдські цінності: «Людина, що стала мислячою істотою, відчуває, що вона повинна до всякої волі до життя відноситися з тим же благоговінням, що і до своєї. Вона пізнає це інше життя на досвіді власного життя. Зберігати життя, сприяти життю, висувати життя, що здатне розвиватися, до її найвищої цінності – це вона сприймає як добро; руйнувати життя, шкодити життю, придушувати життя, що могло б розвиватися, – як зло. Етика благоговіння перед життям містить у собі все, що можна охарактеризувати як любов, самовідданість, співчуття, поділяння радості і прагнень іншої істоти”.

Тема 4. КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ: ВИЗНАЧНІ ФЕНОМЕНИ. ХУДОЖНІ ТЕЧІЇ ТА СТИЛІ

1. Тоталітаризм і культура
2. Сучасна масова культура
3. Течія постмодернізму в культурі межі ХХ–ХХІ ст.
4. Український культурний Ренесанс та його загибель
5. Національне культуротворення на шляху від подолання тоталітаризму до незалежності (друга половина ХХ ст.)
6. Цілісність українського культурного простору: культура діаспори

1. Тоталітаризм і культура

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

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

Історія людства знала чимало культур, що мали схожі з тоталітаризмом риси. Проте жодна з них (Шумеро-Вавилон, Єгипет, Римська імперія, Візантія, Європа періоду контрреформації та абсолютизму) не була повністю тоталітарною, оскільки складалась із замкнутих культурних прошарків, або соціумів, – селянства, ремісників, буржуазії, дворянства, аристократії. Парадокс полягає в тому, що саме демократія ХІХ ст. сприяла небаченому

тоталітаризмові ХХ ст. Надавши однакових прав громадянам, розбивши станові перегородки, вивільнивши гігантську енергію мас, вона породила ілюзії на швидке оновлення суспільства на засадах соціальної справедливості і культурної рівності.

Одразу після більшовицької революції в СРСР було створено цензуру, заборонено політичні партії, громадські та культурні об'єднання, що не стояли на комуністичних позиціях. З бібліотек вилучали «ідеологічно шкідливу літературу», оголошено війну релігії і церкві. З країни змушений був емігрувати цвіт інтелігенції. Залишки духовного опору серед інтелігенції остаточно ліквідовано в 1922 р., коли за наказом В. Леніна і Л. Троцького з провідних культурних центрів – Києва, Харкова та інших – за кордон вивезли десятки вчених, філософів, письменників із світовим ім'ям.

Серед них філософи М. Бердяєв, І. Ільїн, С. Франк, соціолог П. Сорокін, історики С. Мельгунов, О. Кізеветтер, В. Мякотін, письменники М. Осоргін, О. Ізгоев. Так вперше в ХХ ст. людей виганяли з країни не за контрреволюційні дії, а за спосіб думок.

У роки НЕПу, коли ідеологічний тиск і цензура дещо послабшали, в СРСР з'явилися талановиті твори, в яких письменники намагалися осмислити революційні колізії та болючі проблеми життя, посилюючи в них мотиви гуманізму: Є. Замятін ("Ми"), І. Бабель ("Конармія", «Одеські оповідання»), Б. Пільняк ("Червоне дерево"), А. Платонов ("Чевенгур"), М. Зощенко ("Оповідання"), М. Булгаков ("Біла гвардія") та ін. Численні газети і журнали, що стали рупорами партійної пропаганди, піддавали ці твори нищівній критиці, ідеологічному цькуванню, органи ДПУ вносили їх до списків соціально небезпечних. У М. Булгакова під час обшуку було вилучено рукописи щоденників та повісті «Собаче серце», доноси склалися на Б. Пільняка та Є. Замятіна.

Не дивно, що в 30-х роках, коли з НЕПом було покінчено, багато талановитих творів на довгі роки було заборонено, а їх автори зазнали репресій та поневірянь. У ці ж роки знищено революційний авангард у мистецтві та архітектурі, оскільки, на думку партійних ідеологів, він був надто анархічним, чужим простому народові. Художнє новаторство засуджувалося як буржуазне шкідництво. Було оголошено поза законом мистецькі експерименти Д. Шостаковича, С. Маршака і К. Чуковського, Б. Пастернака.

Прийняттям постанови «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932) більшовицька партія взяла їх під свій жорсткий контроль. Відтоді всі письменники, композитори, художники об'єднувались у творчі спілки на чолі з парткомом. Участь у спілках була обов'язковою, оскільки лише їх члени здобували право на професійну діяльність та нормальне матеріальне забезпечення.

Перший з'їзд радянських письменників, що відбувся у серпні 1934 р., проголосив головним методом художньої творчості соціалістичний реалізм. У

доповіді на з'їзді М. Горький підкреслював, що соціалістичний реалізм вимагає від літератури «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку». Мистецтво повинно активно втручатися в життя, оспівувати героїку революційних перетворень та виробничої тематики, бути тільки оптимістичним.

Метод соціалістичного реалізму вважався провідним у радянському мистецтві практично до початку горбачовської перебудови. Радянські дисиденти 70-х років, глузуючи над цим методом, казали що він придатний лише для вихваляння керівництва в доступній для останнього формі.

Подібно до СРСР, культура в нацистській Німеччині в 30 – 40-х роках також підпорядковувалась тотальному контролю з боку влади та держави, виконавчими органами якої були імперські палати (департаменти) в справах літератури, музики, образотворчого мистецтва. Вищою інстанцією було геббельсівське міністерство пропаганди, що дбало про викорінення всього, що може зашкодити націонал-соціалізму, та створювало культурний імідж фашизму. Але, на відміну від комунізму, в культурній політиці нацизму пріоритет віддавався не стільки соціальним або інтернаціональним питанням, скільки традиціям нації, доленосності арійської раси, що повинна нести світу свою високу культуру.

Класична німецька, в тому числі буржуазна, культура всіляко пропагувалась, досить нейтральне ставлення було до релігії. До того що належало першочерговому викоріненню, нацисти віднесли єврейську культуру та різноманітні ліві культурні течії (експресіонізм, кубізм, дадаїзм). Будучи расистами, ідеологи фашизму негативно ставились також до негритянської культури (зокрема джазової музики). Першою великою «культурною акцією» фашистів після приходу до влади було масове прилюдне спалення ідеологічно шкідливої літератури. З Німеччини масово почали емігрувати видатні діячі культури.

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

Із середини 30-х років культури сталінського та нацистського режимів стали надзвичайно схожими. В обох країнах панував ентузіазм, міцними підвалинами якого виступали масове ідеологічне запаморочення населення, його недостатня освіченість. Мільйони людей шикувалися в колони на

численних парадах, маніфестаціях, святах, у мистецтві впроваджувався новий монументальний стиль (так званий сталінський ампір та неокласика III Рейху), що відрізнявся гігантизмом, культом сили, натуралізмом. Відомо що Й. Сталін і А. Гітлер доклали чималих зусиль для побудови найбільшої в світі споруди. У Москві на фундаменті знищеного храму Христа Спасителя перед війною почали споруджувати Палац Рад, який навіть у проектах виглядав гігантською потворою. А. Гітлер до самого початку війни плекав ідею про будівництво Великого Залу рейху на 180 тис. чоловік. Але мрії диктаторів про «Вавилонську вежу» не здійснилися.

Друга світова війна поклала край нацистській культурі в Німеччині. У СРСР агонія тоталітарної влади затягнулася ще на довгі роки, а все талановите, що було створене в радянській культурі за повоєнний час, виникло не завдяки, а всупереч тоталітаризму.

2. Сучасна масова культура

Феноменом другої половини ХХ ст. стало формування і поширення масової культури. У прямому розумінні – це культура, що знаходить попит в основній масі населення безвідносно приналежності до тієї чи іншої нації, держави. Незважаючи на регіональні або національні особливості, масова культура є космополітичною.

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

Масова культура зайняла місце між культурою елітарною (верхівка суспільства, найосвіченіші верстви) та народною, укоріненою переважно серед сільського населення. Вона приваблює, насамперед маргінальні (від лат. *margo* – край; від фр. *marginal* – побічний, на полях, несуттєвий, другорядний, незначущий) верстви людей, вилучених цивілізацією з їх традиційного оточення, культурного ґрунту. Це жителі села, що опинились у місті, емігранти, ті, хто змушені змінити спосіб життя через втрату роботи, кваліфікації та знаходиться в пошуку нових світоглядних та духовних орієнтирів.

Найхарактернішою рисою масової культури є її комерційний характер. У ринковому суспільстві ця культура, розрахована на основну масу населення, обов'язково виступає в ролі продукту, споживання якого має приносити прибуток. Для вивчення попиту на цей продукт сучасна західна цивілізація вже

давно використовує могутній потенціал наук про людину – соціологію, психологію, менеджмент, політологію. Одночасно не лише вивчаються, а й формуються культурні потреби і бажання мас. Існує досить розгалужена система індустрії масової культури, що включає в себе такі підрозділи:

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

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

- індустрія здоров'я (формування іміджу здорового способу життя);

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

- міжнародна комп'ютерна мережа Internet;

- масова соціальна міфологія (цікаво спостерігати за розвитком цього жанру останнім часом в Україні: виходять численні матеріали про життя кумирів, поширюються міфи, псевдонаукові вчення, де складні або недостатньо досліджені проблеми зводяться до простих пояснень, типу: вплив прибульців з космосу, зірок, знаків зодіаку, передбачення Нострадамуса).

Важко та й не потрібно перераховувати всі напрями індустрії масової культури, бо її продуктів безліч. Який же він, продукт сучасної масової культури?

По-перше, він подається як якісний. Якщо це роман або художній фільм, тут важливий цікавий сюжет, інтрига, красиві герої, бурхливі почуття. Обов'язково при цьому треба дотримуватися чіткості жанру в розрахунку на певну категорію споживачів: для жінок «бальзаківського» віку – мелодрама, для чоловіків – бойовик, для домогосподарок – «мильна опера» (вихід на екрани Заходу перших телевізійних серіалів у 60-х роках супроводила реклама мила та пральних порошоків). Хочеш розважитись – комедія, хочеш скинути напруження і стрес трудового дня – трилер (від англійського thrill – тремтіти), для інтелектуалів – детектив та кросворд.

По-друге, твір масової культури повинен бути зрозумілим. Надмірна філософія та модерністські прийоми не сприймаються масою, тому в попиті переважно є традиційний реалізм. Так, у живопису серед масового загалу розповсюджуються хрестоматійні твори реалістів ХІХ ст. та їх послідовників. Масова культура унікальна тим, що вона добре навчилася маніпулювати людськими інстинктами, доцивілізаційними реакціями та імпульсами, серед яких – ерос, страх, агресивність. Усе це є, безумовно, і у великих класиків, але не в такій примітивній формі, як це тиражується в сотнях сучасних романів та серіалів.

Характерною рисою масовості іноді стає вульгарність – банальні істини, примітивні почуття та ідеї, красиво упаковані і розраховані на невибагливий смак. Квінтесенцією масової культури, її найодіознішим, пародійним виразом є так званий кітч (від нім. kitsch – несмак, дешева продукція, розрахована на

зовнішній ефект). У 60–80-і роки цим терміном позначали популярну художню продукцію, що відповідала міщанським смакам, була символом бездуховності. Це матрьошки, керамічні фігурки котів або слоників, картини з русалками. Сьогодні кітч став вишуканішим, стилізованішим і водночас агресивнішим (найхарактерніший приклад – сучасна телевізійна реклама), він навіть претендує на один із стилів постмодерністського мистецтва.

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

Батьківщиною сучасної масової культури є США. Тут виникли шоу-бізнес, бестселер, Голлівуд, Діснейленд та численні інші феномени маскультури, що заповнили увесь світ. У свідомості багатьох європейців Америка – країна суцільного маскульту, бездуховності і прагматизму. Певна рація в цьому є, але це не зовсім так. Історичні та культурні умови розвитку Сполучених Штатів дійсно сприяли розвитку насамперед масової культури, адже суспільство складалося тут як безнаціональне з численних емігрантів-маргіналів. У США не було традицій народної культури, не склався повноцінний фольклор. Американські діти дійсно краще знають Мікі-Мауса, ніж казки Г.-Х. Андерсена та братів Грімм, однак той же У. Дісней своїми геніальними фільмами зробив Білосніжку і Снігову Королеву улюбленцями всього світу.

Європейські інтелектуали вже не перший рік б'ють тривогу з приводу експансії американської масової культури. Однак йдеться швидше не про культуру взагалі, а про рівень творів. У масовій культурі є чимало значущих, навіть видатних творів, які необхідно пропагувати. Добре це чи погано, але на межі ХХ і ХХІ ст. її кращі зразки дієвіше впливають на рівень культури суспільства, ніж твори геніїв.

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

заощадив кошти на фундаментальну картину «Список Шиндлера», що розповідає про трагедію холокосту.

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

3. Течія постмодернізму в культурі межі XX–XXI ст.

Кінець XX ст. рядом дослідників культури визначається як епоха постмодернізму, або постмодерну. У визначенні сутності постмодерну та його хронології досі немає однозначних оцінок, порівняно мало й літератури. Очевидно, що розвиток цього феномену ще не завершений. На нашу думку, терміном «постмодернізм» слід користуватися під час аналізу всіх значних явищ культури, що виникли після модернізму (звідси і назва) і внаслідок розвитку модернізму, однак суттєво відрізняються від останнього, водночас не входять повністю до контексту масової культури.

Постмодерн – широка культурна течія, що включає в себе філософію, естетику, літературу, мистецтво, гуманітарні науки. З одного боку, умонастрій постмодерну несе в собі відбиток модерністського розчарування в результатах цивілізації, ідеалах класичної культури та гуманізму, з іншого, – авангардистським установкам на новаторство, відкидання та заперечення старого протистоїть намагання скористатись усім попереднім досвідом, включити його в широку палітру сучасної культури.

У праці А. Тойнбі «Осягнення історії» постмодерн трактується як кінець західного панування в релігії та культурі. Провідні західні політологи визначають його як наслідок неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, що знаходить вираз у тотальному конформізмі та естетичному еkleктизмі. Більш-менш широкої популярності термін постмодернізму набув після виходу книги Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977). Автор визначив нову течію як відхід від екстремізму та нігілізму, часткове повернення до традицій.

Не вступаючи в конфлікт із класикою, включаючи її до своєї орбіти, постмодерн водночас дистанціюється від неї, розмиває класику, відмінюючи ряд її канонів, тобто утворює досить гнучку систему. Характерні риси класицизму трансформуються майже на протилежні: величне замінюється дивним, трагічне – парадоксальним. Свідомий еkleктизм живить гіпертрофовану надмірність художніх засобів та прийомів. Найсуттєвішою рисою постмодернізму є перехід від класичного антропоцентричного гуманізму до

універсального гуманізму, що обіймає все живе – людину, природу, Всесвіт. Відмова від європоцентризму та етноцентризму сприяє перенесенню уваги на весь світ, звідси – релігійний, культурний, екологічний екуменізм.

Світ уявляється постмодернізму складним, хаотичним, багатоманітним, тому кращий спосіб його засвоєння – ігровий, естетський. Звідси така характерна риса постмодерністської культури, як іронія, насміхання. На думку постмодерністів, у сучасну епоху все відносне: немає істини, немає реальності (її з успіхом замінює віртуальна реальність, у якій люди вже не тільки спілкуються та проводять наукові конференції, а й освідчуються в коханні). У наш час «немає нічого живого та святого», що колись піддавалось модерністській критиці та засудженню, отже, залишається лише глузувати та насміхатися над цим дивним світом. Найхарактернішим представником сучасної постмодерністської філософської думки є всесвітньо відомий італійський вчений Умберто Еко. У його бестселерах «Ім'я рози», «Маятник Фуко» та інших органічно поєднуються філософський підтекст, пародійний аналіз культурної плутанини сучасної свідомості, іронічне осмислення минулого та попередження про небезпеку розумової деградації.

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

У руслі постмодернізму розвивається найзначніша течія сучасного мистецтва – концептуалізм (від англ. concept – ідея, задум). На думку представників концептуалізму, що вперше з'явився в США та Англії у 1967 р., важливий не сам відтворюваний предмет, що є суб'єктивним, а його задум, те, що він означає, які рефлексії породжує. Зображуючи предмети цивілізації та супроводячи їх пояснювальними текстами-цитатами, митці часом іронізують над сучасним світом. Характерною може бути творчість Е. Воргола, якого відносять до лідерів поп-арту – течії, спорідненої із концептом.

Виставка Е. Воргола - видатного американського художника, батьки якого були вихідцями з України, з великим успіхом пройшла в Києві у травні 2000 р. Зображуючи «Знак Долара», тиражовані портрети Мерилін Монро, «Пляшки кока-коли», виставляючи в музейній залі піраміди консервних бляшанок супу Кемпбелл, митець ніби іронізує над «священними коровами» – символами західної цивілізації.

Світову славу у 80–90-х роках здобули твори російських концептуалістів: художників Е. Булатова, І. Кабакова, В. Комара та О. Меламіда, письменників

Д. Пригова, Т. Кібірова. Використовуючи символіку та прийоми соціалістичного реалізму, вони створюють своєрідну пародію на радянську дійсність. На картині Е. Булатова «Слава КПРС» – блакитне небо із хмарами закриває однойменне гасло. У картинах В. Комара і О. Меламіда «Сталін і музи», «Рональд Рейган у вигляді кентавра», виписаних у добротній класичній манері, за висловом одного з американських критиків, «продажний класицизм пародується як міжнародний символ культурного застою».

Прийомами постмодернізму користувалися й інші численні угруповання та художники, які не визнавали радянської дійсності – нонконформісти (О. Рабін, А. Зверев, Г. Брускін, Д. Краснопевцев, О. Целков). Іронією, пародією, цитатами були пронизані також окремі кращі твори радянської культури, зокрема такі культові фільми, як «Кавказька полонянка» та «Діамантова рука».

У 90-х роках ХХ ст. радянський нонконформізм, або «другий авангард», ще залишався однією з небагатьох «живих» течій світового постмодернізму, який на той час в основному вичерпав свій інтелектуальний і новаторський потенціал. Провідні сучасні майстри стали подібними до колишніх метрів академізму – вони добре знані та матеріально забезпечені, але виставки постмодерністського мистецтва в світі вже не збирають широкої публіки. Мистецтву, щоб воно було живим, потрібні конфлікт, щирість, емоція.

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

4. Український культурний ренесанс та його загибель

На початку ХХ ст. українська культура розвивається в контексті європейського та світового культурного процесу. Протягом усього ХІХ ст. зусиллями передової інтелігенції, корифеїв української культури готувався ґрунт для духовного відродження нації, відновлення її державності. У системі української культури на той час означилися практично всі основні ділянки – література, театр і драматургія, мистецтво та архітектура, музика, народна культура і фольклор, започаткований розвиток науки, освіти, преса, книговидання.

Блискуча плеяда українських митців ХХ ст. гідно продовжила працю своїх попередників, сформувавши національне відродження в надзвичайно складний і суперечливий час. Український культурний Ренесанс тривав принаймні до рубежу 20–30-х років і завершився трагедією нації та її еліти, що опинилися під тиском тоталітаризму. Досвід, надбання і уроки цього Періоду

надзвичайно важливі в наш час. При певній цілісності того процесу, що відбувався в розвитку української культури першої третини століття, в Українському Відродженні слід виділити три періоди: перший період тривав від початку століття до Української національно-демократичної революції (1917); другий – під час доби визвольних змагань (1917–1920); третій – від періоду НЕПу, українізації аж до так званого «розстріляного відродження» (30-і роки ХХ ст.).

У перший період, особливо з другого десятиріччя ХХ ст., яскраво позначаються новітні тенденції в розвитку української культури, яка, спираючись на фундамент класичних надбань ХІХ ст. прагне до новаторства і європеїзації. У творчості І. Франка, Л. Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Вороного, В. Винниченка очевидне прагнення йти в руслі провідних надбань європейського модернізму – символізму, неоромантизму, неокласицизму, експресивності, психологізму. За словами І. Франка, нова генерація прагнула «цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу»¹. Поруч з названими, вже досвідченими письменниками дістають визнання молоді – М. Яцків, Г. Чупринка, М. Філянський, Б. Лепкий, М. Рильський, П. Тичина та ін.

Яскраві особистості європейського рівня постають у цей час в українському мистецтві. Високий артистизм і символічна манера притаманні творчості Олени Кульчицької (1877–1967). Вихованка віденської художньої школи, вона прекрасно володіла технікою олійного живопису, гравюри та офорту.

Яскравий імпресіонізм характерний для творчої манери Івана Труша (1869–1941), картини якого здебільшого присвячені природі та людям Закарпаття. До золотого фонду українського мистецтва увійшли роботи Олекси Новаківського (1872–1935) – однаково майстерні і в стилях сецесії, імпресіонізму та експресії. Центровою постаттю в мистецтві початку ХХ ст. є, безумовно, Олександр Мурашко (1875–1919). Глибоко засвоївши традицію реалізму, про що говорить перша його відома картина «Похорон Кошового» (1900), художник у подальшому скористався всіма досягненнями сучасних європейських художніх шкіл.

Виставки О. Мурашка з успіхом проходили в Парижі, Мюнхені, Петербурзі. З 1907 р. Мурашко жив і працював у Києві, в роки революції (1917–1920) докладав великих зусиль до згуртування національних художніх сил. У 1919 р. був обраний ректором Української академії мистецтв, однак трагічно загинув від рук надісланого вбивці. В Українському національному художньому музеї зберігається чималий доробок творчості митця.

Почесне місце в історії українського мистецтва посідають брати Федір та Василь Кричевські. Федір Кричевський (1879–1947) свій великий талант художника-монументаліста втілював у створення народних образів. Картини «Наречена» (1910), «Три віки» (1913) стали символами вроди та духовної краси

української жінки. Василь Кричевський плідно працював як архітектор (будинок Полтавського земства, 1903), театральний художник, графік, оформлювач мистецьких видань ("Ілюстрована історія України", 1913).

Одним із найталановитіших графіків Європи всього ХХ ст. без перебільшення можна назвати Георгія Нарбута (1886–1920/). Оформлені ним ілюстровані видання (книжки для дітей, мистецькі альбоми, поетичні збірки) цінуються як музейні раритети. Нарбут був чи не єдиним художником України, який найплідніше працював у буремні роки війни та революції. Він створив унікальну ілюстровану українську абетку, зробив ілюстрації до «Енеїди» Котляревського, його графічні ескізи втілені у першій українській гривні. Нарбут – творець українського національного стилю у графіці.

Г. Нарбут був також ректором Української академії мистецтв у 1918 р. Художник помер у віці 35 років після захворювання на тиф. У роки радянської влади творчість Нарбута замовчувалася, його меморіальна дошка лише зовсім недавно з'явилася на будівлі ректорату Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, де він мешкав.

У перше десятиліття ХХ ст. Україна стала одним з центрів авангардного мистецтва. Перші виставки авангардистів відбулися в 1910 р. в Києві та Одесі і лише потім у Петербурзі та Москві. Французький мистецтвознавець В. Маркаде в одній із своїх статей називає Україну колыскою російського авангарду, маючи на увазі, що тут пройшли ранні роки і сформувалися художні смаки метрів російського авангардизму К. Малевича, В. Татліна, братів В. та Д. Бурлюків. Термін «український авангард» введено у науковий обіг лише в 90-х роках. Усі дослідники відзначають яскравість і непересічність цього явища, тісно пов'язаного з традиціями національної культури та кращим європейським досвідом.

На початку століття в Києві зароджується феномен творчості Олександра Архипенка (1887–1964). Закінчивши рисувальну школу О. Мурашка; майстер у 1908 р. приїхав до Парижа, а згодом до Нью-Йорка, де здобув всесвітню славу скульптора-кубіста. У своїх спогадах Архипенко згадував, яке неповторне враження на всю його творчість справили пам'ятки рідного міста, скіфські кам'яні ідоли в університетському ботанічному саду, мистецтво українського бароко. Найвизначнішими постатями українського авангарду цього часу були також Олександр Богомазов (1880–1930), що започаткував в Україні мистецьку течію кубофутуризму, Василь Єрмилов (1894–1967), Олександра Екстер (1882–1949).

Піднесення охоплює також сферу українського музичного та театального мистецтва. В 1904 р. М. Лисенко започаткував у Києві музично-драматичну школу; з 1907 р. в Києві почав діяти перший стаціонарний український театр М. Садовського; в 1915 р. організовується Товариство українських акторів, діють численні театри і трупи як в Наддніпрянській Україні так і в Галичині, що

опановували світову драматургічну класику, звертаючись до п'єс європейських авангардних авторів.

“Поворотом до Європи” оголошує головний напрям своєї творчої діяльності видатний режисер-новатор Лесь Курбас (1887–1937). У створеному ним «Молодому театрі» (1916 р.) вівся інтенсивний пошук нових експресивних засобів сценічної дії, яка відбивала б ритм сучасної епохи. Першою значною режисерською роботою Курбаса стала вистава «Цар Едіп» (1918), дія якої пронизана потужним трагедійним напруженням та динамікою. Неабияким новаторством відзначалася постановка «Гайдамаків» (1920) за Т. Шевченком, де вперше в українському театрі була зреалізована авангардистська сценографія, вводилась пантоміма, партії хору.

Могутнім поштовхом до розквіту національної свідомості і культури стали демократичні та революційні процеси 1905–1907 рр. Скасування заборони на українське друкування, свободу слова і політичної діяльності спричинило створення великої кількості газет і часописів, в яких друкували матеріали з питань культури, літературні і публіцистичні твори, доносили до широкого українського загалу творчість еліти нації. Найвпливовіша її когорта згуртувалася навколо тижневика «Украинский вестник», що видавали з 1906 р. українські депутати Думи. Серед працівників тижневика були М. Грушевський, Д. Багалій, М. Туган-Барановський, Д. Дорошенко, М. Могилянський, О. Русов та ін. У 1912–1917 рр. у Москві виходив місячник «Украинская жизнь» за редакцією О. Саліковського та С. Петлюри, участь у якому брали М. Грушевський, В. Винниченко, С. Єфремов, М. Сумцов, В. Липинський, Ф. Корш та ін.

Зразки зрілого національного стилю в музиці, що поєднував класику і сучасність, демонстрували молоді композитори М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць. Отже вже напередодні Української національно-демократичної революції (1917–1920) відбувався бурхливий процес розвитку української культури, що можна назвати її раннім Відродженням.

Природньо, що за часів визвольних рухів 1917–1920 рр. значна частина української інтелігенції і освічені верстви суспільства пов'язували свої надії на національне і культурне відродження з діяльністю українських урядів Української Центральної Ради (УЦР), гетьманату П. Скоропадського та Директорії, в складі яких було багато добре знаних діячів культури та науки. Попри всю суперечливість своєї і політики саме ці уряди зробили найвагоміший внесок у розвиток української культури в добу лихоліття, і навіть ті нечисленні позитивні акції або видатні імена, які пізніше узурпували як свої досягнення на ниві культури більшовики, були започатковані саме діяльністю українських національних урядів.

Йдеться насамперед про широку програму розвитку національної освіти і науки. Вже в березні 1917 р. в Києві було відкрито Українську гімназію ім. Т.Г. Шевченка та другу Кирило-Мефодіївську гімназію, започатковано Українську

педагогічну академію, було вжито енергійних заходів для переведення шкіл на українську мову навчання. У різних містах України створено понад 80 українських гімназій.

За часів гетьмана П.Скоропадського 6 жовтня 1918 р. відкрито Київський народний український університет, а 22 жовтня того самого року – Державний український університет у Кам'янці-Подільському. В листопаді 1918 р. було засновано Українську академію наук, що розпочала свою діяльність у лютому наступного року. Академію очолив видатний учений В. Вернадський, у трьох її відділах (історико-філологічному, фізико-математичному та соціально-економічному), незважаючи на великі труднощі воєнного часу, плідно і самовіддано працювали видатні вчені: історик Д. Багалій, економіст М. Птуха (у 30-х роках він був завідувачем кафедри інженерно-економічного факультету Інституту харчової промисловості, увільнений у період репресій), математики Д. Граве, Г. Пфейфер, мікробіолог Д. Заболотний, ботаніки О. Фомін та В. Липський, філолог А. Кримський, археолог і етнограф М. Біляшівський, літературознавець С. Єфремов та ін. У серпні 1918 р. було створено Національну бібліотеку Української держави, на початку листопада – Українську державну академію мистецтв, Державну археологічну комісію, Державний архів тощо.

Широкого розвитку в добу визвольних рухів набула преса та видавнича діяльність. Протягом 1917 р. виникло 78 видавництв, у 1918 р. їх налічувалося 104. Ініціативу створення видавництв брали на себе місцеві органи при «Просвітах» та громадських організаціях, а також кооперативи та приватні особи. Газети в Україні виходили не тільки в губернських, а й у багатьох повітових центрах. Усього в Україні в 1917 р. діяло 106 видавництв, а в 1918 р. – 212.

В історичній та культурологічній літературі іноді дебатуються питання про те, якому урядові належить більший внесок у справу розвитку культури, на чий бік більше схилилися діячі українського відродження в тих надзвичайно заплутаних і складних обставинах. У роки революції і громадянської війни справжня інтелектуальна еліта України обирала не стільки шлях служіння владі, скільки власній совісті, моралі, врешті – служіння народові. Саме ця інтелігенція була головним рушієм національно-культурного Ренесансу.

Втім треба визнати, що в роки революції вже чітко позначилася та тріщина розлому української духовної еліти, що врешті стала однією з головних причин загибелі українського Відродження. Інтелігенція часів революції змушена була робити вибір між загальнолюдським і класовим, ліберальним і революційним, національним і соціальним. Трагічність цього вибору в той час усвідомлювалася по-різному. Частина старої демократичної інтелігенції опинилася в політичній еміграції за кордоном. Змушені були емігрувати О. Олесь, М. Вороний, М. Садовський, В. Щербаківський, М. Грушевський, В. Винниченко, Є. Чикаленко, Д. Антонович та багато інших діячів. Чимало

творчих діячів обрали позицію формальної лояльності до радянської влади, використовуючи найменшу можливість служити народові на ниві культури. Значна частина молоді революційно настроєної інтелігенції сприймала революцію як величний акт оновлення світу і майже без вагань віддавала їй свій талант, вірячи у світле майбутнє.

На початку 20-х років, коли розпочався останній найтрагічніший період українського відродження, в суспільстві та серед інтелігенції панували настрої оптимізму та надії, пов'язані з певною лібералізацією режиму на початку НЕПу. Цього оптимізму надавала і політика українізації (1923–1933), що почала проводитися з ініціативи партійно-радянського керівництва. Українізація, як показує досвід та історія, була пошуком шляхів взаємин тоталітарної влади, що відчувала в той час свою міжнародну ізоляцію та культурну посередність, із суспільством та інтелігенцією. Влада не могла не рахуватись із чинниками могутнього культурно-національного піднесення початку століття та періоду революції, прагнула завоювати довіру переважної більшості українського населення, яку становило селянство, ліквідувати протиріччя між російськомовними робітниками та русифікованим партапаратом, з одного боку, та українським селянином та інтелігентом – з іншого.

В історії є численні факти позитивних зрушень на ниві розвитку української освіти, видавництва, літератури, преси, розвитку мови, переходу установ на українське діловодство тощо. Однак від початку і до кінця свого проведення (середина 30-х) ця політична кампанія слугувала для більшовиків переважно прагматичним цілям. Освіта й виховання переводились виключно на комуністичні рейки, література та преса пропагувала здебільшого інтернаціоналізм та комунізм, з класики відбиралися насамперед революційні демократи та народники. Та незважаючи на свою суперечливість, українізація стала фундаментом подальшого розвитку українського національного відродження, бо на її ниві самовіддано і щиро працювали видатні особистості української культури різних політичних поглядів.

Українське відродження 20-х років знайшло найзначніший прояв у літературі. Велика кількість талановитої молоді, переважно вихідці з села, подалася в літературу, намагаючись виразити в мистецтві слова своє захоплення романтикою революції та будівництва соціалізму. Створена в 1922 р. Спілка селянських письменників «Плуг», активістами якої були А. Головка, О. Копиленко, П. Панч, В. Минко, налічувала сотні людей. Спілка пролетарських письменників «Гарт» (1923), до якої входили В. Еллан-Блакитний, М. Йогансен, В. Сосюра, П. Тичина та інші літератори, як і об'єднання «Молодняк», куди входили письменники-комсомольці, мала на меті переважно політизацію творчості їхніх членів, хоч у надрах цих об'єднань формувався талант багатьох справжніх митців.

Одним з найвидатніших літературних об'єднань 20-х років є ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). На думку ініціатора та ідеолога

цього об'єднання М. Хвильового (1893–1933), воно повинно стати справжньою лабораторією професійної майстерності та вільної творчості, поєднуючи ідеали комунізму з принципами гуманізму. Спілка мислилась як альтернатива масовим і надто підпорядкованим офіціозу організаціям. До її складу дійсно увійшла блискуча плеяда літераторів, серед яких були М. Куліш, М. Бажан, М. Йогансен, П. Тичина, П. Панч, Ю. Смолич, О. Досвітній, Г. Епик та ін.

Течію авангардизму в українській літературі 20-х років найяскравіше репрезентували футуристи на чолі з М. Семенком. До її лав у різний час входили поети О. Слісаренко, М. Терещенко, Гео Шкурупій, М. Бажан, В. Поліщук, критик В. Коряк. Пропагуючи урбанізацію культури, захоплюючись технікою і виробництвом, бажаючи втілити ритм сучасної епохи у відповідні нові поетичні форми, футуристи нерідко вдавались до штукарства і деструктивності, інколи войовничо нападали на прихильників традиційних художніх течій. Творче і політичне кредо футуристів було винесене на першу сторінку редакційного М. Семенком у 1927–30 рр. журналу «лівої формації мистецтв» – «Нова генерація»: «Ми за: комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізацію, універсальну комуністичну установку побуту, культури, наукотехніки. Ми проти: національної обмеженості, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства (неуцтва, еkleктизму)».

За свідченнями сучасників Семенко був «фігурою доби». Його епатуючі виступи і вчинки (у 1924 р. він видав збірник своїх поезій під назвою «Кобзар», відповівши на закиди: «то був «Кобзар» однієї епохи, а це – іншої»), публікації на сторінках «Нової генерації» творів європейського і українського літературно-мистецького авангарду були характерними ознаками творчої атмосфери того суперечливого часу.

Особливе місце в українській літературі відродження належить об'єднанню неокласиків, які спочатку об'єднувались навколо журналу «Книгар» (1918–1920), а пізніше – навколо «Слова». На чолі неокласиків стояв талановитий поет і неперевершений перекладач, знавець античності Микола Зеров (1890–1937 чи 1941). До цього літературного об'єднання входили також М. Драй-Хмара, М. Рильський, О. Бургардт.

Неокласики були найменш заангажованими в радянській дійсності. У їхній творчості відсутні революційні і соціальні мотиви, тема пролетаріату, вони ігнорували й модерні засоби виразу, цілком віддаючи перевагу класичній поезії античної доби, а також французькому символізму і парнасу. Неокласики, на думку М. Рильського, проповідували любов до слова, до строгої форми, до великої літературної спадщини. Це був вияв боротьби проти українського папфутуризму та іншого «лівого мистецтва», що оспівувало «тифозну блідість тифозної воші» (Гео Шкурупій), «палило Кобзаря» (Семенко), зневажало М. Кропивницького тощо.

Обізнаність М. Зерова в питаннях світової та української культури, могутній інтелект, феноменальна пам'ять, талант оратора буквально вражали сучасників. У 1924 р. було надруковано збірку поезій «Камена», вишукана мова якої в поєднанні з філософічністю і класичною простотою нагадувала поезію давньоримських авторів. Полемізуючи у пресі, Зеров із властивим йому талантом переконливо доводив різним «пролетарським» критикам, що література не повинна бути суто класовою, ідеологізованою, примітивною, кон'юнктурною. У ній треба вільно виявляти особистість і талант. Така позиція на той час вже йшла у розріз із «лінією партії», тому письменники та критики, що стояли на тоталітарних позиціях, почали цькувати поета. Не дивно, що в 1934 р. під час процесів проти української інтелігенції М. Зерова було звільнено з роботи, а в наступному році заарештовано і відправлено до ГУЛАГу, де він і загинув. Лише в роки незалежності ім'я і творчість видатного діяча українського відродження повернулися до нас.

Намагався піднести рівень українського слова до кращих світових зразків і Максим Рильський (1895–1964). Він увійшов до анналів української літератури як тонкий лірик, прекрасний перекладач, фольклорист.

У 20-х роках в Україні плідно працювало багато інших літературних об'єднань та гуртків які торували дорогу в літературу талановитим письменникам В. Антоненку-Давидовичу, М. Івченку, Г. Косинці, В. Підмогильному, Є. Плужнику, Д. Фальківському та ін.

Новаторські пошуки в галузі театральної драматургії продовжив у 20-х роках Лесь Курбас (1887–1937). Створений у 1922 р. театр «Березіль» був втіленням вимріяного Курбасом мистецького об'єднання, зорієнтованого на світову естетику, інтелектуалізм, активну участь в оновленні культури. Театр згуртував і підніс до вершин світового рівня майстерність блискучої плеяди українських акторів А. Бучми, І. Гірняка, Н. Ужвій, М. Крушельницького, О. Добровольської, І. Мар'яненко та ін.

Велику увагу театр приділяв драматургії М. Куліша. П'єси «Народний Малахій» (1928), «Мина Мазайло» (1928–1930), «Патетична соната» (1929) були безпрецедентним явищем у культурі радянського часу, бо в них з особливою гостротою визначалось головне протиріччя епохи, конфлікт між одвічними законами людської моралі і практикою жорстокого тоталітаризму. Герої М. Куліша втрачали свою душу, спотворювалися і гинули під тиском революційного фанатизму.

Модернізм був провідною течією в розвитку українського образотворчого мистецтва та архітектури 20-х років. Художник М. Бойчук (1882–1937), поєднуючи в своїй творчості традиції давньоруського і візантійського іконопису, живопису Ренесансу та народного мистецтва, здійснив спробу створити національний художньо-монументальний стиль. Разом із своїми послідовниками братом Тимофієм, В. Седляром, О. Павленко, М. Рокицьким, М. Юнак та іншими, яких пізніше стали називати бойчукістами, майстер

створив значні монументально-декоративні розписи ряду громадських споруд в Одесі та Харкові, очолив майстерню монументального мистецтва в Київському художньому інституті.

Радикальніший напрям творчості, що перегукувався з пошуками західних експресіоністів, кубістів та конструктивістів обрали В. Пальмов, В. Меллер, В. Єрмилов, А. Петрицький. А. Петприцький (1895–1964) створив унікальну галерею із 150 портретів своїх сучасників – української еліти 20–30 років. У роки репресій більшість із цих картин зникли, бо опинилися в таборах ГУЛАГу та були розстріляні портретовані на них особи. Тоді ж були знищені або потрапили до музейних підвалів і твори українського авангардного мистецтва. Частина цього унікального авангардного доробку, що вціліла, експонується в Національному художньому музеї в Києві. У 90-х роках вперше вийшли друком художні альбоми «Український авангард 1910–1930», «Портрети сучасників А. Петрицького».

Головним стильовим напрямом в архітектурі України 20 – середини 30-х років був конструктивізм, що максимально використовував принципи функціональності, раціоналізму та економності. Кращі споруди цього стилю – будівля Київського залізничного вокзалу (1927–1933, архітектор А. Вербицький), комплекс адміністративних та громадських споруд під назвою Держпром у Харкові (1925–1929, архітектори С. Серафімов, С. Кравець, М. Фельгер), Палац культури залізничників у Харкові (1928–1932, архітектор О. Дмитрієв), будівля Дніпрельстану (1927–1932, архітектор В. Веснін та і.), Київська кінофабрика (1926–1929, архітектор В. Риков).

Із середини двадцятих років українська тематика почала визначати розвиток кінематографу, який у цей час переживав період розквіту. Найпотужнішими були центри кіновиробництва в Одесі, Києві, Харкові. Головні підвалини розвитку українського кіно визначили режисери О. Курбас, Олександра Довженка (1894–1956) «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932) – це шедеври світового кіно, їх новаторська мова поєднує поетику і гуманізм із яскравою експресією.

У 20-ті роки завершився процес формування української національної науки. її центром стала Всеукраїнська академія наук (ВУАН, 1921), до керівного складу якої увійшла більшість учених Української академії доби визвольних змагань. Було створено місцеві філії академії, що пізніше перетворилися на наукові інститути. Після повернення з еміграції в 1924 р. академіка М. Грушевського наукова робота гуманітарних підрозділів значно пожвавилася, стали постійно видаватись наукові збірники історичної секції, було створено науково-дослідну кафедру історії України. Вчений продовжив роботу над фундаментальними працями «Історія України-Руси» та «Історія української літератури». Завдяки невтомній праці науковців, українська наука отримала світове визнання, стала невід'ємною складовою всієї національної культури.

На межі 20–30-х років ситуація в українській культурі докорінно змінилася. Стимульовані непом, процеси в економіці, суспільному житті та культурі вже з другої половини 20-х років стали виходити з-під контролю парткерівництва. Тому влада прагнула до уніфікації культурного розмаїття, що вирувало в 20-х роках, відбираючи собі в союзники ті творчі об'єднання, спілки та групи, внутрішньо організаційне життя яких будувалося переважно на адміністративних принципах, а творче – на ідеологічних і вульгарно-соціологічних. Фактично влада робила вибір між неординарністю і талантом та сірістю вбік останньої.

Показова в цьому відношенні літературна дискусія 1925–1928 рр., у ході якої порушувалися питання культурного будівництва в Україні, зокрема про місце інтелігенції в культурному процесі, шляхи розбудови національної культури при соціалізмі, взаємини української та російської культур тощо. У центрі дискусії опинилася найнеординарніша постать у літературі – особистість М. Хвильового. Він був одним з небагатьох, хто не побоявся чесно відображати історичну правду, із в'їдливою іронією й сарказмом викривав вади нового суспільства.

Турбота письменника про підвищення рівня художньої майстерності радянської літератури, виступ проти «червоної халтури» і особливо його полемічний заклик «Геть від Москви» з орієнтацією на «психологічну Європу», який по суті зачіпав лише проблему підвищення української культурності, позбавлення провінційності, були всіляко перекручені та інкриміновані Хвильовому як буржуазний націоналізм. Свої думки він відстоював у блискучих полемічних статтях «Думки проти течії», «Камо грядеші?» (Куди йдеш?), в опублікованому гострокритичному романі «Вальдшнепи» (1926).

Тоталітарне суспільство, відчуваючи свою уразливість перед словом правди, конфіскувало другу частину «Вальдшнепів», надруковану в шостому номері журналу «ВАПЛІТЕ» за 1927 р., заборонило і памфлет «Україна чи Малоросія?», який став відомим лише в 1990 р. Задушлива атмосфера, створена навколо М. Хвильового, врешті призвела до його зламу – він пробував іти на компроміси, думати і діяти як усі, але сила таланту і особистості робили неможливим пристосуванство як спосіб існування. Постріл 13 травня 1933 р. обірвав життя М. Хвильового, ставши трагічною крапкою в історії українського культурного відродження ХХ ст.

Спрямовуючи гостроту удару насамперед проти визначних діячів інтелігенції, тоталітарна влада прекрасно усвідомлювала, що саме ця верства є найвпливовішою силою, здатною чинити духовний опір, підносити свій голос на захист народу, привертати увагу світової громадськості. Винищення української духовної еліти в 30-х роках відоме як українське розстріляне відродження. До нього належать не лише ті діячі, які були фізично знищені, розстріляні, закатовані, померли в тюрмах і таборах ГУЛАГу, а й значна частина тих, хто, зазнавши репресій і утисків, на довгий час припинили творчу працю.

Першою цілеспрямованою репресивною акцією проти української інтелігенції був сфабрикований владою процес Спілки визволення України (СВУ). Каральні органи заарештували визначних вчених ВУАН: віце-президента С. Єфремова, академіка М. Слабченка, історика Й. Гермайзе, педагога В. Дурдуківського, політичного діяча, голову першого уряду Директорії В. Чехівського, письменницю Л. Старицьку-Черняхівську та ін. Усього було звинувачено 45 українських діячів. Про ту отруйливу атмосферу, що створювалася в суспільстві, напередодні арешту писав у своїх щоденниках С. Єфремов. 5 грудня 1928 р. він занотував, перефразовуючи слова Т. Шевченка: «Усе залякане, придушене і навіть не благоденствує». Незламна позиція, яку зайняв на процесі С. Єфремов, врешті привела його до загибелі.

У 1930-х роках справжнє спустошення здійснюється тоталітаризмом в українській науці. У 1934–1935 рр. були засуджені провідні спеціалісти в галузі літератури академік В.М. Перетц, член-кореспондент Є.С. Шабліовський. У 1936–1937 рр. загинули в таборах геолог академік ВУАН, її віце-президент Н.І. Світальський, генетик академік І.І. Агол, математик академік М.П. Кравчук, філософ академік СЮ. Семковський. У 1931 р. змушений був припинити роботу в Києві М. Грушевський. Його заарештували, звинувативши в справі «Українського національного центру». В українській науці загальмувався або й зовсім припинився розвиток ряду галузей – статистики, етнографії, демографії, краєзнавства. Чисткам було піддано колективи багатьох наукових та академічних установ.

У літературі удар спрямовується проти творчих об'єднань, які відстоювали відносну свободу творчості, – ВАПЛІТЕ та неокласиків. У грудні 1934 р. було заарештовано і розстріляно Г. Косинку, Д. Фальківського, О. Близька, К. Буревія. Жертвами репресій стали М. Куліш, О. Досвітній, О. Вишня, В. Підмогильний, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Слісаренко, М. Семенко, В. Поліщук. За підрахунками істориків, в Україні було репресовано близько 500 літераторів, з яких майже 150 загинуло. Не unikнули репресій і діячі мистецького авангарду, яких традиційно звинувачували у формалізмі. У Соловецькому таборі загинув видатний реформатор українського театру Л. Курбас. У 1936 р. був розстріляний професор Київського художнього інституту М. Бойчук та його учні – І. Падалка і В. Седляр.

Тоталітарний геноцид не знищив української культури, але різко загальмував її розвиток, спотворив культурний образ нації на довгі роки. Із середини 30-х років в культурі панують уніфікація і централізація, творчі спілки митців підпорядковуються центру, беруть на озброєння в своїй творчості єдиний метод соціалістичного реалізму. У творчості талановитих письменників, яким удалось вціліти в період репресій, зростають застійні явища.

До офіційного оптимізму схилилася творчість П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, М. Бажана та інших поетів, які канонізували в поезії образ «батька

народів”, «людини в зореноснім Кремлі”. Провідними стали теми боротьби за мир, трудового подвигу на заводах та колгоспних ланах. З 30-х років культура загалом набула ідеологічних рис. Проблеми національної культури, перемістившись на другий план, виявлялися здебільшого в нейтральних мистецьких сферах – музиці, оперному мистецтві, балеті, фольклористиці, етнографії.

Навіть в архітектурі національні художні мотиви майже не використовувалися до середини 50-х років. Цілеспрямовано нищилися в 30-х роках пам’ятки національної історії та архітектури. Тільки в Києві знищено Михайлівський золотoverхий монастир (XII ст.), церкву Богородиці Пирогощі на Подолі, оспівану в «Слові о полку Ігоревім”, один з кращих зразків українського бароко – Микільський воєнний собор (XVII ст.), пам’ятник княгині Ользі та інші. Натомість установлювались пам’ятники революційним вождям, розчищались площі для масових демонстрацій, зводилася типова архітектура.

Попри всі утиски тоталітарного режиму українська культура постійно виявляла свою здатність до відновлення. Сталінізму так і не вдалося зробити її слухняним знаряддям своєї політики. У роки Другої світової війни і в повоєнний час у творчості багатьох українських митців сколихнулися могутні патріотичні, національні почуття, війна багатьох із них позбавила генетичного страху за життя, і вони почали все частіше вимовляти щире слово правди і любові до Батьківщини. Зокрема О. Довженко, усвідомивши всю глибину страждань, які поставили націю на межу виживання, відмовився бути слугою тоталітарного молоха, що відбилось у фільмі «Україна в огні” та записах його щоденника.

Українське відродження, незважаючи на свою трагічну долю, ніколи не було стертим з народної пам’яті. У XX та на початку XXI ст. воно ще не раз піднімало з колін нові покоління митців, сприяло новому піднесенню української культури.

5. Національне культуротворення на шляху від подолання тоталітаризму до незалежності (друга половина XX ст.)

Тенденції розвитку культури в радянській Україні повоєнного часу, здавалося, назавжди були спрямовані тоталітарною владою в русло комуністичної ідейності та класовості. В літературі оспівувався патріотизм та героїзм народу, який переміг у війні та здійснив відбудову народного господарства, в музиці звучали урочисті кантати, в архітектурі процвітав монументальний стиль класичного та необарокового ґатунку. За найменші відхилення вбік національної проблематики влада таврувала як «буржуазних націоналістів” О. Довженка, В.Сосюру за вірш «Любіть Україну”, композиторів Б. Лятошинського, М. Колесу та багато інших митців.

Однак з викриттям «культу особи Сталіна» і початком так званої «відлиги» настав період змін. На хвилі загальної лібералізації суспільства відроджувалося національно-духовне життя України. Виходили нові часописи «Прапор» (1956), «Всесвіт» (1958), у 1960 р. розпочато видання багатотомної Української радянської енциклопедії, запроваджено Державну Шевченківську премію, «Літературну газету» перейменовано на «Літературну Україну».

До української громадськості повернулася частина духовної спадщини «розстріляного відродження» – твори О. Близька, О. Досвітнього, М. Драй-Хмари, В. Еллана, Г. Косинки, М. Куліша, були реабілітовані М. Йогансен, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Семенко, М. Філянський та ін. Камертоном високої духовності звучали кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна», «Повість полум'яних літ», «Поема про море». Ці твори, в яких піднімаються злободенні, гострі проблеми української культури, екології, історичної пам'яті, демонстрували новий загальнолюдський вимір творчості митця.

Кінець 50-х – 60-і роки – час розквіту ліричної творчості М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана, В. Сосюри, А. Малишка, яскравого дебюту молодих поетів М. Вінграновського, В. Коротича, І. Драча, Л. Костенко та ін. Великими подіями суспільного і культурного життя України стали широко відзначені ювілеї класиків української літератури: сторіччя з дня народження І. Франка (1956), 50-річчя з дня смерті Л. Українки (1963), сторіччя з дня народження М. Коцюбинського (1964), 150-річчя з дня народження Т. Шевченка (1964).

Однак «хрущовська культурна відлига», що тривала і в наступні роки радянської влади, мала обмежений характер, що виявлялось насамперед у загальному низькому культурному рівні політичної верхівки. Досить згадати відомі зустрічі Хрущова та його оточення з художниками (1956) і поетами (1963), де звучала брутальна лайка на адресу всього незрозумілого. Хрущовська реабілітація залишила поза своїми межами десятки імен так званих «затятих націоналістів» – насправді найяскравіші імена української культури – М. Хвильового, С. Єфремова, Г. Чупринку, Г. Михайличенка, найбільш неординарні твори поезії, літератури, мистецтва, історичної науки не тільки ХХ, а й попередніх століть.

Значна частина творчої еліти, особливо старшого покоління, поступово усвідомила і прийняла таку культурну політику влади, продовжуючи творчість з урахуванням уже не тільки зовнішнього, а і «внутрішнього цензора». Та на зламі історичних епох в Україні прийшла до творчості нова плеяда, яка, не засвоївши правил конформізму, стала формувати нову тенденцію розвитку її культури – шлях до незалежності.

Шістдесятниками називають плеяду молодих інтелігентів, що розпочали свій творчий шлях на межі 50–60-х років, одразу привернувши до себе увагу не лише талантом, а й мужньою громадською позицією та національною гідністю. Це були люди різних професій, здебільшого творча молодь – поети, прозаїки, критики, перекладачі, художники, науковці, студенти, робітники

різних переконань та поглядів. Усіх їх об'єднувала активна життєва позиція, небайдужість до болючих проблем, що постали перед суспільством у переломний час, інтерес до минулого України і намагання змінити на краще її майбутнє.

До найпомітніших постатей шістдесятників відносять І. Дзюбу, І. Світличного, Є. Сверстюка, І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Шевчука, Є. Гуцала, А. Горську, П. Заливаху, Л. Семикіну, Г. Севрук, В. Кушніра, В. Зарецького. Як пише в своїх спогадах Євген Сверстюк, його друзям були притаманні «юний ідеалізм, шукання правди і чесної позиції, неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові будівничих казарм. Водночас філософсько-ідеологічна програма шістдесятників здебільшого включала всі гуманістичні маски та псевдоніми соціалізму і десь проходила краєм філософського ідеалізму та релігії, тобто не дуже виходила за межі легальності”.

Провідною в діяльності шістдесятників була культурницька течія. У Києві вони згуртовувались у клубі творчої молоді «Супутник”, заснований наприкінці 1959 р. студентами театрального інституту та консерваторії. Президентом клубу спочатку був Лесь Танюк, потім Віктор Зарецький. Квартира подружжя художників В. Зарецького та А. Горської на вул. Репіна була своєрідною філією клубу, тут діяла художня секція, де молоді митці прилучалися до національної культури. Члени клубу їздили по Україні, організовували творчі вечори, випускали самвидав. При клубі було створено комісію, яка потай збирала матеріали про репресії 30-х років, її члени, зокрема, знайшли місця і збрали достовірні свідчення про розстріли і захоронення жертв репресій у Києві.

У 1962 р. було створено клуб творчої молоді «Пролісок” у Львові. Керував ним мистецтвознавець, аспірант Львівського університету Михайло Косів. До клубу входили брати Михайло і Богдан Горині (перший – психолог, другий – мистецтвознавець), викладач університету філолог Михайло Осадчий, робітник і студент-заочник Іван Гель. Згодом приєдналися поети Ірина Стасів та Ігор Калинець, художниця Стефанія Шабатура та ін. Менші за кількістю учасників творчі об'єднання та клуби почали діяти в Харкові, Донецьку, Одесі, Дніпропетровську.

Київський клуб у травні 1962 р. провів у Жовтневому палаці вечір пам'яті Л. Курбаса, на якому були засуджені злочини сталінізму. У грудні того ж року відбувся вечір пам'яті М. Куліша, який мав не менший громадський резонанс. Уже з певними ускладненнями влітку 1963 р. вдалося провести вечір пам'яті Л. Українки. Бюрократична тяганина з його відкриттям (делегатія клубу на чолі із Зіновією Франко змушена була навіть йти за дозволом до ЦК КПУ) показала, що влада хоче тримати культурне життя столиці під пильним наглядом.

В утвердженні в свідомості передової української інтелігенції ідеї пріоритетів національної культури велику роль відіграла проведена в лютому 1963 р. Київським університетом та Інститутом мовознавства АН УРСР

конференція з питань культури та української мови, в якій взяли участь понад 800 осіб. У доповідях учасників конференції наводилися численні приклади бюрократичних обмежень у застосуванні української мови, безпідставних звинувачень у націоналізмі тих, хто намагався відстоювати розвиток української культури, в окремих виступах засуджувалася теорія двомовності нації.

Справжньою душею шістдесятництва, його совістю став поет Василь Симоненко (1935–1963). Його творчій манері і життєвій позиції були притаманні моральний максималізм, нетерпимість до всієї тієї тоталітарної облуди, якою так ще тісно було оповите життя і культура. Поезія Симоненка була незвичним явищем того часу, вона перехоплювала дух, змушувала замислитися над долею України, її майже не друкували, але читали один одному і переписували від руки.

Передчасна смерть В. Симоненка у віці лише 28 років усвідомлювалася шістдесятниками як трагічна подія в українській культурі. Повернувшись до Києва після похорону поета в Черкасах, його друзі в грудні 1963 р. провели вечір пам'яті В. Симоненка. У своєму виступі на вечорі критик І. Дзюба наголошував на тому, що Симоненко – насамперед поет національної ідеї.

1963 рік можна вважати переломним у розвитку руху шістдесятників. Нападки, а згодом і відкритий тиск влади та органів КДБ призвели до посилення політизації руху, частина учасників якого згодом стала на відверто дисидентські позиції, частина тією чи іншою мірою схилилася до конформізму. Символічною подією остаточного розриву влади з передовою українською інтелігенцією було знищення за прямою вказівкою ЦК КПУ вітражу у вестибюлі Київського держуніверситету ім. Т. Шевченка, виготовленого з нагоди 150-річчя з дня народження Т. Шевченка. У цій монументальній роботі, авторами якої були художники-шістдесятники А. Горська, П. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Севрук та інші, постав образ гнівного Кобзаря, що пригорнув покривджену жінку – Україну і у високо піднятій руці тримав книгу, ніби нагадуючи знамениті слова: «Возвеличу малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово». Цей визначний твір був оголошений ідеологічно шкідливим і навіть хуліганським. А. Горську і Л. Семикіну виключили зі спілки художників.

Монументальним роботам світового рівня не щастило за радянських часів. Наприкінці так званого застою за вказівкою партійно-державних органів залили бетоном майже завершений унікальний скульптурний комплекс меморіалу (Стіна пам'яті) на Байковому кладовищі (скульптори В.Мельниченко та А. Рибачук). Натомість краєвид Дніпра, неподалік від Києво-Печерської лаври «прикрасив» гігантський металевий монумент Матері-Батьківщини.

У відповідь на утиски збоку влади в колі шістдесятників почала створюватись і поширюватись література самвидаву, здебільшого присвячена питанням розвитку української культури. Із рук в руки передавалися рукописи

віршів та спогадів В. Симоненка, яскрава публіцистика І. Дзюби, стаття В. Яременка «Українська освіта в шовіністичному зашморгу», редагована В. Чорноволом та І. Світличним, книжка С. Русової «Мої спомини» та багато інших. Активну участь у розповсюдженні цих матеріалів брали І. Світличний, А. Горська, М. Горинь, І. Гель, О. Мартиненко, М. Осадчий та ін.

З метою припинення культурно-національного руху партійне керівництво України, першим в СРСР, у 1965 р. заарештувало і згодом засудило 25 найактивніших учасників політичного та культурного руху. Однак, на подив влади, частина суспільства з обуренням і протестом зустріла ці події. Так, 5 вересня 1965 р. на прем'єрі фільму «Тіні забутих предків» С. Параджанова в кінотеатрі «Україна» пролунали виступи І. Дзюби, В. Чорвола та В. Стуса на захист засуджених та проти репресій інтелігенції. Частина провідних діячів культури, серед яких були М. Стельмах, А. Малишко, Г. Майборода, С. Параджанов, молоді письменники В. Коротич, Л. Костенко, І. Драч, авіаконструктор О. Антонов звернулись із запитом до парторганів про роз'яснення причин арештів. Група художників прохала переглянути справу О. Заливахи, І. Світличного.

У грудні 1965 р. відкритого листа керівникам партії та уряду України П. Шелесту та В. Щербицькому надіслав І. Дзюба, до якого він додав об'ємну (понад 200 сторінок) працю «Інтернаціоналізм чи русифікація». Мужній вчинок І. Дзюби треба визнати як центральну подію та одне з найзначніших явищ в українському русі опору тоталітарній владі.

Публіцистичну, культурну, політичну вартість роботи «Інтернаціоналізм чи русифікація» неможливо переоцінити, ряд її положень актуальні і в наш час. Головна мета, яку поставив перед собою автор книги, – довести владі, що її культурно-національна політика, яка проводиться під гаслами інтернаціоналізму, згубна для українців і на ділі веде до русифікації. І. Дзюба навів численні факти з офіційних джерел і статистики про звуження використання української мови, принизливий стан української освіти, книговидавництва, преси, театру. Книга Дзюби звучала як звинувачення тоталітарному режимові в нищенні культури, прихованні від народу справжніх національних культурних цінностей, осуд тих, хто стояв біля керма влади, як культурних провінціалів без національної гідності та людської совісті.

Книга І. Дзюби була видана в багатьох країнах світу, та в Україні про неї знало лише декілька сотень людей. Вперше невеликим тиражем вона була надрукована в журналі «Вітчизна» у 1990 р., а окремим виданням вийшла лише у 1998 р. Не маючи серйозних аргументів проти чесного і відкритого звинувачення, влада спромоглася лише на те, щоб замовчувати його перед народом. Дзюбу після тривалого цькування виключили з членів спілки письменників, позбавивши права на творчість.

Після процесів 1965–1966 рр. влада ще більше посилила тиск на інтелігенцію. У 1966 р. відділ науки і культури ЦК КПУ утворив комісію, яка

припинила розвиток українського поетичного кіно, обмежила в прокаті знамениті фільми С. Параджанова «Тіні забутих предків», Л. Осики «Камінний хрест» (1968), Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» (1972), на довгі роки на полицях опинились такі творчі шедеври, як «Київські фрески» С. Параджанова, «Криниця для спраглих» Ю. Ілленка, фільми К. Муратової та ін.

Знаковою подією, що знаменувала повне відвернення влади від будь-якого чесного діалогу, навіть з найтолерантнішими діячами культури, стала організована в 1968 р. кампанія проти роману О. Гончара «Собор». Роман виходив за межі соціалістичного реалізму, піднімав питання духовності, зв'язку поколінь, історичної пам'яті нації, символом якої був старовинний козацький храм. Цього для влади було досить. Твір оголосили «ідейно порочним, шкідливим та пасквільним», з роботи знімали навіть тих редакторів та критиків, які встигли написати та опублікувати на книгу схвальні рецензії.

Таким чином, з другої половини 60-х років фактично припинився розвиток тієї по-справжньому життєдайної гілки української культури, яку виплекали шістдесятники. Та через кілька років талановита молодь, у рамках тоталітарної культури, сформувала її альтернативу – культуру національного відродження і незалежності, яка піднімала дух і національну гідність українців.

Навіть у тяжкі, застійні для української культури 70-і роки не припинявся живий процес її розвитку. Суспільство наприкінці 70-х – початку 80-х років переживало втому і відчуження від сірості й безликості тоталітарної культури. Влада, відчуваючи цю небезпечну тенденцію, йшла на поступки. У 1978 р. Шевченківської премії, хоч і посмертно, був удостоєний В. Земляк за талановитий роман «Лебедина зграя», в наступному році, після чотирьох років замовчування тієї ж премії удостоєно роман М. Стельмаха «Чотири броди». У 80-і роки дістають визнання проза А. Дімарова, поезія А. Вінграновського, величезний успіх мав роман у віршах Л. Костенко «Маруся Чурай», що в яскравих образах змальовував епоху Хмельниччини. На достатньо високому рівні в цей час стояло українське театральнo-драматичне, оперне, музично-виконавське мистецтво, розвивалась народна культура та фольклор.

Культурницька течія руху шістдесятників теж не згасала, в надзвичайно складних і драматичних обставинах її розвивали в підпіллі та таборах письменники дисиденти. М. Руденко в середині 70-х написав блискучі публіцистичні есе «Катастрофічна помилка Маркса», «Шлях до хаосу», роман «Орлова балка». Світу стають відомими написані в неволі геніальні вірші з книги І. Ратушинської «Сірий колір надії», збірка В. Стуса «Зимові дерева», «Палімпсести». Ідею відродження національної культури продовжували відстоювати в своїй публіцистиці Є. Сверстюк, В. Мороз, М. Осадчий, І. Дзюба. Творчість дисидентів була остаточною присудом тоталітарній владі, наближаючи неминучість її ганебного розвалу.

Початок нової хвилі боротьби за відродження української культури припав на другу половину 80-х років, що була пов'язана з процесами

демократизації та перебудови в СРСР. Розгорнувся масовий рух за відродження української мови та створення необхідних умов для її вільного розвитку як державної. Створилися численні неформальні культурологічні об'єднання, серед них – Український культурологічний клуб у Києві, клуб шанувальників історії та культури, «Товариство Лева» у Львові. У 1988 р. на Львівщині виник перший осередок Товариства української мови ім. Т. Г. Шевченка. Згодом подібні Об'єднання утворились у Дніпропетровську, Одесі, Тернополі, Чернігові. У 1989 р. було започатковане Товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка.

При активній участі колишніх шістдесятників та дисидентів було створено Народний Рух України. За участю рухівців підготовлено документи, що закладали підґрунтя самостійної держави – Закону про мову, Декларації прав національностей, Декларації про державний суверенітет України, Акту проголошення незалежності України. Незаперечним є те, що ідея незалежності, проголошена в Акті 24 серпня 1991 р., визріла не у владних структурах і кабінетах чиновників, а насамперед у серцях мільйонів наших співвітчизників, яким повернули національну гідність.

Новий етап у розвитку української культури пов'язаний зі створенням у 1991 р. незалежної держави Україна. У розвитку національної культури намітилися нові тенденції, відкрилися якісно нові перспективи. Конституція України (1996 р.) закріпила положення про статус української мови як державної, про єдність українського культурного простору, консолідацію та розвиток української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, підкресливши тим самим, що держава зацікавлена в розвитку національної культури. Саме на культуру покладається вирішення таких проблем, як інтеграція суспільства, його гуманізація і демократизація, всебічний розвиток особистості, національне самовідтворення та самоутвердження, подолання комплексу меншовартості, створення сильної культурної традиції, яка гарантувала б незворотність процесу державотворення.

Провідною тенденцією розвитку культури стало засвоєння величезної національно-культурної спадщини, що є фундаментом будівництва сучасної української культури. В контекст сучасної української культури увійшли твори таких велетнів української духовності, як М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, М. Драгоманов, І. Огієнко, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Винниченко, творчість великої плеяди митців українського відродження ХХ століття. Слід додати і опубліковані лише тепер раніше написані «в шухляду» твори радянського часу, а також численний доробок української діаспори. Останніми роками опубліковано численні джерела, монографії, наукові праці з української культури, нині виходить друком фундаментальна п'ятитомна праця вчених НАН України «Історія української культури».

Культурна спадщина і пам'ять повертаються до нас і у відроджених з руїн і забуття історико-культурних пам'яток, зокрема таких всесвітньо відомих, як

Михайлівський золотoverхий монастир, Успенський собор Києво-Печерської лаври, церква Богородиці Пирогощі на Подолі, Густинський монастир, Петропавлівський монастир у Глухові. Відновлюються численні скульптурні пам'ятки минулого, зводяться нові на честь видатних діячів нашої історії. У Києві – це пам'ятники княгині Ользі, Ярославу Мудрому, Петру Сагайдачному, комплекс споруд на Майдані Незалежності. Повертаються історичні назви селищам і місцевостям, вулицям, розпочато копітку роботи пареституції (поверненню) в Україну цінностей національної культури, що з різних причин опинилися за кордоном.

Розвиток культури неминуче пов'язаний з її матеріальним станом. Нині представники влади констатують, що нагальні потреби культури фінансуються з держбюджету лише на третину від необхідного. Розв'язання ж цієї проблеми лежить насамперед через ефективне реформування економіки, вдосконалення податкової системи. У найбільш тяжкому становищі опинилися український кінематограф, книговидавництво, бібліотеки, народні виконавські колективи, заклади культури у провінції – тобто ті, що потребують державної підтримки і значних капіталовкладень.

Негативною є тенденція різкого зростання комерціалізації частини культури. Ряд колективів та окремих виконавців, намагаючись вижити в умовах ринку, створюють комерційно виграшні, але низькопробні, розраховані на невибагливий смак культурні проекти. Засоби масової комунікації в гонитві за рекламним часом та шпальтами газет практикують показ відвертого кітчу, антикультури, насаджують низькі культурні стереотипи.

Найбільш ефективним способом протидії такій тенденції є формування духовного імунітету особистості, для якої справжня культура – найорганічніша сфера буття і спосіб самореалізації. Здійснення цього завдання потребує долучення щонайширшого і різноманітного спектру культурних надбань як України, так і світу, піднесення на рівень світових стандартів системи виховання та освіти, ролі інтелігенції в суспільстві та її соціального статусу.

Нині, як ніколи раніше, Україна має можливість скористатися кращим світовим досвідом з вирішення соціально-культурних проблем. Тенденція до поглиблення міжнародних культурних зв'язків є однією з найхарактерніших ознак часу. У роки незалежності Україна підписала угоду про культурну співпрацю з урядами більше як 60 країн світу, із сотнями громадських культурних установ та фондів. Культурними акціями світового масштабу стали міжнародні конкурси артистів балету ім. С. Лифаря, що проводяться в Києві з 1994 р., міжнародний фестиваль сучасної музики «Таврійські ігри», міжнародний конкурс молодих виконавців класичної музики «Володимир Крайнев запрошує».

Величезний успіх у багатьох країнах світу мала виставка «Золото степів України», у США тріумфально пройшла виставка мозаїк Київської Софії та Михайлівського монастиря під назвою «Слава Візантії». Зміцненню

міжнародного авторитету України сприяють також численні виступи за кордоном українських виконавських колективів, експозиції художників, виставки творів з колекцій провідних музеїв. Однак потенціал України як однієї з найбільших країн Європи у сфері культурної співпраці з іншими народами ще далеко не вичерпаний.

Суперечливі, іноді протидійні тенденції розвитку української культури на початку нового тисячоліття – характерна ознака перехідного суспільства, культура якого протягом майже всього ХХ ст. перебувала в полоні тоталітаризму. Безумовно, що подолання негативних і закріплення позитивних наслідків розвитку української культури залежать від наполегливої й цілеспрямованої праці як держави, так і всього суспільства, кожного громадянина. Запорукою успіху в досягненні цієї мети є як могутній культурний потенціал нації, унікальний у європейському та світовому вимірі, так і життєдайні процеси демократизації українського суспільства, що є головним рушієм культурного процесу, гарантом подальшого розквіту української культури в часі і просторі ХХІ ст.

6. Цілісність українського культурного простору: культура діаспори

Світовий досвід свідчить, що необхідною передумовою інтелектуального прогресу нації є її національна ідентифікація людей, яка неможлива без врахування і використання історико-культурної спадщини. В умовах незалежної держави відмова від ідеологічних догм тоталітарної системи, визнання плюралізму в духовній сфері зумовили більш демократичний і лояльний підхід до визначення духовної спадщини, а також, що не менш важливо, інше ставлення до неї. Відповідно до сучасних реалій, духовна спадщина народу України включає надбання національної культури українського народу, що створені як в Україні, так і за її межами, в діаспорі, всюди, де твориться українська культура. Пріоритет у цьому, безумовно, має духовний потенціал, що нагромадився в Україні. Критерієм того, що становить духовну спадщину українського народу, є відповідність культурного доробку загальнолюдським цінностям, тобто визнання того, що духовні надбання нації набувають загальнолюдського визнання.

Протягом десятиліть у діаспорі нагромаджено значний духовно-культурний потенціал, створено чималі наукові, літературні, художні цінності, там працювали і працюють багато видатних українських науковців, письменників, митців. За далеко неповною статистикою, у країнах Заходу проживає понад 5 мільйонів громадян українського походження, а в межах пострадянського простору – до 10 мільйонів чоловік. Українські емігранти змогли зберегти свою національну ідентичність завдяки потужній праці на ниві культури. Представники української інтелігенції будували школи, народні

доми, «Просвіти», читальні, церкви і церковні громади, засновували часописи, друкували книжки.

Українська громада протягом усього періоду її проживання на американському континенті постійно демонструвала світові прагнення зберігати й розвивати національні традиції. Вона виявляла велику турботу про освіту українських дітей, вирішувала проблеми щодо відкриття шкіл, де діти змогли б вивчати українську мову, історію України, прилучатися до української культури. Найдавніший такий національно-культурний осередок «Галичина» створено в Манітобі (1899). У 1905 р. у Вінніпегу відкрито спеціальну школу (її українці називали учительським семінаром) для підготовки вчителів з україномовного середовища.

Між двома світовими війнами українська література в еміграції зросла і укріпилася світоглядом. Вона поповнилась іменами таких поетів і письменників, як Олег Ольжич, Юрій Клен, Леонід Мосендз, Олена Теліга, Євген Маланюк, Оксана Лятуринська. Ці майстри знаменували блискучий період і в історії української літератури взагалі.

Пожвавленню літературного життя Канади 20-х років сприяв і Мирослав Ірчан (справжні ім'я та прізвище – Андрій Баб'юк), який в 1923 р. приїхав до Канади, де розгорнув літературно-видавничу діяльність. Свої міркування про причини виїзду українського населення до інших країн М. Ірчан висловив у нарисі «За океаном». Драматичними творами, написаними в Канаді – «Родина щіткарів» та «Підземна Галичина» – він зробив значний внесок в українську літературу та культуру, майстерно висвітливши соціально-політичне становище західноукраїнських трудящих у цей період. Але сум за Україною спричинив його повернення на батьківщину в 1929 р. У Харкові він очолив письменницьку організацію «Західна Україна» і редагував журнал під такою самою назвою. Розстріляний у 1937 р.

Українці другої еміграційної хвилі відрізнялись від першої, трудової, насамперед тим, що були в основному освіченими людьми, лише незначна частина з них була неписьменною. Саме цим пояснюється їх швидке пристосування до нових умов життя і праці, активної участі у громадському житті. З цих людей вийшло найбільше лідерів громадсько-політичних і культурно-освітніх організацій. Наприклад, «батьком» українського співу в Америці називають композитора, диригента і хормейстера Олександра Кошиця. Своєю творчістю О. Кошиць пропагував українську культуру за кордоном, знайомив з мистецтвом українського хорового співу, що став своєрідним каталізатором у поживленні діяльності мистецьких колективів у Північній Америці.

У 1929 р. до США прибув Василь Авраменко, який згодом став засновником української народної хореографії. За короткий період він створив понад 50 ансамблів, які діяли по всій країні. Він влаштовував виступи своїх вихованців у багатьох штатах Америки, прагнув до того, щоб з українським

мистецтвом познайомилось якомога більше американців. У 1934 р. танцювальний ансамбль В. Авраменка (близько 300 осіб) виступив у Метрополітен Опера Гавс у Нью-Йорку, а сам він став засновником школи народних танців у Нью-Йорку та студії звукових фільмів.

З усіх українських митців найбільшої світової слави зажив Олександр Архипенко, який прибув до США ще в 1923 р. Він увійшов в історію мистецтва як один з основоположників культури модернізму. Мав індивідуальні виставки в Німеччині, Франції, Англії. У Нью-Йорку відкрив власну школу, створив понад 750 композицій, серед яких бронзові плити-барельєфи Б. Хмельницького і М. Грушевського, що експонувалися в найбільших музеях світу, постійно виступав з доповідями на мистецькі теми в американських університетах та мистецьких товариствах. Митець виготовив скульптури князя Володимира Великого, Тараса Шевченка та Івана Франка, які були встановлені в Українському культурному парку в Клівленді, а скульптурна постать Кобзаря прикрасила місто Керхенсон у штаті Нью-Джерсі.

Уся українська література, друкована в Канаді після Другої світової війни, є широкою панорамою тематики, літературних напрямів і стилів. Тут патріотична героїка і ностальгійна лірика, романтика і політична література, гумореска, сатира і мемуаристика, нариси, байки, шкільні підручники, журнали, сторінки в газетах для молоді тощо. Саме після Другої світової війни з'явилася в Канаді українська літературна критика.

Особливо плідною була перекладацька творчість К. Андрусишина та В. Кірккоинела. У їх доробку – антологія «Українські поети 1189–1962” (1963), що охоплює вісім століть української поезії від «Слова о полку Ігоревім”, та перше, майже повне видання «Кобзаря” англійською мовою під назвою «Поетичні твори Т.Шевченка. Кобзар” (1964). У США до українських літературних критиків належать Г. Дібров, П. Косенко, М. Щербак, Б. Рубчак, в Австралії – Д. Нитченко, в Англії – О. Воропай.

Непрості умови розвитку української літератури на американському континенті привели літературознавців і письменників усієї діаспори до об'єднання творчих сил. 26 червня 1954 р. в Нью-Йорку було засноване об'єднання українських письменників в еміграції «Слово”. До його основоположників належали В. Барка, І. Багрянний, Б. Бойчук, В. Гайдарівський, С Гординський, Й. Гірняк, П. Голубенко, Г. Костюк, І. Кошелівець, Н. Лівицька-Холодна, Є. Маланюк, Т. Осьмачка, У. Самчук та ін. Поступово стали формуватися два осередки організованого культурного життя з кількома друкарнями, часописами та журналами у Вінніпезі та Торонто.

У Торонто в 1956 р. було засновано Українську спілку образотворчого мистецтва (УСОМ), а в 1957 р. УСОМ організовано в Едмонтоні. В 1958 р. в Торонто відкрилась мистецька галерея «Ми і світ”, що нараховувала понад 200 картин українських митців Європи і Канади. Деяко пізніше мистецьку галерею «Ми і світ” було перенесено на околицю Ніагарських островів. Тепер вона

іменується як «Ніагарська мистецька галерея і музей». Тут зберігається творчий спадок Василя Курилика – одного з визначних митців-українців.

Мистецьку освіту В. Курилик здобув у Торонто, Мехіко та Лондоні, де брав участь у виставках Королівської Академії. Він створив понад 7000 картин. У серії «Український піонер» відтворив історію українських канадців. Виконані ним чотири панно прикрашають інтер'єр канадського парламенту, символізують творчу працю українських поселенців, їх внесок у суспільне й культурне життя Канади. У його творчій спадщині 160 картин серії «Страсті Христові». Митець створив картину-передбачення «Чорнобильська мадонна», написану задовго до нашої трагедії. У 1970 р. В. Курилик відвідав Україну, подарував Державному музею Т. Шевченка в Києві картину «Дух Шевченка витає над Канадою».

Широко відомий у світі Леонід Молодожанин (Лео Мол, 1915, уродженець с. Полонного на Хмельниччині) – видатний український скульптор, живописець, академік Королівської канадської академії мистецтв. У його творчому доробку – пам'ятники Т. Шевченкові у Вашингтоні (1964) та Буенос-Айресі (1971), Володимирі Великому в Лондоні (1990), близько сотні скульптурних портретів, понад 80 вітражів у храмах тощо. Окремі твори зберігаються у Ватиканському музеї. Різьблені погруддя пап Іоанна XXIII, Павла VI, Івана Павла II, кардинала Йосипа Сліпого позначені людяністю, високою духовністю. У Вінніпезі відкрито Парк скульптура Лео Мола. Свого часу митець був знайомий з визначним діячем української культури Іваном Огієнком і виконав його скульптурний портрет, який подарував місту Львову (1992). Одна з вулиць Львова носить ім'я Івана Огієнка, де і встановлено скульптурне погруддя вченого.

Певних організованих форм набуло мистецьке життя і в США. У травні 1952 р. в Нью-Йорку було створено Об'єднання митців-українців в Америці, з відділом у Філадельфії, де у вересні 1952 р. відкрито Українську мистецьку студію. З 1963 р. у США почав виходити друкований орган Об'єднання митців-українців в Америці – журнал «Нотатки з мистецтва», до якого тяжіли українські митці з усього світу. Усі відомі скульптори, зокрема автори пам'ятників Тарасові Шевченку у Вінніпегу (Андрій Дараган), у Вашингтоні та Буенос-Айресі (Леонід Молодожанин), Лесі Українці – в Клівленді і Торонто (автор обох – Михайло Черешньовський) є членами Об'єднання митців-українців в Америці.

Важливі завдання виконує і організований у 1971 р. в Чикаго Український інститут модерного мистецтва. Він має своє постійне приміщення з виставковою галереєю, канцелярію, бібліотеку, колекцію картин і скульптур. З часу свого виникнення Інститут модерного мистецтва здійснює діяльність у двох напрямках: по-перше, гуртує тих молодих українських митців, які досі були осторонь українського культурного життя, і одночасно популяризує сучасну мистецьку творчість в українській громаді; по-друге, ставить завдання

проникнення митців з українським ім'ям до тих культурно-творчих осередків американського довкілля, куди українці досі дістатися не могли з суто національним спрямуванням їх творчості.

Збереженню й популяризації українського мистецтва в діаспорі служать і Український музей у Клівленді, Український національний музей у Чикаго, музей-архів у Денвері. Претендує на загальноукраїнський музей діаспори відомий музей Союзу українок у Нью-Йорку. До категорії музеїв слід також віднести дуже цінну і багату мистецьку збірку під церквою на православному кладовищі в Савт Бавнд Бруку. В Едмонтоні в 1974 р., створено Українсько-Канадський архів-музей. Уряд провінції Альберта щорічно виділяє на його утримання блиско 5 тисяч доларів.

Селом української культурної спадщини називають заповідник-музей просто неба, створений у 1971 р. за 50 кілометрів від Едмонтона. Тут працює музей народного мистецтва з неодмінними писанками, вишиванками, керамікою, давнім одягом. Заповідник має дослідницький та реставраційний центри.

У церковній архітектурі спостерігається своєрідна мішанина стилів – українсько-канадський синтез. Найпомітнішими зразками українсько-канадської архітектури є церкви Матері Божої Неустанної Помочі в Йорктоні, Володимира й Ольги у Вінніпегу, св. Іосафата в Західному Торонто, Успенія в Портедж Ля Прері, Покрови в Даворіні, св. Іосафата в Едмонтоні і «стєпова катедра” в Кукс Крік. Міжнародним визнанням користується творчість українського архітектора Радослава Жука. До здобутків української сакральної архітектури належать споруджені за його проектами церкви прєсв. Євхаристії (Торонто), прєсв. Родини і св. Йосипа (Вінніпег), Чєсного Хрєста в Тандер-Бєї (Онтаріо), прєсв. Трійці (Кєргонксон, штат Нью-Йорк). У 90-і роки споруджено церкву св. Степана (Калгарі, Канада), яка репрезентує подальший розвиток ідеї церковної будови як незламної фортеці. Кожна баня немов розтята по вертакалі навпіл. На місці розтину, на неприступному мурі височить далеко знесений у небо хрєст. Профєсор Р. Жук нагороджений Канадською медаллю архітектури (1986), обраний почесним членом Королівського інституту архітектури Канади.

У міжвоєнний період та після завершення Другої світової війни значна частина українців прибула до Великобританії та Франції. Громадські осередки українців особливу увагу приділяють проблемам вивчення молодими поколіннями рідної мови, літератури та історії, що безумовно, є одним з головних напрямів виховання самосвідомості і прищеплення культурних традицій народу. У діаспорі постійно розвивається художня самодіяльність. Це підтверджується діяльністю хорів «Діброва”, «Гомін”, танцювальних ансамблів «Метелик”, «Орлик”, квартету бандуристів «Кобзарське братство”.

При філіалі Римського українського католицького університету в Лондоні – одного з наймолодших наукових центрів української діаспори в Західній

Європі (1979) – діє мистецька секція, яка організовує виставки українських вишиванок, кераміки, інших виробів прикладного мистецтва, вечори поезії, зустрічі з художніми колективами з України. У Лондоні проживає видатна українська поетеса і художниця Галя Мазуренко, поезії якої позначено модерністською спрямованістю, своєрідним відчуттям слова, багатообразністю (збірки «Акварелі», «Пороги» та ін.). Музей українського мистецтва функціонує в Олдгамі.

У 80-ті роки почала діяти Українська європейська культурно-освітня фундація. Її метою є створення кафедри української мови та літератури при Лондонському університеті. Велику роботу в розвитку і збагаченні української спільності проводить преса. Зокрема в Англії в повоєнний період почали виходити часописи «Українська думка», «Наша церква», «Наше слово», «Сурма», «Визвольний шлях». У червні 1993 р. в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського відбулася презентація журналу «Визвольний шлях» і передача повного комплекту його до фондів бібліотеки.

Франція є другою західноєвропейською країною, де проживає порівняно численна українська діаспора. Щоб зберегти національну етнічну та культурну самобутність, українці у Франції створили Український центральний громадський комітет у Франції, Центральне представництво українців у Франції та широку мережу жіночих, молодіжних, культурологічних і просвітянських організацій.

Мистецький Париж пам'ятає блискучі імена Марії Башкирцевої і Святослава Гординського, Олександра Архипенка і Сержа Лифаря, Олекси Грищенка і Якова Гніздовського. Серед них особливе місце належить видатній художниці з України Софії Левицькій. Вона була членом комітету «Осіннього салону», що є великим досягненням чужоземця в Парижі та визнанням його таланту. Софія Левицька дивувала рафіновану французьку критику дуже особистим, майже інстинктивним поглядом на речі, делікатністю творчого письма, рідкісним художнім смаком і тонким розумінням природи світу.

Портретист, пейзажист, гравер по дереву. Її ілюстрації до безсмертного твору М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», який переклала разом з поетом Роже Аллярмом французькою, за своєю досконалістю, філігранністю виконання, вишуканим стилем нагадують старовинні гравюри. Критики відзначали природжений талант художниці до елегантної стилізації. У 1932 р. твори Софії Левитської експонувалися на виставці української графіки в Берліні і Празі, а також на виставці сучасної графіки у Львові. У 1989 р. в Парижі вийшов альбом графіки нашої видатної співвітчизниці та спогади про неї.

Ще один член комітету «Осіннього салону» – визначний український маляр і мистецтвознавець Олекса Грищенко (1883–1977). Всесвітньо відомий пейзажист, твори якого є в музеях і зібраннях Львова, Парижа, Страсбурга, Брюсселя, Гента, Осло, Стокгольма, Москви, Мадрида, Монреалю, Бостона, Філадельфії, Балтімора та інших міст. Нині в Парижі працюють українські

художники А. Сологуб, О. Мазурик, музикознавець А. Вірста. Серед творів О. Мазурика – численні пейзажі, портрети, модерні гравюри, ікони. Він розписав іконостаси для церкви св. Володимира на бульварі Сен-Жермен у Парижі та каплиці Наукового товариства ім. Тараса Шевченка у Сарселі. Виставка творів О. Мазурика експонувалася в 1990 р. в Києві.

Повернулася в Україну і малярська спадщина В. Винниченка, що відкрив нам ще одну грань свого таланту – як художник. У березні 2001 р. в Національному музеї Тараса Шевченка експонувались його натюрморти, пейзажі, портрети. В Україну перевезено 70 оригінальних творів славетного українця, чотири альбоми з малюнками аквареллю, тушшю, вугіллям. Загалом до малярської спадщини Володимира Кириловича входить понад 100 картин. В. Винниченко, що належав до паризької школи художників, постав у полотнах «Гірський пейзаж», «Сніг у передмісті», «Закуток» та інших особливо тонким колористом. Митець виступив одним із засновників «Аристократичної секції», що виникла в квітні 1929 р. при Українській громаді в Парижі. Винниченко-художник – це окрема цікава сторінка життя видатного письменника і політика.

Важливим досягненням української громади у Франції стало створення в 1949 р. Архіву української еміграції у Франції, що знаходиться в Сорбоннському університеті при Інституті східних мов і цивілізацій. У Сорбонні на професійному рівні викладається українська мова. Франція має невелике відділення Українського вільного університету, де студіюється історія України та інші предмети з українознавства. З 1952 р. українську мову офіційно затверджено для вивчення в Паризькому державному університеті східних мов і цивілізацій. Значним здобутком української діаспори стало відродження діяльності Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (НТШ) як спадкоємця заснованої в 1873 р. у Львові дослідницької установи тієї самої назви. У 1947–1951 рр. президія НТШ перебувала у Мюнхені, а потім переїхала в Сарсель, поблизу Парижа, де знаходиться й тепер.

Ще в мюнхенський період НТШ видало першу частину тритомної «Енциклопедії українознавства» та 12 томів інших наукових праць. У 1954–1959 рр. вийшла десятитомна енциклопедія українознавства (словникова частина). Триває робота з підготовки семитомної «Енциклопедії української діаспори».

В умовах еміграції осередком національно-культурного життя була церква. Як соціальна інституція вона сприяла збереженню національної ідентичності, подоланню меншовартості та об'єднанню українців, розсіяних по світу. Визначною постаттю українського православного руху за межами України став митрополит Іларіон – у миру Іван Огієнко (1882–1972). У 1951 р. він очолив Українську греко-православну церкву в Канаді, що виступала носієм української національної ідеї. Заслугою І. Огієнка стало створення першого автентичного (оригінального) перекладу Біблії українською мовою, духовне

об'єднання українських православних церков у Канаді, Америці та інших країнах. Це сприяло організаційному оформленню української православної автокефалії, національно-мовній єдності українців діаспори й України, що забезпечувало цілісність українського культурного середовища.

В українській діаспорі значну роль надавали розвитку освіти і науки. Першою високою школою став заснований на початку 1921 р. у Відні Український вільний університет (УВУ). Його співзасновниками були професори С. Дністрянський і М. Грушевський. Восени 1921 р. Університет перенесли до Праги, де він знаходився до 1939 р., а після закінчення Другої світової війни відновив свою роботу у Мюнхені. За час існування УВУ видав близько 100 томів «Наукових записок», «Наукових збірників», монографій, мистецьких альбомів. В університеті проводяться наукові конференції, захист дисертацій, стажування науковців з України.

Вагомим здобутком української еміграції в Німеччині став Український науковий інститут (УНІ), створений у Берліні в листопаді 1926 р. заходами П. Скоропадського. У 1934 р. Інститут став державною інституцією, прикріпленою до Берлінського університету. При Інституті заснували бібліотеку, архів преси і бюро наукової інформації. Тут працювали такі непересічні особистості, як В. Липинський, С. Смаль-Стоцький, Д. Чижевський, Б. Лепкий та інші науковці. З кіпця 1932 р. в інституті було започатковано серію українознавчих досліджень, а з 1933 р. – серія періодичних видань – «Вісті».

У 1922 р. в Чехословаччині засновано Українську господарську академію в Подєбрадах. У 1932 р. уряд Чехословаччини припинив фінансування академії, і тоді замість неї було створено Український Технічно-Господарський інститут заочного навчання, де в 1932–1937 рр. 749 осіб були його студентами.

З 1953 р. кафедра української мови та літератури філософського факультету університету в Пряшеві (Словаччина) готує учительські кадри для шкіл з українською мовою навчання. Виходить єдиний на Пряшевщині український літературний журнал «Дукля». Музей української культури у Свиднику видає «Наукові збірники української культури».

У східній українській діаспорі – в державах, що виникли на теренах пострадянського простору – відродження культурно-національного життя українців почалося з шкільництва. Такі громадські інститути, як Науковий центр україністики в Башкортостані та Товариство шанувальників української культури «Кобзар», Українське товариство Киргизької Республіки «Берегиня», Товариство української культури в республіці Молдова, Томський центр української культури «Джерело» та Український національно-культурний центр «Промінь» у Самарі свідчать про початки демократизації суспільств нових незалежних держав і про відродження етнічності українців східної діаспори.

В Україні створено Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство «Україна-Світ»), діє Інститут досліджень діаспори, розроблено

проект Національної програми «Закордонне українство на період до 2005 року».

Процес культуротворення, що тривав в українській діаспорі, став ваговою складовою українського культурного простору. Його головною метою була духовна консолідація українців усього світу в інтересах відродження, збереження й примноження національно-культурних традицій власного народу. Це сприяло збереженню цілісності української культури, а в умовах незалежності – активізації державотвірного потенціалу, зміцненню позицій українських організацій у країнах поселення, а Української держави – у світовому співтоваристві.

Тема 5. СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСНОВИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ЯК ПРАВЛЯЧОЇ ІДЕОЛОГІЇ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

1. Витоки культури Постмодернізму
2. Історико-культурний зміст Постмодернізму
3. Постмодернізм і трансавангард у мистецтві

1. Витоки культури постмодернізму

Кожна епоха має свою культуру, специфіка якої позначається своєрідним ім'ям: наприклад, ми говоримо про культуру Ренесансу, Просвітництва і т.д. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ввійде в історію як вік постмодерністської культури. Слово «модерн» (франц. modern – сучасний) вперше було вжито у V ст. для розмежування християнського сьогодення і язичеського римського минулого. З тих пір «модерність» (приналежність до сучасності) завжди припускала необхідність кожній епосі співвідносити себе з Античністю в ході осмислення себе самої. В будь-якій епосі були періоди переходу від старого до нового, тому «модерними», «новими», сучасними вважали себе всі епохи з часів Карла Великого. Але в Європі нова культура завжди формувалася на базі оновленого відношення до Античності. Так, античне мистецтво, наприклад, завжди вважалося нормативним зразком, з яким звіряли свої твори художники «модерну» за усіх часів. Культура «модерну» будь-якої епохи завжди оглядалася на Античність, і навіть критикуючи її, все-таки ніколи цілком від неї не відмовлялася.

У середині ХІХ ст. модерн став здобувати стійку тенденцію протиставляти себе історії і традиції взагалі, рвати історичні зв'язки. Модерним починає вважатися тільки те, що виражає просто «нове». Починається погоня за «більшою новизною» як такою. Така модифікація модерну ясно представлена, наприклад, у теорії мистецтва Ш. Бодлера – французького поета ХІХ ст. Він орієнтував художників на відмову від традиційних норм і зразків. Їх творчі установки стали нагадувати роботу розвідника, що вступає в незнайому сферу, де є ризик раптових і небезпечних зіткнень. Художникові пропонувалося завойовувати простір і час майбутнього, не орієнтуючись при цьому на жодні вказівки. Він не знав жодних правил поведінки в цьому відкритому йому майбутньому, над ним не тяжіли норми і зразки; він просто рвався до нового, не знаючи при цьому ні шляху, ні орієнтирів. Ш. Бодлер, по-суті, сформулював стратегію культури постмодерну. (Слід уточнити наступна обставину. За новизною гнався, наприклад, і авангард. Але він визнавав ціннісну ієрархію, хоча і в спотвореній формі: нове завжди краще, вище старого, тобто нове якби порівнювало себе зі старим. Постмодерн відмовився від ієрархії, від оцінок, від жодного порівняння з минулим.)

Щоб підійти до відповіді на це питання, наведемо ще один приклад постмодерністських проривів в культурі ХІХ ст., цього разу зв'язаних з філософською критикою розуму, з відмови від раціоналістичних традицій, що

зародилися ще в Античності. Сучасник і учень Гегеля датський філософ Кьєркегор виступив проти домагань розуму ще за життя свого вчителя, а Ніцше оголосив розум «хворим павуком» в той час, коли Маркс розробляв теорію розумного устрою суспільного життя. Постмодерністська установка на відмову від раціоналістичних проектів Ренесансу і Просвітництва виникла не «після» модерну – філософії XIX ст., а поруч з ним. Тому не зовсім правильно вибудовувати хронологічний ланцюжок: модерн – постмодерн.

Як відреагувало суспільство на ці постмодерністські заявки? Воно просто не видало кредиту довіри скептикам і ганьбителям розуму. Ще була сильна онтологічно вкорінена віра в його законодавчі здібності, що гарантують універсальний порядок у світі. Прихильність людей була на боці тих, хто не погоджувався з критиками розуму. Сучасники Кьєркегора, Ніцше поставилися до їхніх ідей як до марення шизофреніків (не випадково ці філософи стали клієнтами психіатричних клінік), відтіснивши їх на периферію суспільної свідомості. Постмодерн не став у XIX ст. нормою, суспільство ще не було готове жити без опори на розум і традицію в культурі, зв'язану з ним.

XX століття, продовживши критику проектів Ренесансу і Просвітництва, затребувало ідеї постмодерністських мислителів XIX ст. і перемістило їх в центр інтелектуального простору. Кьєркегор, Ніцше, Паскаль і ін. були реабілітовані і стали шановані. Виникла певна хронологічна аберація: Гегеля стали сприймати як далеке минуле, а Кьєркегора – як сучасника. Постмодерністські настрої привернули увагу З. Фрейда, М. Хайдеггера, Гадамера, Ж. Дерріда, яких суспільство ще за життя оголосило видатними мислителями і тим самим продемонструвало свою готовність прийняти їх ідеї. У XX ст. закінчився процес трансформації досвіду свідомості, фундаментальних зрушень у формах людського мислення, що почався ще в XIX ст.

Наведемо приклади таких «зрушень». Відомо, що до кінця XIX ст. висока класична думка не впускала в сферу своєї діяльності проблеми сексу, божевілля і в'язниці, а держава репресивно відносилася до цього світу. Але з кінця цього періоду дані теми стали легалізуватися і поступово розширюватися, стаючи не тільки предметом уваги з боку вчених, але і заповнивши практично все мистецтво. Саме загадкове полягає в тому, що люди виявилися якби вже готовими поставитися до цієї сторони життя з серйозною увагою, настільки серйозною, що до кінця XX ст. проблемами, наприклад, сексуальних меншин стали займатися парламенти, дебатуючи про можливість юридичного узаконення шлюбів між особами однієї статі, а вчені і громадськість зайнялися пошуком засобів і способів сексуальної просвіти дітей з 5-річного віку. Ці процеси зафіксувала мова, самий чуйний індикатор змін у світовідчужанні людей: слово «любов» почало поступово витіснятися словом «секс».

В наявності факт: у XX ст. змінилися люди, їх світосприймання, світовідчужання, їх духовно-розумові установки. Але ці зміни, що почалися

задовго до ХХ ст., явними стали лише до кінця ХІХ ст., що дозволило багатьом мислителям, удавшись до методу екстраполяції, намалювати соціально-психологічний портрет індивіда ХХ ст. Так, наприкінці ХІХ ст. російський мислитель К. Леонтьєв пророкував, що започатковані в Європі процеси егалітаризації (франц. *egalité* – рівність) і лібералізації (лат. *liberalis* – вільний), приведуть до посилення тенденції вимоги всякої рівності – економічної, політичної, розумової, статевої і т.д., а також наростання вільнодумства в суспільстві, поблажливості і потурання у відношенні всякого роду індивідуальних волевиявлень, типу «я так хочу», і сформує в підсумку особливий тип: самовпевнених і зарозумілих громадян. Демократизація життя і розуму неминуче закінчиться пануванням середнього класу, тобто скромних, однорідного розуму людей, не занадто багато працюючих і щасливих у своїй однаковості. «Виробиться», вважав мислитель, середня людина, орієнтована на швидкоплинні потреби, на нескінченне відстоювання своїх прав і свобод, природи і суті яких вона не знає. Середня людина сформує етику, вільну від усяких містичних, релігійних початків, і буде впевнена, що розкриттю почуття її власного достоїнства буде сприяти прагнення до розкоші і багатства. До речі, саме таке існування людей визнавав гідним французький дрібнобуржуазний соціаліст Прудон (середина ХІХ ст.). Процеси «змішувального спрощення націй, станів, людей» відбуваються, на думку К. Леонтьєва, в космічних масштабах, мають природно-історичний характер, а тому жодна країна не зможе їх уникнути.

Інший російський мислитель ХІХ ст. М. Федоров називав Європу «цивілізацією молодих». Її головну особливість він бачив в тому, що сини людські зняли з себе обов'язки перед батьками, предками, тобто перед традицією, відокремилися від них в своїй гордині, перестали рахуватися з минулим, забули свій синівський обов'язок: «Притча про блудного сина стала символом європейського способу життя». До старших стали відноситися як до перешкоди для юнацьких дерзань і вседозволеності. Характеристика «цивілізації молодих» у своїй повноті проявилася в ХХ ст., коли медицина і психіатрія ввели поняття старості, старечого склерозу, маразму, обгрунтувавши тим самим право молоді не рахуватися з досвідом старшого покоління. Слід зазначити, що легалізацію сексу М. Федоров пов'язував зі специфікою «цивілізації молодих», що, за його словами, відродила культ язичеської «народної Афродіти».

До аналогічних висновків прийшов іспанський філософ ХХ ст. Ортега-і-Гассет: ліберальна демократія і техніка створили в Європі особливий тип людини, не просоченої духом традицій, пихатої в своїй вірі в прогрес. Сучасний європеєць, стверджував мислитель на початку століття, претендує на необмежені права (не задумуючись при цьому про своє право на це) і зовсім не думає про обов'язки, не рахується в досягненні своїх цілей ні з ким і ні з чим. Європеєць ХХ ст. має мораль без її серцевини – свідомості служіння і

обов'язку. «Аморальність нині стала ширвжитком», а відразу до обов'язку вкоренилася метафізично, породивши «майже комічний феномен нашого часу – культ молодості як такої». «Середній» європеєць нагадує розпещену дитину, якій властиві дві риси: «безперешкодний ріст життєвих запитів і, отже, нестримна експансія власної натури і, друге, вроджена невдячність до всього, що зуміло полегшити їй життя». Ортега порівнював сучасного йому європейця з «дикуном, що сказився», тому що «нормальний дикун» шанує традиції, додержується віри, табу, завітів і звичаїв. В Європі ХХ ст., пророкував іспанський мислитель, восторжествує чоловічий початок, потіснивши жінку і старця, а тому буття людини втратить свою статечність.

2. Історико-культурний зміст постмодернізму

Отже, три названих філософи незалежно один від одного одностайні в тому, що в Європі сформувалася нова популяція людей, впевнених у можливості будувати свої культури без опори на традицію, відмова від якої почалася задовго до нашого віку. Епоха Нового часу породила людей, що відмовилися від Бога, що і зафіксував Ф. Ніцше в своєму знаменитому афоризмі «Бог помер». М. Хайдеггер згодом не погодиться з таким твердженням: Бог не вмер. Він сховався від людей, і вони самі не зможуть тепер знайти до нього дороги. Пустельність і незатишність світу без Бога-опори була на певний час закамуфльована вірою в могутність розуму. ХХ століття оголосило йому «хрестовий похід». Так, поступово, європейське людство спочатку відмовилося слідувати античній традиції, що бере початок від Парменіда, згідно якої людина мала опору в об'єктивному Абсолюті, тотожному Логосові, космічному Розумові, а потім, поставивши на місце Бога людський розум і віру в нього, відмовилося і від нього. «Наше учнівство в греків скінчилося: греки не класики, – так оцінив цю ситуацію Ортега, – вони просто архаїчні – архаїчні і звичайно ж... завжди прекрасні. Цим вони особливо цікаві для нас. Вони перестають бути нашими педагогами і стають нашими друзями. Давайте станемо розмовляти з ними, станемо розходитися з ними в самому основному».

Основне – це проблеми буття, субстанції, розуму. Обговоримо питання, пов'язані зі зміною відношення до розуму. В культурі Нового часу можна виділити два способи його розгляду: перший виходить з визнання його як основи людської життєдіяльності: розумові приписуються законодавчі функції, що і визначає специфіку культури модерну в Новий час. Другий спосіб відношення до нього прямо протилежний: законодавчому розумові перестають довіряти, його критикують. Простір культури, в якому розгорнулася критика розуму, і є простір постмодерну.

Постмодерністські претензії до розуму проявилися насамперед у філософії постмодерну, що відмовилася від послуг законодавчого розуму на користь розуму інтерпретативного. Законодавчий розум знайшов свої права в Європі ще в XVII ст. (Декарт, Бекон і ін.). Свою переможну ходу він почав з пошуків основ пізнавальної діяльності, що гарантують відкриття істини, незалежної від соціальних і культурних впливів. Законодавчий розум базувався на припущенні існування якогось стійкого загального змісту, не виведеного з емпіричного, кінцевого буття світу речей, і розробив метод його збагнення, названий науковим, а після Гегеля і Маркса «науковий» стало синонімом «діалектичний». Диктуючи умови пошуку істини, законодавчий розум вимагав визнавати істинним тільки те, що відповідало критеріям наукового методу. Розум судив (схвалював або відкидав) все, що відбувається в культурі, обгрунтовуючи це своє право наявністю вічних, незмінних законів мислення. Відмежувавшись від повсякденного мислення, він взяв на себе його критику і виправлення, оголосив, що він покликаний запобігати помилкам в думках і вчинках людей. Очевидно, що піднятися на рівень розумного мислення могли лише деякі люди, і серед них насамперед філософи, що і були визнані в культурі модерну законодавцями людського розуму. Суспільство визнало такий статус філософів як щось саме собою зрозуміле. Авторитет розуму став настільки великим, що йому довірили розробляти проекти майбутнього щасливого влаштування суспільного буття. Законодавчий розум формально відтворив патерналістські відносини, властиві традиційним суспільствам: тільки тепер люди визнавали авторитет не батьків-старійшин, а володарів розуму, допускаючи опіку над собою з їх боку.

Інтелектуали XX ст. винесли законодавчому розумові вирок: він піддався спокусі «уніфікувати істину насильством» (Ріккерт) і по-суті відтворив прийоми церкви і держави. Ж. Дерріда стверджує, що європейський ідеал повного оволодіння істиною має агресивний і сексуально забарвлений характер. Так, ще на зорі виникнення науки, головного дітища законодавчого розуму, Г. Галілей називав експеримент «катуванням єства» і порівнював його з «іспанським чоботом)», який дослідники надягають на «тіло» природи.

Відмова від послуг законодавчого розуму і є головна характеристика культури постмодерна. Законодавча парадигма розуму була замінена інтерпретативною. Відбулися глибокі зміни в стилі і методах інтелектуальної діяльності. Насамперед по-новому стали ставитися і вирішуватися питання істини й обгрунтування знання. Інтерпретативний розум перенаправляв пошук основ звання з трансцендентальної суб'єктивності, якою була захоплена німецька класична філософія, на повсякденну життєву практику. Підстави знання новий розум шукала не в метафізиці, а в комунікації, спілкуванні, діалозі «тут» і «зараз» діючих емпіричних індивідів. Загальним же фоном комунікації, діалогу є, вважали представники інтерпретативного розуму, не пошук наукової істини, що вводить діалог у штучні, спеціально передбачені

рамки, а катарсис невимушеного спілкування, коли люди в процесі діалогу перекидаються версіями, продукують часто «порожні», беззмістовні мовні потоки. Люди спілкуються в діалозі не для одержання істини, а для чогось іншого: вони задовольняють свій інтерес до іншого, зав'язують вузлики взаєморозуміння на дорефлексивному рівні.

Сумнів в універсальності поняття «істина», виробленого законодавчим розумом, почалося ще в герменевтиці, яка болісно шукала відповіді на питання: чи існує істинний зміст текстів, чи можна адекватно зрозуміти їх? Проробивши величезну дослідницьку роботу, герменевтика в особі, наприклад, німецького філософа Ганса Гадамера (робота «Істина і метод», 1960) заявила, що процес розкриття істинного змісту нескінченний. Отже, або його взагалі не існує, або не існує людини, що могла б його відкрити. І в тому, і в іншому випадку класичне розуміння істини руйнується. Той самий текст може бути по-різному витлумачений, і немає критерію виділення кращого, істиннішого тлумачення. Французький філософ Жак Дерріда (нар. 1930) в своїй «філософії деконструкції» (тобто «аналітичного розчленування понять») обґрунтовує думку про те, що будь-яке тлумачення тексту веде не до розкриття змісту, а до розширення тексту, що робить процедуру тлумачення нескінченною. Перед лицем цієї нескінченності втрачає сенс сама ідея «істинного» тлумачення з його правом заперечувати всі альтернативи.

Інтерпретативний розум відмовляється працювати в системі категорій наукового мислення: істина, сутність, закономірність, підстава, причина, об'єктивність тощо, відновлює суверенітет повсякденного мислення, яке нібито менше помиляється, ніж поняттєво-категоріальне. І якщо законодавчий розум вимагав, щоб перед входом у храм філософії і науки мислитель «очищався» від повсякденного досвіду, то інтерпретативний відноситься до нього з повагою, визнаючи його права на провідну роль в житті суспільства. Тема повсякденності стає центральною у феноменологічній соціології. Повсякденність – це донаукова природна установка, актуальне «тут» і «зараз» буття суб'єкта, що включає весь спектр його особистісних переваг. Суб'єкт, з усім різноманіттям його потреб і інтересів, виявляється вихідним пунктом філософського осмислення соціальних проблем, а феноменологічна філософія відкидає методологію об'єктивізму і логіцизму, тобто наукову методологію. Допускається гетерогенність прийнятої онтології, різні ракурси бачення проблеми, утверджується непереборна множинність поглядів на ту саму реальність. Невизначеність стає головним поняттям онтології і гносеології; в ситуації ж невизначеності в силу вступає імовірність, як міра перетворення можливості в дійсність, що виключає можливість однозначного і точного лінійного прогнозування подій і явищ.

Оголосивши пошук істини помилковою задачею, інтерпретативний розум став шукати свої правила інтелектуальної діяльності, свої стилі вираження мислення в слові. Відмовляючись від побудови філософських систем і не

визнаючи необхідності підпорядкування мислення законам діалектичної логіки, він стверджує, що словесно-мовне вираження думки завжди випадкове. Більше того, його починає цікавити той час буття мислення, коли останнє ще не оформлене, хаотичне, пульсує, нагромаджує думку на думку, перебиваючи їх образами; думка тут тече, ще не підкоряючись строгим логічним правилам і вимогам категоріальної впорядкованості, її форма перебуває в становленні. Починаються пошуки словесної і категоріальної форми для вираження мислення до його логіко-категоріального аранжування, що, на думку філософів інтерпретативного розуму, спотворює зміст первозданного мислення, вносить зміни в його зміст, позбавляє його первісної повноти. Звідси різке розходження філософських текстів модерну і постмодерну. Найбільш адекватною формою вираження мислення постмодерн визнає позараціональну словесну плінність.

У постмодерністському філософському тексті відсутній весь пояснючий концепт: за описуваними явищами не можна знайти жодної звичної «глибини», «сутності» – Бога, Абсолют, Логосу, Істини, Сенсу життя і т.д.; це спричиняє втрату значеннєвого центру, що створює простір діалогу автора з читачем і навпаки. Такий текст допускає нескінченну безліч інтерпретацій, він стає полісемантичним.

Не претендуючи на істинність своїх міркувань, філософи-автори починають розглядати себе як учасників нескінченної комунікації, у просторі якої повідомлення бродять по її каналах, спотворюючи, змінюючи адресата. Джерело первісного повідомлення губиться в невизначеному минулому, осягти яке принципово неможливо. Автори текстів одержують інформацію-послання невідомо звідки, передають її далі навмання, не знаючи свого адресата і не маючи впевненості в тому, що вони адекватно відтворили зміст інформації. Саме так, вважає Ж. Дерріда, писалося навіть Одкровення св. Іоанна, або Апокаліпсичне послання. Проаналізувавши текст Апокаліпсиса, він прийшов до висновку: Іоанн пише не про те, що йому самому безпосередньо відкривається, а лише передає зміст йому диктованого. Він чує голос, що цитує Ісуса, голос самого Ісуса, а також голоси ангелів тощо. Всі ці послання постійно перетинаються і неясно, хто і кому говорить. Немає ніякої гарантії, що саме Іоанн був головним і єдиним адресатом цих послань. Ситуація нагадує нескінченний комп'ютер, в якому закладене нескінченне число учасників акту комунікації, що унеможлиблює виділення «початкового сигналу» (мова йде про Бога) і вказівку точного адресата.

Філософія включається в нескінченне мовно- і текстовиробництво, позбавлене першоджерела, а також адресата. Неважливо хто і кому пише важливо – як він це робить. В тексті більше немає співвіднесеності з об'єктом, з внутрішнім суб'єктивним досвідом. Філософові залишається тільки одна можливість привабити до себе увагу читача – обрушити на нього алогічний, аграматичний текст-мовлення, «зачарувати» його грою метафор і метонімії.

Філософія втрачає свої границі, обриси філософського тексту розмиваються і починають існувати в якомусь «розсіяному» вигляді – всередині віршів, фільмів, літературної прози і т.д. Філософствування практично вже не вимагає спеціальної підготовки, воно стає непрофесійною діяльністю, і до числа філософів постмодерн зараховує, наприклад, прозаїків М. Пруста, Д. Джойса, Х.-Л. Борхеса, кінорежисерів С. Ейзенштейна, Ф. Фелліні і багатьох інших.

«Ніщо не гарантоване» – головний пафос свідомості постмодерну, що практикує інтерпретативний розум. Бог вмер, розумові законодавчому відмовлено в довірі, всі «священне» і «високе» сприймається як самообман людей, ієрархія «тіло-душа-дух» зруйнована, людина більше ні в що не вірить і їй немає вже «чим» вірити.

Отже, філософія постмодерну відмовилася від класики, відкривши нові способи і правила інтелектуальної діяльності, що стали своєрідною відповіддю на рефлексивне осмислення глобальних зрушень у світогляді, що стались в ХХ ст. Вона прояснила ті базові поняття і ті установки і орієнтації, що стали основними в інтелектуальній діяльності, характерними для стилю мислення епохи. Це, по-перше, відмова від істини, а отже, від таких понять, як «джерело», «причина». Замість вводиться термін «слід», як те єдине, що нам залишається замість колишньої претензії знати точну причину.

По-друге, неприйняття категорії «сутність», що орієнтує дослідника на пошук глибин, коренів явищ, приводить до появи поняття «поверхня» (резома). В такій ситуації залишаються незатребуваними терміни «ціль», «задум»; більш придатними стають «гра», «випадок».

По-третє, відмова від категорій істина, сутність, мета, задум є по-суті відмовою від категоріально-понятійної ієрархії, що характеризує і дослідницький, і навіть літературний текст в модерні. Це поняття не працює в постмодерні, що зробив ставку на «анархію».

По-четверте, в дискурсі модерну мали велике значення поняття «метафізика» і «трансцендентне». Постмодерн протиставляє «метафізиці» «іронію», а «трансцендентному» – «іманентне».

По-п'яте, якщо модерн прагнув до «визначеності», то постмодерн тяжів до «невизначеності», роблячи це поняття одним з центральних в своїй інтелектуальній практиці.

По-шосте, на зміну термінам «жанр», «границя» тексту приходять «текст» або «інтертекст», що дає мислителеві свободу діяти, зневажаючи вимогами традиції.

І нарешті, постмодерн націлений не на творення, синтез, творчість, а на «деконструкцію» і «деструкцію», тобто перебудову і руйнування колишньої структури інтелектуальної практики і культури взагалі.

Більш повна таблиця понять, в яких підсумоване розходження між модерном і постмодерном, дана Іхабом Хассаном.

Бінарна опозиція основних понять модерну і постмодерну, представлена вище, свідчить про те, що постмодерністський дискурс не виводиться з модерністського, не є результатом критичної рефлексії, яка завжди націлена на наступність змісту. Він просто інший, в ньому всі плюси замінені на мінуси, його зміст абсолютно протилежний модернові. Постмодерн нічого не запозичає від традиції: він просто пориває з нею, відмовляється від неї.

Відкриті філософією правила і норми інтелектуальної діяльності (дискурс) є загальними для культури ХХ ст. Досить сказати, що коли Ортега-і-Гассет спробував виділити основні параметри мистецтва ХХ ст., то прийшов до висновку, що такими є дегуманізація, відмова від зображення «живих форм», перетворення творчості в гру, тяжіння до іронії, замість метафізики, відмова від трансцендентності, тобто відмова прийняти існування чогось, що лежить за межами нашого досвіду.

Негативне і навіть агресивне відношення до минулого, до класики, до традиції – норма для культури постмодерну. Тому не випадково створювана сторіччями гуманістична і раціоналістична культура виявилася раптом непотрібною, незатребуваною: вона стала сприйматися як «набір» малоцікавих текстів, надуманих і найчастіше невирішальних проблем, вникати в глибинний сенс яких «молоді» ХХ ст. не захотіли. «Відв'язавшись» від всякої традиції, постмодерн в своїй волелюбності пішов на крайності: стер імена і дати, змішав стилі і часи, перетворив текст в шизофренічну пригоду, в колаж анонімних цитат, почав грати з мовою поза всякими правилами граматики і стилістики, змішав і зрівняв святе і гріховне, високе і низьке.

Постмодерністський інтелектуальний настрій на відмову від істини, від сутності, від визнання закономірності історичного процесу і т.д. породив скептичне відношення до можливості теоретичного обґрунтування шляхів розвитку суспільства, складання всякого роду довгострокових прогнозів, проектів швидкої зміни суспільства. Іншими словами, культура постмодерну не дає санкцій на революційну перебудову суспільства: вона орієнтована на такі зміни в суспільстві, величина яких була б порівнянна з «голубиними крочками». В цьому сенсі перебудова, розпочата в СРСР, не має культурної санкції, а її ідеологи, не усвідомлюючи цього факту, застосовують більшовицькі методи, які, до речі, на рубежі ХІХ–ХХ століть були культурно санкціоновані, тому що вписувалися в парадигму законодавчого розуму.

Звернімо увагу на одне з протиріч культури постмодерну. З одного боку, вона сформувала установку на неприйняття різких соціальних змін, але, з іншого боку, знаходячись в просторі і часі «цивілізації молодих», вона жадає прискорення, зміни життя, його темпів. Врахуємо і той факт, що постмодерн є реалізацією бажання прорватися до нового, просто нового як такого. Як же вирішується це реальне протиріччя? Закладена в «цивілізації молодих» тяга до швидкої і різкої зміни життєвих подій і процесів знайшла до кінця ХХ століття вихід у тих сферах буття, що не мають прямого відношення до соціального

устрою. Це, наприклад, індустрія моди, темпи зміни якої часто перевершують розумні можливості виробництва і взагалі здорового глузду; спорт, де результати давно вже перестали бути відповідними людині; музичні ритми, темпоральна частота яких, помножена на неймовірно високий рівень децибелів, робить їх непорівнянними з ритмами не тільки людського тіла, але і Космосу в цілому.

Швидкість і натиск, установку на радикальні зміни постмодерністська цивілізація молодих сконцентрувала в культурному просторі, зв'язаному з тілом і його потребами. З'явилася навіть технологія «bodybuilding»: культуризм, пластична хірургія, за допомогою якої змінюють фігуру, колір очей, шкіру і навіть стать. Бодіцентризм свідчить про появу в Європі людини нового, в порівнянні навіть з початком ХХ століття, типу. Бодіцентризм – це симптом варваризації культури, кризи християнського світогляду. Культ тіла, його бажань, потреб і інстинктів корелюється з характеристикою людини нового типу, як сильного і лютого неокочівника, націленого лише на вигоду і здобич, що руйнує всі храми і релігії в своїй душі.

Язичество (або неоязичество) кінця ХХ ст. відтворило весь набір відповідних ритуальних дій, надавши їм сучасної форми: криваві жертвоприношення, фізичне насильство, освячення еротики і сексу (їх ритуалізація) і т.д. Вульгаризуючи проблему, можна сказати, що язичество «знає» людину тільки в тій його частині, що «нижче серця». Серце, дух, душа, інтелект – ці атрибути християнської культури – сприймаються як «рудименти» чогось далекого і трохи дивного. Нічні еротичні, порнографічні телепрограми взяли на себе своєрідну функцію організаторів масових оргій в манері діонісійських, але з незрівнянно більшим числом учасників.

Але якщо, наприклад, язичеський культ фаллоса був символічним і ритуальні дії з цим органом ховали таємний зміст, пов'язаний з родючістю, здоров'ям, долею і т.д., то сучасний секс не має ніякого таємного змісту. Його призначення занадто явне і примітивне – впливати на тваринну чуттєвість людини. Нинішнє неодіонісійство – це резозма (поверхня), що не має ніяких глибинних змістів і символічного призначення. Безглуздість сексу виражає повною мірою суть постмодерністської свідомості, що відмовляється не тільки шукати сенс, але і брати на себе функції гаранта його існування. І якщо за свідомістю завжди визнавалася здатність «висвітити», знайти те, що сховано за явищами – Бог, Розум, Істина і т.д., а його інтелектуальна енергія направлялася на пошук глибинного, яке поєднує всі значеннєві єдності, то до кінця ХХ ст. свідомість бачить своє призначення в деструкції всякого сенсу взагалі.

Неоязичеський, нехристиянський характер культури ХХ ст. проявився у всіх практично видах мистецтва. Наприклад, авангардисти намагалися виявити сховані під шаром сучасної християнської культури до-культурні

символи, шукали сакральні знаки абсолютного початку, відомі архаїці, намагалися повернути світ до певної архаїчно-магічної єдності.

Російський композитор Олександр Скребін (1871–1915) дерзнув виразити в своїй музиці язичеське обожнювання світу з усіма його недосконаlostями і люттю. Язичество не відчуває, на відміну від християнства, зла в демонізмі. «Язичник любить своїх демонів, молиться їм; йому немислимо знищити їх або позбавити сили. Навпаки, демонізм в язичестві – початок релігії і краси, і віруючі – в інтимному союзі з ним. Такий і Скребін, що любить все демонічне, сам себе називає злом, але бачить в ньому лише свою силу і красу. Тоді зло вже не зло, тоді воно – стихія божественна. Слухаючи Скребіна, хочеться кинутися кудись в безодню, хочеться ламати і бити, вбивати і самому бути роздертим... Християнинові грішно слухати Скребіна,... молитися за нього – теж грішно. За сатаністів не моляться. Їх анафемствують», – писав О. Лосев. Так само сприймав музику Скребіна і православний теолог Г. Флоровський (1893–1979), який вважав, що містичний досвід композитора безрелігійний, а в його музиці відчувається «люциферівська свобода панувати, магічно і заклинально оволодівати».

Сучасну рок-культуру багато хто розглядає як перетворену форму ініціації з відповідними елементами ритуальності, архаїки в комунікації, оформленні зовнішнього вигляду учасників «рок-обряду».

Отже, культура постмодерну постає відображенням найглибших зрушень, що відбулися в світогляді європейців, які М. Хайдеггер називав «онтологічним нігілізмом». Сенс його – у відмові від визнання існування об'єктивного Абсолюту, Бога, у втраті відчуття того, що є справжнє буття, що є підставою життя і діяльності людей. Причому, на думку Хайдеггера, цей «нігілізм» прийняв всесвітньо-історичні масштаби і в процесі «онтологічного зніщовлення» залучено багато народів Новітнього часу. Це – доля Європи. Цей «онтологічний нігілізм» є «лиховісним і непритульним», стверджував філософ, але він «лиховісний і непритульний» ще і тим, що не може назвати свого джерела. З середини ХІХ ст. Європа впадає в новий нігілізм – цього разу раціоналістичний. Відкинуто Бога і розум, вітається інтелектуальний розгул, не прояснений ні світлом горнього, ні світлом людського розуму. Тут і зосередився центр кристалізації постмодерну.

3. Постмодернізм і трансавангард у мистецтві

Протягом останньої третини ХХ ст. у житті США, Японії і Західної Європи відбулися якісні переміни, які дозволяють говорити про зародження нового, постіндустріального суспільства, в якому на зміну проблемам «класичного» індустріального капіталізму прийшли інші, притаманні ситуації постмодернізму; одна з них – втрата орієнтирів, відсутність ідеї, яка б

консолідувала суспільство. Одним з перших документів постмодернізму у мистецтві стала книга американського архітектора Роберта Вентурі «Складності і суперечності в архітектурі» (1967). Автор бачив майбутнє зодчества у вільному поєднанні усіх можливих форм; висунувши лозунг: «Мало – це нудно», він виступив проти пануючого «мінімалістського» принципу: «Мало – це багато».

Чарльз Дженкс, другий теоретик постмодернізму, говорив про нього як про культуру, що «включає» – у протилежність культурі авангардизму, яка «виключає»; постмодернізм існує на основі «інтеграції різних мов». Таким чином, основною якістю постмодернізму є принципова «всеїдність», прагнення об'єднати різнорідні художні течії. Стосовно цього, постмодернізм дещо нагадує античний еллінізм, маньєризм XVI ст. й еkleктизм XIX ст., тому що він також завершує собою культуру яскравої й бурхливої епохи, сумує її досягнення, підводить ризику. «Зоряним часом» постмодерністського живопису і скульптури став початок 1980-х рр., коли відбулися програмні виставки у Базелі (1980) й Амстердамі 1980–1981). Їх учасники, художники різних країн, називали себе посткласицистами, гіперманьєристами, неотрадиціоналістами, майстрами ретро-арта, а також неоекспресіоністами, «новими дикими» (неофовістами), постреалістами тощо. Більш загальним окресленням нової ситуації в образотворчому мистецтві став термін «трансавангард» (букв. – «крізь авангард», «по той бік авангарду», запропонований італійським культурологом Акілле Боніто Олівою.

Постмодернізм з'являється (з точки зору історії світової культури) після вичерпання евристичного потенціалу раннього авангардистського художнього мислення. Настає досить цікавий і оригінальний період розвитку мистецтва, коли авангардистські форми синтезуються з традиційними. Це і є період постмодернізму, що включає у себе осучаснені образні форми будь-яких стилів й напрямків, так що іноді важко зрозуміти, чи то класичні форми у ньому збагачуються авангардистськими знахідками, чи то ці останні розвиваються на ґрунті традиційних підходів й рішень. Мистецтво постмодернізму втілює у собі всі культурні епохи, вільно бере матеріал звідки завгодно й використовує його де завгодно і як завгодно. Воно заглиблене у товщі культури, всі шари якої (форми, зразки, епохи) сьогодні – це надбання розуму, що одночасно і рефлектує, і «бавиться». Сьогодні індивід існує, сприймає й мислить в культурному просторі свого століття, залучаючи, однак до цього простору безліч форм культури, безліч культурних зразків – східний, західний, античний, середньовічний, ренесансний тощо.

Можна встановити кілька найбільш виразних ознак постмодерністського мистецтва: постійне звертання до різних історичних форм культури, активне використання різноманітних художніх систем у творах, тяжіння до полісемантичності й полістилістичності, підвищена увага до чужого тексту («цитатність»), відсутність єдиного «Я» героя; уникання фіксованої стильової,

ідеологічної, моральної домінанти; наявність «розірваної» свідомості; фрагментарність, зовнішня «необробленість» форми художніх творів, їх програмна іронічність; нечіткість розмежування між «високою культурою» та низькопробними комерційними жанрами.

Мистецтво постмодернізму одним з перших аналізував американський дослідник Іхаб Хассан у книзі «Розчленування Орфея. До проблеми постмодерністської літератури» (1971). Для того, щоб визначити основну властивість цієї літератури, він нагадує міф про Орфея, що його розірвали на шматки збожеволілі менади. Відсутність цілісності, розірваність смислових структур – ось що визначає нове мистецтво у кінці ХХ ст. Якщо для традиційного й авангардистського мистецтва характерні форма, намір, проект, ієрархія (тобто раціональність й організація), то для постмодерністського мистецтва – антиформа, гра, випадковість й анархія. Мова йде про відсутність єдиного підходу й фіксованої точки зору, про принципову нескінченність підходів й комбінацій, про децентралізованість творів мистецтва й літератури, тобто про відсутність головного героя, головного сюжету, головної ідеї. Художники відмовляються від самого принципу «сенсу», тобто від визначеного, структурованого, однозначно зрозумілого послання.

Чи не найраніше ознаки постмодернізму з'явилися у творчості російсько-американського письменника Володимира Набокова (1899–1977). Ще у 20-х рр. ХХ ст. критика відмічала, що він «ніколи не потрапляє під владу своїх тем, він вільно й напружено ними грається, вигадливо й свавільно вивертає й повертає свої сюжети». Без сумніву, предметом художнього освоєння письменника є власна творчість, він цікавиться лише фактом своєї творчості – й нічим іншим. Ключем для розуміння В. Набокова можуть служити слова російського поета і критика Владислава Ходасевича: «Його твори заселені неосяжним числом прийомів, які, наче ельфи чи гноми метушаться між персонажами й проводять величезну роботу: пиляють, ріжуть, прибивають, малюють. Вони будують світ твору і самі виявляються його найважливішими персонажами, яких неможливо усунути». Герої Набокова – це художники, виведені під масками кого завгодно – шахістів, авантюристів, підприємців, філологів, професорів і навіть... самих художників. По суті, світ його творів є двоїстим, у ньому співіснують уявний світ й «дійсне» життя, причому перший виявляється більш реальним ніж другий. Навіть творче «Я» в набоковських текстах є нікчемним, випадковим й примарним поряд з автономним механізмом самої творчості.

Величезний вплив на становлення постмодернізму у мистецтві зробив також аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес (1899–1984). За його власними словами, філософія і мистецтво є для нього рівнозначними й майже тотожними, що всі його багаторічні й обширні філософські студії, які включали також християнську теологію, буддизм, суфізм, даосизм і т. д., були спрямовані на пошук нових можливостей для художньої фантазії. У його

оповіданнях витримки з давньоперських, давньоіндійських і давньокитайських книг сусідять з арабськими казками, перекази християнських апокрифів й давньогерманських міфів – з уривками із Вольтера, Едгара По й Франца Кафки. Й до всього Борхес відноситься однаково: без пієтету, без найменшої поступки містицизму, відверто милуючись нескінченною і багатоликою грою людської фантазії. Свою саму знамениту збірку оповідань він назвав «Вигадки» – так можна зазначити провідну тему його творчості.

У 60-х рр. ХХ ст. у США на фоні тодішньої дійсності: соціальних контрастів й потрясінь, війни у В'єтнамі, науково-технічних досягнень і ядерної загрози виникає література «чорного гумору», витоками якої були екзистенціалізм й творчість Набокова і Борхеса. Корифеєм нового напрямку був Джон Барт, вихідним пунктом творчості якого було переконання в тому, що будь-які світоглядні схеми є однаково безглуздими перед лицем споконвічного хаосу життя і тому є легко замінюваними. Предметом висміювання у прозі «чорного гумору» є безпідставні претензії людської свідомості, її безсилі потуги об'єктивно відобразити життя. Мислення – це лише конструювання міфів, воно сприяє не становленню і збагаченню особи, а навпаки, її зубожінню й навіть руйнації. Барт вважає, що в сучасному світі особа перетворюється на суму масок, губиться серед брехливих дзеркал культури, що давно втратила гуманістичну основу, внутрішній сенс існування. Письменник стверджує, що мистецтво вичерпалось і продовжити своє існування воно може лише ціною самоіронії і самовисміювання. Наприклад, творче зусилля сучасного композитора може звестись до переписування, нота за нотою, VI симфонії Бетховена; достатньо уявити її собі у контексті культури ХХ ст., століття «закінчень й останніх рішень», щоб вона перетворилась на новий твір пронизливо іронічного звучання. Один із своїх власних романів «Цапоюнак Гайлз» (1966) Д. Барт спорядив підзаголовком «Роман, імітуючий форму роману і написаний автором, що розігрує роль автора».

У Франції виникає «новий роман», представники якого (Ален Роб-Грійє, Наталі Саррот, Мішель Бютор, Фредерік Соллерс), проголосивши техніку традиційної сюжетної прози вичерпаною, зробили спробу виробити прийоми безфабульної і безгеройної повісті. Відкидаючи традиційний французький реалістичний роман й перегукуючись з філософією «смерті людини» Мішеля Фуко, «неороманісти» виходять з думки про застарілість самого поняття людської особистості, як вона тлумачилась і зображалась у рамках традиційної культури. Так, Ф. Соллерс зазначає, що у художньому творі мова повинна йти не про те, щоб «виразити щось таке, що є поза словами – сюжет, істину, людську долю і т.п. Пишеться текст за допомогою інших текстів, якимось рухом, ковзанням, пов'язаним з небувалим монтажем, і тексти ці викликають ланцюгову реакцію, яка знищує всяку закінчену книгу, й тим більше всякого автора. Немає нічого, крім письма, яке розчленовує простір, в якому воно

розгортається, породжуючи акторів (слова) і глядачів (інші слова). Текст не відсилає ні до світу закінчених предметів, ні до невизначеної суб'єктивності, він здається впливаючим з глибин сторінки, на поверхні якої перекинувся».

Показовим для мистецтва постмодернізму є роман італійського філософа й письменника Умберто Еко «Ім'я троянди» (1980), який став ніби символом часу. По суті, ця книга піддає сумніву розумність розумного світопорядку, де панують смислові системи. З одного боку «Ім'я троянди» виповнене відголосами містичного богослов'я (причому вони дуже серйозні й свідчать про справжню теологічну ерудицію автора), з іншого ж – перед нами детектив, зразковий жанр «масової культури». Богопізнання у формі трилера? Хіба одне не заперечує іншого як несумісні форми в архітектурній споруді постмодернізму? Мова йде і про пошуки містичних зв'язків людини з вищими силами, і про розшуки злочинця.

Сюжет і дія сконцентровані навколо таємниці, загадки або декількох загадок. Загадковими є монастирський лабіринт, а точніше, закрита від світу і для світу стара бібліотека, розташована у лабіринті. Вона – і символ культури, і символ світобудови, і взагалі все, що завгодно. Загадковим є й весь монастир – його життя, його мешканці це теж свого роду «лабіринти», в яких не менш складно розібратись, ніж у секретах бібліотеки. Тут натхненна думка і святе подвижництво вигадливо переплітаються із сумнівними таємницями, вбивствами й еротичними історіями. Тут що завгодно перетворюється у що завгодно. Істина й обман, високе й низьке, добро і зло міняються місцями, переходять одні в одних. Ірраціональне, немислиме, «божевільне» часто служило в містичній думці доказом присутності Бога, який є непорівнянно вищим за людський розум.

Однак, це підтверджувало системність світобудови, її влаштованість за певним принципом. Книга У. Еко говорить, скоріше, про невлаштованість, неясність, «невирішеність» світобудови, яка не дає нам можливості мати певність хоч у чому-небудь. Характерною й багатозначною є та обставина, що на початку роману його головний герой (людина теж дивна й загадкова) вимовляє слова, які є, можливо, ключем до зрозуміння усієї книги. Думка полягає у тому, що сам Рай Господень, очевидно, є нічим іншим, як пеклом, тільки побаченим з іншого боку. Ця парадоксальна ідея натуральним чином витікає з містичної теології минулого (наприклад, вчення Якоба Беме). Однак, в У. Еко ця думка вже не є містичною, точніше, це містика без Бога, містика світобудови, яка розуміється як невирішуваний вузол суперечностей, як лабіринт.

В архітектурі постмодернізму іноді ніби намічається логіка, система координат: око розрізняє там або класичний ордер, або інженерну конструкцію у дусі Ейфеля, а то й лапідарний геометризм конструктивізму. Однак усі ці спогади про архітектурні системи виникають головним чином заради того, щоб себе ж і заперечити. Вони поєднуються, провокуючи дивним

чином, вони неочікувано впливають назовні з хаосу форм і так само раптово провалюються у порожнечу, безстильовість, в якесь Ніщо. Тут маса історичної ерудиції й уміння бавитися з архітектурними цитатами, але принцип цієї гри – невпевненість, двозначність й парадокс. Віденський «Хаос-хаус» відбиває у своєму криволінійному, абсолютно дзеркальному фасаді собор св. Стефана, що стоїть поруч, а вигадливими надбудовами над бічними фасадами перегукується із середньовічною забудовою старого Відня. Але всередині «хаус» заповнений пульсуючими органічно-біоморфними формами, трохи в дусі пізнього Корбюзьє, а коронує їх традиційний японський місток, ніби з гравюри Хокусаї. «Храм споживання й дозвілля» в центрі австрійської столиці – будівля символічна, знак часу. Його крамниці, ресторани, лавиці й місця відпочинку є цілком притульними й доброзичливими. Однак, саме тут виникає відчуття непевності, невизначеності: якщо все це є середовищем нашого існування, то де ж ми тоді знаходимося, і хто ми такі, і чи при своєму ми розумі? Мистецтво постмодернізму примушує ставити перед собою саме такі чи подібні питання.

Постмодернізм в образотворчому мистецтві формується у рамках авангардистських напрямків 60–70-х рр. ХХ ст. (поп-арт, концептуальне мистецтво, хепенінг, перформенс, гіперреалізм, ленд-арт та ін.), які, втім, поступово втрачають свій критичний пафос й «революційність», перетворюючись у відверту гру із вже існуючими формами або у комерційні проекти.

Постмодерністській стилізації доступна вся спадщина світового мистецтва – від первісних орнаментів (А. Р. Пенк «Куди йдеш, Німеччино?», 1984) до різних напрямків сучасного авангардизму. Частіш за все художник, бездоганно володіючи академічною технікою, втягує глядача до вигадливої гри. Мова старих майстрів перетворюється у своєрідний тайнопис, адресований автором середньоосвіченому європейцеві чи американцеві (звичайно, непогано знайомому з шедеврами минулого з репродукцій чи телепередач). І глядач приходить у захоплення від власної ерудиції, коли, наприклад, знаходить у С. Робертса («Жаннет», 1984) риси голландської школи ХVІІ ст., а в Е. Шмідта («Постаті в лісі», 1982) – сліди манери Н. Пуссена. Не менш цікаво упізнавати у персонажах псевдоісторичних композицій своїх сучасників: у роботі Марка Тенсі «Тріумф нью-йоркської школи» (1984) американські художники зображені у вигляді генералів, що приймають капітуляцію своїх європейських колег. Або, навпаки, побачити усім відомих державних мужів недавнього минулого за столиками пересічної кнайпи, як у серії картин «Кнайпа Німеччина» (1982–1983) Йорга Іммендорфа. Глядач не одразу помічає, що потрапив до строкатої стихії карнавалу, де реальне переплітається з вигаданим, минуле – з сьогоденним, а піднесене – з низьким.

Одним з найновіших напрямів постмодернізму є посткласицизм в основі якого є начебто «ностальгія за Аркадією», туга за «втраченими цінностями» й

«збезчещеною гармонією». На полотнах А. Кіфера зображені дивовижні циклопічні споруди, покинуті, мертві зали, які, на думку самого автора, символізують «позачасові цінності європейської культури». Однак, швидше за все – це «портрет» самої дійсності, що втратила критерії своєї реальності й відмовилась від смислових опозицій розуму. На картині шведського посткласициста Л. Андерссона представлений сексуальний акт фавна й кози, а його співвітчизник О. Нердрум на одному з полотен зобразив, як на фоні ідилічного лісового пейзажу дівчина досконало класичних (пуссенівських) пропорцій... випорожнюється. Можливо, це Аркадія, але так само можливо, Анти-Аркадія.

Інші художники-постмодерністи прагнули відродити не зовнішні прикмети класичного мистецтва, а його якісну природу – цілісність світовідчуття, звертання до вічності, життєву силу. Користуючись живописною мовою авангардизму, вони втілювала у фарбах сучасний варіант міфу про Всесвіт. Такі спроби очевидні у трепетних і тривожних композиціях італійців Сандро Кіа («Блакитний грот», 1980) й Енцо Куккі («Без назви»); у пластичних ребусах американця Джуліана Шнабеля («Цар дерев», 1984). У тому ж руслі працювали німецькі неоекспресіоністи, які шукали неочікувану, якби позалюдську точку зору на світ: Ансельм Кіфер добивався цього за рахунок головоломно динамічних ракурсів у поєднанні з чіткістю деталей («Суламіфь», 1984); Георг Базелітц просто виставляв свої полотна перевернутими («Млин горить. Ріхард», 1988).

Тема 6. АНТИМИСТЕЦТВО

1. Антимистецтво: Казимир Малевич
2. Антимистецтво: Василь Кандинський
3. Ікона та авангард

1. Антимистецтво: Казимир Малевич

Антимистецтво – вид мистецтва, представники якого заперечують традиції своїх попередників. Цим терміном визначають нові революційні форми мистецтва. Вперше його застосували до роботи П. Пікассо «Авіньйонські панянки», яка викликала шок у близьких друзів майстра. Весь світ дізнався про глобальні порушення в системі його життєвих цінностей.

С.Н. Булгаков (релігійний філософ) першим визначив духовну природу антимистецтва. У 1914р. він відвідав картинну галерею у Москві, де були виставлені кубічні роботи П. Пікассо. Ось його враження: «Коли ви входите в кімнату, де зібрані твори Пікассо, вас охоплює атмосфера містичного жаху... Жіночність. Вона постає у творчості Пікассо небачено поруганою. Картини художника – це плід демонічного світосприйняття».

Тому треба знищити в сучасній свідомості стереотип про роль авангардизму в культурі. Треба сказати чесно, що Малевич, Кандинський, Татлін – це фігури одного рядку що й Ленін, Троцький. Це люди, що жили за однаковими цінностями.

Отже, ХХ сторіччя – це рубіж, який характеризується деформацією та загибеллю традицій культури з паралельним виникненням на її місці модернізму. Зміни стосувались усієї внутрішньої суті культури.

По-перше, основою нового мистецтва була проголошена абсолютна свобода, що значило свободу від Бога та його заповідей. І якщо попередня культура мала у своєму змісті все ж таки християнські корені, то «нове» мистецтво послідовно та відкрито проголошувало богоборство.

По-друге, основною метою стало впливати на свідомість. Якість твору мистецтва залежала не стільки від талановитості митця, скільки від «актуальності» цього твору.

По-третє, змінився сам статус художника.

Важливо зазначити, що «нове» мистецтво, насправді, не є продуктом розвитку лише європейської культури. Скоріше, це результат роботи темного руйнуючого духу, який матеріалізувався в теперішньому інтернаціональному революційному русі.

Говорячи про конкретну історію російського авангарду, варто почати з К. Малевича.

Він народився в провінційній польсько-католицькій сім'ї в Україні. З молодих років мріяв переїхати до Москви, де вирувало передреволюційне

життя, наповнене рухом тероризму, як у політиці, так і в інтелектуальній сфері. Переїхавши до Москви, він послідовно вивчив усі стилістичні напрями того часу. Проте його не цікавила суть кожного з напрямів. Малевич намагався послідовно знищити їх. Він, начебто, поступово накопичував стратегічний запас ненависті, акумулював у своїй творчості весь негатив новітніх стилів, але й пародизуючи свої жахливі симбіози, на зразок кубофутуризму.

Апогеєм його творчості став супрематизм. Це безпредметний, абстрактний геометризм. Цей напрям він започаткував у 1915 році. Сам термін в перекладі з латини означав найвищий. В одному з своїх маніфестів К. Малевич писав: «Коли зникає звичка бачити в картинах куточки природи, мадон та безсоромних венер, тоді тільки побачимо чисто живописний витвір». Зовнішньо супрематизм був різновидом абстрактного мистецтва, зображав художній світ у формі найпростіших різнокольорових геометричних фігур (квадрат, коло, трикутник). Але Малевич вкладав у свій «винахід» роль зверх буття, що і підтверджується етимологією цього терміну. До супрематизму він рухався поступово. Останнім передвісником супрематичної революції стала його серія робіт з селянського життя. В цих картинах зображені людиноподібні істоти, що складаються з грубих геометричних предметів з білими плямами замість облич.

Зображення наповнено темним магічним символізмом. Така відсутність обличчя рівносильна духовному вбивству. Духовне відразу викликало послідовну та хірургічно точну операцію, яку робив Малевич над усім, що зв'язувало традиційну культуру з християнськими основами. Добре знаючи іконографію, він створив усі роботи на основі принципу заміни іконографічної християнської символіки сатанинською. Так художник свідомо ввів термін «всевидяче око», але сховане на картині від глядача. На іконах це око належить Христу. Його великі очі дивляться із глибини душі крізь існуючий світ, відрізняючи справжню реальність. А у Малевича на малюнках частини очей зсунуті, одне око впирається у вісь носа. Складається враження подвійного бачення, внутрішнього і зовнішнього ока.

Треба згадати й про виставку під назвою «010» у галереї Н. Добичіної, де Малевич сконструював вітвар з супрематичних картин, поставивши на головне місце свій «Чорний квадрат».

Сам автор неодноразово відносив свої супрематичні експерименти до галузі традиційного іконопису, називав корінням своїх червоних та білих квадратів «новгородську» школу іконопису: білі груди коня та червоний одяг Георгія Побідоносця тощо. Окремі мистецтвознавці приписують йому майже послідовність іконописних традицій. Насправді, супрематизм «антиікони» є результатом темного духовного досвіду.

Отже, творчість К. Малевича – це не просто культуроборча, але й антихристиянська позиція митця. Даючи таку оцінку його художній спадщині,

звучить риторичне запитання вже наших днів: чи може сучасне мистецтво говорити по Істину, якщо своїм корінням воно має сатаниський початок?

2. Антимистецтво: Василь Кандинський

Мистецтво авангарду, на думку багатьох теоретиків-культурологів, є одним із джерел сучасного мистецтва, можливим шляхом вивчення вітчизняного актуального мистецтва може бути православна точка зору, оскільки Істина і Правда може бути лише одна. Така точка зору, безумовно, принципово є невірною для постмодерністів. Наша мета – спромогтися зрозуміти, в який момент остаточно зруйнувалася вітчизняна культура і цивілізація, а також у чому основний зміст отруйної зростаючої освіти, яка з'явилась на уламках цієї культури, що спочатку мала назву авангарду, а потім сучасного актуального мистецтва.

Що таке західна сучасна культура? Чи походить від неї вітчизняна культура? Справа в тому, що нове західне мистецтво, як прийнято вважати, не є насправді продуктом розвитку лише європейської культури. Більш ймовірно, це результат роботи темного руйнуючого духу, який матеріалізувався в інтернаціональному революційному русі, і тому є наднаціональним і навіть антинаціональним. Західноєвропейська, як і вітчизняна культура стала жертвою цього агресивного духу, і тому суперечка про шляхи розвитку вітчизняної культури не можлива без всебічного вивчення цього факту.

Що відбувалось в Російській імперії на початку ХХ ст.? В Росії склалася передреволюційна ситуація. Відомо, що соціальній революції передувала революція культурна і порівняння архетипів героїв цих революцій дає можливість зрозуміти суть того, що відбувалось. Порівняння показує, що, як і в культурі, в політичному революційному русі творцями стали вихідці з містечкового єврейства, польсько-литовської католицької діаспори і люмпенізованого міського середовища.

Повернемося до культури, де натиск містечкового, плебейського революційного духу привів до його домінування і, в кінцевому рахунку, до абсолютної влади. Ця ж влада використовувалася в першу чергу для руйнації національної культури, яка велася з продуманою ненавистю, а ненависть була породжена не лише містечковим середовищем, з якого в масі своїй вийшли терористи від культури, але й бунтом в самому цьому середовищі. Молоді люди з єврейських містечок йшли не тільки проти вітчизняної культурної історії, яка закликала займатись ремеслами та книгодрукуваннями, але й проти своїх традицій. Це був не просто соціальний протест, ми відзначаємо поєднання бунтарського інтернаціонального духу з відсутністю зв'язку з історією та релігійними традиціями. Таке поєднання і породило суміш під назвою російська революція та російський авангард. Поєднання глибокого духовного виру мужицького бунту з єврейською відмовою від культурницьких традицій держави і стало фундаментом авангарду.

Одним з фундаторів авангардизму був Василь Кандинський. Він не був соціальним маргіналом, походив з освіченої та забезпеченої сім'ї. Період соціальних революцій створив тотальну дисгармонію оточуючого світу, повного протиріч та беззмістовності. Інтелігенція відчувала повну втраченість від руйнуючого на очах звичного світу. В той же час вона вже давно й повністю втратила усі зв'язки з основами життя. Християнські основи та зв'язок з попередніми поколіннями назавжди пішли з культури. Тому частина інтелігенції стала судомно шукати заміну Богу, якого вони відкинули, в незнаних ще зонах свідомості.

Для В. Кандинського пошук нових шляхів у мистецтві замінив релігійні почуття. В основі його концепції ліг принцип «внутрішньої необхідності», який є єдиним змістом художньої творчості. Саме він став основним теоретиком російського авангарду. За відсутністю релігійного христологічного змісту мистецтва символіка форми та кольору призводить до окультизму. Знаний художник поставив на місце Бога абстрактне «прекрасне», яке стало відображенням темних руйнуючих духовних стихій та прообраз аду.

Абстракціонізм В. Кандинського значно менш радикальний, чим супрематизм К. Малевича, проте він має загальні джерела та подібні цілі. Його творчість була тісно пов'язана з шаманізмом та езотеричними практиками. Оцінюючи його творчість, стає чітко зрозумілим, що в зображальному мистецтві В. Кандинський створив революцію, яка стала фатальною для культури. З іншого боку, він символізує трагічну долю інтелігенції, яка через свою богоборчу діяльність стала нещасною, як і весь народ. Отже, пошуки релігійного змісту в мистецтві поза Христом, обов'язково призводить до окультизму та служінню демонічним силам.

3. Ікона та авангард

В XIX ст. філософська думка творчої інтелігенції виявила величезний інтерес до ікони, визначаючи її як «богослів'я у фарбах». Проте в саме цей період з'явився і феномен авангарду. Є закономірним той факт, що художники, яких зацікавила естетика ікони, були представниками нового мистецтва (Н. Гончарова, К. Петров-Водкін, К. Малевич).

Варто звернути увагу й на той факт, що серед багатьох відомих іконописців важко знайти людину, яка б не мала досвіду захоплення авангардним мистецтвом. Тому важливо зрозуміти, чому в одних випадках зустріч ікони з авангардом закінчилася розвитком останнього, а в інших – агресивною відмовою від церковних образів.

Отже, ікона своїми специфічними засобами намагається відобразити вічність, або уяву про вічність. Тому ікона виражає те, що є нині, те, що було завжди (Божу вічність) і те, що буде (вічне життя у Царстві Небесному). Стосовно авангарду, то його ідеологія дає прямо протилежне, а саме – динамічність і ліквідацію будь-яких традицій. Авангард є сукупність анти

традиційних, епатажних напрямків у мистецтві. Його мета – вибити людину з її життєвого ритму, але не заради її духовного розвитку. Авангард стає відображенням дисгармонії, скандалу і дає можливість вийти неприборканій енергії митця. Усе XIX ст. художники тотальнот захоплювалися новим мистецтвом.

Поняття «часу» по-різному зображали і в іконописі, і в авангарді. Наприклад, кубофутуристи розуміли час, як ту чи іншу мінливість руху, при цьому зображаючи рух, його поділяли на фази. В результаті на картині ми бачимо не тварину, яка біжить, а щось схоже на «сороконіжку», замість нормальної людини глядач бачить деяку будівлю, яка складається з кубів та прощин (К. Малевич «Дама за роялем», 1913 рік, О. Явленський «Love» 1925 рік). Отже, відбувалося руйнування образу Божого в людині. На філософському рівні відбувався перехід від теперішнього часу в майбутній, який перманентно розтягнувся лінійним рухом уперед.

Іконописець не ставить у протигагу поняття «раніше» та «пізніше», він їх підсумовує, показує самий початок руху (замах руки ката з мечем) і його логічне завершення (відрубна голова мученика). Частіше за все зображення мученика лишається незмінним і після страти, тобто голова лишається на плечах. Робили так заради непорушності образу Божого в людині. Це, разом з тим, є й прикладом сприйняття віковічності, оскільки у вічності святий не може перебувати без голови.

У християнстві нема абсолютизації земного часу. За Святим Письмом земний час має кінець. Для людини, яка прийняла хрещення і перебуває в земному часі (зараз-тут), «кінець часу» прийшов. Ця людина ніби потрапляє у час, який настане після Страшного суду, проте цей майбутній час швидше є вічністю, яка ліквідує всі кордони часу. Схожа аналогія вибудовується, коли ми бачимо житійні ікони (автором яких є іконописець Діонісій). У лівому верхньому куті ікони розташовуються клейми, які розповідають про земне життя святого, його смерть та поховання, а також і про чудеса в земному часі, який творив святий, знаходячись вже поза часовими координатами. Отже, сама ікона виступає місцем зустрічі теперішнього з вічністю.

Своєрідну релігійну трактовку часу й вічності демонструє К. Малевич. Намагаючись вирішити проблему радикально, він проголошує «Чорним квадратом» знищення старого світу й початок панування чорного, як зародку нового життя.

У травні 1915 року К. Малевич у листі до А. Матюшина наголошує, що «чорний квадрат – зародок усіх можливостей – має у своєму розвитку страшну силу. Він створив власне розуміння кубу та шару, їх розпад несе дивовижну культуру малярства». Через 5 років автор дещо змінив акценти і висловився наступним чином: «Квадрат зробився живим, він дає новий світ досконалості, це вже не живопис, а дещо інше. Мені спало на думку, що, якщо людство намалювало образ Бога за своїм образом, то може чорний квадрат і є образ

Бога». Глядач, перш за все, бачить «ікону» небуття. Про життя й удосконалення вже нема й мови. Погодитися можна лише з тим, що «це не живопис, а дещо інше». Сам К. Малевич претендує на радикальний висновок: «Чорний квадрат є образом Бога». Чи можна погодитися з такою уявою образу Бога? І справа навіть не в християнській символіці, яка розуміє під геометрією квадрата символ земної стихії, а у неможливості для християнської свідомості образ князя земного світу на шляху останнього до небуття. Вічність, яка зображена давньоруськими іконописцями, – надбуття, абсолютна повнота життя. Проте, порівнювати образ Бога в розумінні А. Рубльова та К. Малевича було б некоректно.

Авангард на початку ХХ ст. представляв доволі яскраве явище. До нього належали не тільки супрематисти на чолі з К. Малевичем, а й такі художньо самостійні особистості, як Вю Кандинський, В. Татлін, П. Філонов, М. Шагал.і при всій їхній незалежності один від одного, вони єдналися в одному: мистецтво – це не копіювання природи, а вираз духовного. Ця теза авангардистів співпадала з тим, що бачили в іконопису релігійні філософи ХІХ ст.

У митця-новатора не було необхідності в зовнішній моделі, чи то природа, чи то людина, чи то предмет. Авангардист не повинен був нічого копіювати, бо в контексті «революційних» теорій це мало зв'язок з історією, а значить і послідовну залежність від колишнього. Обов'язок художника-експериментатора полягав в демонстрації своїх здібностей до творчості, до оволодіння потенціалом майбутнього. Митець створив твір з «нічого», а насправді – з того, чого раніше не використовували у мистецтві. Таким чином, завойовувалося майбутнє, а на практичному рівні призводило до створення та використання нових форм, які потребували нових матеріалів. Це й додало значних успіхів у прогресі дизайну, архітектурі, поліграфії.

Проте адепти авангарду так і не усвідомили справжньої мови ікони. Сприймавши її лише формальну сторону, вони виступили проти традицій реалізму, продовжуючи лишатися у лоні європейської культури. Знищуючи у собі національні основи, авангард прокладав собі шлях у майбутнє. Але вони не бачили, або не хотіли бачити кінця в своєму утопічному майбутньому. І саме в цей час відбувається відкриття забутої давньоруської ікони, що визвало фурор у свідомості людей того часу.

Духовний потенціал давньоруської культури став таким сильним, що діяв через століття на свідомість, яка позбулася релігійності та займалася будівництвом нового мистецтва. Енергетичний потенціал авангарду був доступним, аби впливати на молоде покоління, котре шукало справжньої духовності серед атеїстичних реалій радянського життя. Не знаходячи духовності, деякі митці поверталися до занять іконописом, розуміючи, що тільки у ньому вони можуть наблизитися до Бога.

У пострадянський період у мистецтві володарює комерція. Авангардисти не захоплюються майбутнім, оскільки не вірять у нього. Колишнє їх цікавить ще менше. Тому замість героїзації теперішнього часу відбувається його негативізація, і, як результат, з'являються «культові» антигерої. Звідси беруться й особи, які глумляться над святинями. І, якщо на початку ХХ століття відбулася зустріч давньоруської ікони з культурою того часу, то на початку ХХІ століття ми стаємо свідками «прощання» з культурою як явищем.

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

1. Тюрменко І. І. Культура хх століття: визначні феномени. Художні течії та стилі [Електронний ресурс] / І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. – 2024. (Текст – 2004) – Режим доступу до ресурсу: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-87.html>.
2. Бондаренко В. Г. Мистецтво модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. [Електронний ресурс] / В. Г. Бондаренко // Запорізький національний університет. – 2024. – Режим доступу до ресурсу: <https://moodle.znu.edu.ua/mod/resource/view.php?id=209329>.
3. Історія світової і вітчизняної культури – Курс лекцій [Електронний ресурс] // politics.ellib.org.ua. – 2024. (Текст – 2005) – Режим доступу до ресурсу: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-84.html>.

Рекомендована література

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття): навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Бичко А. К. та ін. Теорія та історія світової і вітчизняної культури: Курс лекцій.— К.: Либідь, 1992.— 392 с.
3. Історія української культури : навчальний посібник / за ред. : В. П. Мельника, М. В. Кашуби, А. В. Яртися. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – 482 с.
4. Історія української культури : навч. посібник для ВНЗ / за ред. О. Ю. Павлової ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. ун-т біоресурсів і природокористування України. – К. : Центр учб. л-ри, 2012. – 344 с.
5. Культурологія : теорія та історія культури : навч. посіб. рек. МОН України / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : ЦУЛ, 2010. – 370 с.
6. Культурологія. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник / за ред. М. М. Заковича. – К. : Знання, 2010. – 592 с.
7. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К. : Мистецтво, 1989. – 206 с.
8. Нарис історії «Просвіти». – Львів-Краків-Париж : Просвіта, 1993. – 232 с.
9. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.
10. Скуратівський В. Л. Культура Нового часу – основні стратегіми новоєвропейського культурного розвитку / В. Л. Скуратівський. – К. : ВД «КМ Академія», 2007. – 35 с.
11. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук та ін.; За ред. Ю.П. Богуцького. – К. : Знання, 2007. – 679 с.
12. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Любомир Госейко. – К. : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.

13. Історія української архітектури / В. І. Тимофієнко (кер.), Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський та ін. ; За ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
14. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.: іл.
15. Короткий енциклопедичний словник з культури / [відп. ред. В. Ф. Шевченко ; авт. : М. М Корінний, В. Ф. Шевченко]. – К. : Україна, 2012. – 384 с.
16. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
17. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
18. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України / Мирослав Попович. – К. : Балтія – Друк, 2009. – 184 с.
19. Сто великих українців / [авт. ст. : Н. В. Астапенко та ін.]. – К. : Арій, 2008. – 496 с.
20. Сто найвідоміших шедеврів України / Під заг. ред. М. Русяєвої. – К. : Автограф, 2004. – 496 с.
21. Українська музична культура / Л. О. Кияновська. – навч. посібник. – Київ: ДМЦНЗКМ. 2002. – 160 с.
22. Українська скульптура ХХ століття/Інститут проблем сучасного мистецтва Академії Мистецтв України. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 278 с.
23. Українське народне малярство ХІІІ – ХХ століть : альбом / Авт. – упоряд. В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – 302 с.
24. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : [Альбом] / Авт. проекту А. Мельник ; Авт. статті, упоряд. О. Жбанкова. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2005. – 272 с.
25. Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.
26. Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах. Вип. 72. Україна освітня : історія, персоналії, поступ / Редкол. : Ю. Буряк (гол. ред.) та ін. К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. – 776 с.