

Міністерство культури Автономної Республіки Крим
Республіканський вищий навчальний заклад
«Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

ТАВРІЙСЬКІ СТУДІЇ

Культурологія

№ 3 (2013)

Сімферополь
2013

УДК 008 (051)

Рекомендовано до друку Вченою радою
РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму» (протокол № 10 від 18 листопада 2013 р.)

ts.uncat.crimea.ua

Редакційна колегія:

Головний редактор — О. А. Габріелян
Заступник головного редактора — О. В. Чайка

О. А. Грива, М. Демська-Тренбач (Польща), О. Б. Елькан, О. А. Кочнова, О. В. Кравченко, О. М. Маркова,
А. П. Овчиннікова, А. В. Швецова

Відповідальний секретар: Донська О. В.

Таврійські студії. Культурологія № 3. — Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013 — 96 с.

ISSN 2307-8758 (print)

Журнал «Таврійські студії» включено у перелік електронних наукових фахових видань України за напрямками: «Історичні науки» (Постанова Президії ВАК України №2-05/2 від 23 лютого 2011 р.), «Мистецтвознавство» (Наказ Міністерства освіти і науки України № 893 від 04.07.2013 р.) та «Культурологія» (Наказ Міністерства освіти і науки України № 893 від 04.07.2013 р.).

За достовірність інформації, зміст статей редакція відповідальності не несе.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

УДК 165.62 : 008 (477)

О. А. Габриелян, К. Э. Игнатов

Культурная феноменология (теоретические наброски к проекту издания «Украина феноменальная»)

В статье излагаются теоретические основания возможного практического культурологического проекта. Формулируется новый подход — культурная феноменология как система методологических принципов. Указывается, что данный теоретический подход имеет серьезный эвристический потенциал.

Ключевые слова: культурная феноменология, методологические принципы, теоретический подход, проект.

Изучая культуры различных народов, презентуя их в различных проектах, мы все больше проникались мыслью, что культура есть некая сложная композиция феноменов. Утверждение, на первый взгляд, достаточно тривиальное, если не задаться вопросом: а что собственно есть культурный феномен и что есть в этом случае композиция?

Культура, как композиция феноменов, — лишь один из способов представления культуры. Такое новое представление, с одной стороны, ни в коей мере не противоречит любому другому, но, с другой стороны, и не служит дополнением. Дефиниции культуры занимали лучшие умы человечества, начиная, по меньшей мере, с античности. Все существующие определения культуры в полной мере детерминированы личностью, взглядами и родом научной деятельности исследователя. В Древней Греции под культурой понималось некое состояние души. Римляне ассоциировали культуру с совершенствованием чего-либо, т. е. с прогрессом. Гердер полагал, что культура — это совокупность опыта.

Философия полагает культуру, как форму бытия, совокупность ценностей. Психология, в лице Зигмунда Фрейда, считает, что культура есть «сумма достижений и институций, отличающих нашу жизнь от жизни животных предков и служащая це-

лям защиты от природы и урегулирования взаимоотношений». Социология уравнивает культуру с самим обществом. Каждое определение является в данном случае необходимым, но явно недостаточным для понимания сути. В двадцатом веке поиск достаточности привёл ряд учёных из различных гуманитарных областей знания (Боас, Мид, Бенедикт, Малиновский) к созданию нового междисциплинарного направления в науке — культурной антропологии. На сегодняшний день культурная антропология обладает наиболее актуальным инструментарием для раскрытия сути этнической культуры. Актуальным, поскольку ставит целью не только лишь изучение феноменов, но и выяснение причинной связи внешних проявлений культуры с сущностными элементами. В частности, Адольф Бастиан, предвзяв появление культурной антропологии, заявил о нескольких эфемерных «Elementargedanken» (простейших идеях — *в прямом переводе*). Из этих простейших идей, различных у разных племен, по мнению Бастиана, сформировались этнические культуры [1].

Мы следуем в том же направлении и предлагаем метод, позволяющий максимально возможным эффективным способом раскрыть сущность культуры. Именно таким представлением культуры является,

по нашему мнению, отмеченная выше композиция культурных феноменов. Преимуществами метода служат: явность, верифицируемость результатов исследования, универсальность. В общем и целом наши размышления лежат в плоскости исследований А. Рэдклиф-Брауна, который полагал, что дальнейшее развитие, прогресс культурнотропологического научного знания состоит в разработке новых, более эффективных методов, поиске общих законов культуры [6].

Цель статьи — дать теоретические основания возможному практическому культурологическому проекту.

Задачи:

- сформулировать новый теоретический подход — культурную феноменологию как систему методологических принципов;
- на основании данного подхода показать возможность реализации конкретного, практически реализуемого проекта;
- показать возможность применения приведенных выкладок для любого подобного культурологического проекта.

Под культурным феноменом мы понимаем самодостаточное, то есть обладающее уникальностью, целостностью и внутренним потенциалом развития явление культуры. Для возникновения культурного феномена важны условия, контекст. Своим рождением он обязан творчеству некоего сообщества — этноса, народа, даже если толчком к возникновению феномена был творческий подвиг конкретного человека. Феномен достигает статуса культурного, когда он обретает коренной, структурообразующий смысл для существования данного сообщества. Таким образом, культурный феномен эквивалентен смыслу. Один и тот же культурный феномен может быть представлен разными феноменами культуры.

Таким образом, мы будем различать понимаемые культурные феномены, от собственно феноменов культуры. Под последними можно подразумевать любые продукты культуры, как материальные, так и духовные. Их количество практически

неисчислимо, в отличие от культурных феноменов, количество которых ограничено их фундаментальностью и аксиоматичностью, то есть несводимостью к более основополагающим. Отсюда и название нашим теоретическим построениям — *культурная феноменология*.

Культурный феномен должен что-то означать (символизировать) и презентовать некую заключенную в нем сущность. Более того, ввиду своей фундаментальности — коннотации смысла феномена должны находиться в единстве, что определяет отмеченную целостность культурного феномена. Наличие символа лишь отражает один из вышеозначенных важнейших признаков культурного феномена — явность.

В культурной феноменологии нас будут интересовать именно те феномены, которые конституируют саму культуру, то есть без которых данная конкретная культура не собирается в единое целое, ее генезис объективно необъясним, история деформируется и ее невозможно реконструировать, исследовать. Вот почему важна композиция феноменов культуры. Удаление из целостности культуры любого ее элемента разрушает композицию, и, как следствие, ее саму.

Реализуя различные культурологические проекты, особенно те, которые связаны с визуализацией культуры (издание альбомов, создание фильмов и др.), мы снова и снова сталкивались с проблемой ограниченности (временем, объемом текста, издания и т.п.) средств презентации сущности той или иной культуры, с проблемой сделать ее явленной. Эмпирические, а точнее даже практические и чисто прагматические задачи, столкнувшись с глубиной проблем, привели к необходимости разработки *культурной феноменологии как системы принципов*.

Принцип фундаментальности фиксирует важность культурных феноменов как базовых элементов, конституирующих саму оригинальную культуру. Это блоки, из которых складывается культура, ее структура, каркас. Очевидно, что эти блоки находятся в определенном отношении между собой.

Принцип культурологической композиции — отношение, взаимодействие и вза-

имодополняемость культурных феноменов — создает уникальный характер культуры, ее социокультурное пространство. Композиция образует структуру, организует и соотносит между собой элементы. Очень важно место, которое занимает феномен в композиции.

Очевидно, что культурные феномены должны соответствовать принципу *необходимости и достаточности или полноты*. Их необходимость определяется их уникальностью для каждой конкретной культуры. Гипотетическое исключение такого феномена из исторического бытия общества разрушает его культурное пространство, делает недоступным понимание его культурного кода. Достаточность или полнота подразумевает возможность полноценного функционирования культуры, ее развертывания во всех возможных формах.

Культурный феномен существует вне времени. И это важнейшая его характеристика. Он появляется в качестве структурообразующего в период культурного этногенеза (осевое время этноса), и после этого его место в композиции культуры не изменяется. Он как часть «генотипа» культуры. До его появления нет самого предмета — конкретной культуры. Сам феномен может принимать различные формы, что выливается в явления культуры, которые мы можем наблюдать. Например, для физика не имеет никакого значения, в каком веке жил Эйнштейн, в каком городе, кто его родители, каков его характер, привычки и прочие данные. Это никоим образом не соотносится с самой теорией. Любопытно, но не более того. Теория Эйнштейна занимает своё место в масштабном культурном феномене под названием «физика», и в этом суть. В ряду множества теорий она занимает своё место и без неё, без этого места (!) физика не была бы таковой. Если мы хотим постичь суть, мы должны «забыть», что существует история. Мы очарованы и полностью поглощены ею. И это составляет серьёзнейшую проблему в рамках культурно-антропологического знания. Можно говорить об истории феномена, но только в познавательном ключе, если это необходимо.

Принцип континуальности культуры означает, что культурные феномены сохраняются неизменными на протяжении всего ее бытия. Их изменение ведет к потере культурной самобытности. Она перестает существовать как данная культура [3].

Принцип феноменологической индукции вводится как культурологический принцип, который позволяет на основе изучения явленной сущности культурного феномена делать обобщающие заключения о самой культуре.

Эти принципы формируют методологический каркас любого подобного рода исследования и, как следствие, проектной деятельности.

В частности, нами разработан проект с рабочим названием «Культурная феноменология Украины». Проект предполагает презентовать Украину как страну уникальных культурных феноменов, многообразии и взаимодополнении которых формирует образ культурно-исторической целостности.

Цель проекта: презентовать главные феномены Украины, а не совокупность произведений культуры. Композиция таких феноменов являет сущность социокультурного пространства страны. Именно эти культурные феномены и именно такая композиция определяют уникальность самой Украины.

Главный вопрос: «Что составляет сущность украинской культуры — презумпцию украинства (его концепт)?» (Последнее рассматривается не только как данность, но и как самоценность).

Концепция: Украина, как культурный феномен, в свою очередь сама складывается из культурных феноменов как системы символов и их смыслов. Народ творит их и складывает в определенную композицию, формируя себя и страну. История народа — это реализация такой феноменологии в конкретных пространстве и времени. Культурная феноменология — это духовное бытие народа. Принципиальная сложность состоит в выборе феноменов и их композиции. По сути, Украина уже третье десятилетие в поиске. Мы хотим предложить свое решение.

Идеология: основа самоидентификации — гордость за принадлежность народу; общее наследие как общее будущее; идеология как система объединяющих ценностей.

Отмеченная выше цель проекта требует реализации ряда задач:

- раскрыть структурообразующие понятия украинской культуры, описать этнос культуры;
- выявить и презентовать ее базовый концепт;
- особое внимание обратить на главные символы культуры;
- установить историко-географическое позиционирование народа;
- определить параметры формирования украинства как культурного феномена;
- показать культурные феномены Украины как ее культурное достояние.

Форма реализации проекта: книга-вебрарий как культурный феномен, как офорты позднего Возрождения — новая техника получения изображения. Каждый офорт был растрасирован ограниченным количеством копий, и каждый обладал уникальностью. Вебрарий — название нового формата книжного издания. Составное слово от веб (страницы) и гербария. Книга-вебрарий — издание, презентующее некий феномен посредством визуальных образов. Каждый разворот законченный гештальт (образ), в нашем случае — феномена культуры. Поэтому правильно было бы нумеровать книгу не постранично, а поразвотно. Формат книги — не для книжной полки. Она должна лежать на письменном столе, журнальном столике, то есть ее место — особенное, так же как индивидуально в комнате место телевизора, статуи, вазы. Она определяет статус пространства своего пребывания и идентифицирует его. Так, практически в каждом японском доме вы найдете изображение Фудзиямы и икебану, а в армянском — изображение Арабата и сувенирный хачкар. Эти примеры можно множить.

С учетом доминирования в современной культуре визуальных форм, мы отдаем предпочтение именно им, как обладающим огромной силой непосредственного воз-

действия. Если учесть, что мировоззрение современного человека формируется под колоссальным воздействием мультимедийных средств, то очевидно, что следует воспользоваться именно этими каналами коммуникации. Такой подход открывает новые возможности эстетического воздействия на формирование его духовности, внутреннего культурного пространства.

Учитывая формат книги и ее визуальные характеристики, имеет смысл придерживаться метода мультимедийной презентации: краткий, почти тезисный, текст, сопровождаемый визуальным рядом, где само изображение может быть названием — символическим обозначением новой рубрики.

Обозначенный выше проект дает возможность презентовать многомерную культуру Украины глубоко и всесторонне — интерактивно, когда можно открывать очередное «окно», просматривая все новые феномены по хронологии, по их жанровой особенности и т. п. Этот ряд можно продолжать. Каждое новое «окно» или веб-страничка, которое само может быть произведением искусства или культурным феноменом, будет композиционно дополнять другие.

Мы осознаем, что цель проекта, безусловно, архисложная и амбициозная. Тому есть причины как субъективные, так и объективные. Если первые не носят принципиального характера — не сделаем мы, сделают другие, то объективные трудности связаны со способностью этноса к воспроизводству и развитию своей культурной феноменологии, видения себя в истории самоопределения, самосозидания, культурного диалога и обогащения.

Хороший инструментарий для исследования дает культурная антропология. В 1934 г. американская исследовательница Рут Бенедикт опубликовала работу «Модели культуры», которая стала классической [8]. Она ввела в научный оборот понятие «этнос культуры», утверждая, что существует набор неизменных компонент, присущих каждой культуре и составляющих ее стержень. Неизменяемость здесь определяет устойчивость самой культуры

во времени. *Этнос культуры определяет ее модель как некий идеальный тип.* В реальности она представлена конкретными формами быта культуры. Культурная феноменология отличается от психологической антропологии Рут Бенедикт именно тем, что интересуется не столько жизнедеятельностью человека и его становлением как представителя данной культуры (культура лепит человека как свой продукт), сколько уникальной композицией культурных феноменов презентующих конкретный народ в этой его уникальности. Механизм воспроизводства и развития представлен как *репрозитарий* — *хранилище культурных смыслов*, который располагается между этносом и повседневностью культуры. В данном случае мы назвали бы его *репрозиторием украинства*. Повседневность при необходимости обращается к нему, например, подсознательно в поведении, сознательно в обрядах. Но при этом и сама возвращает в него новые версии культурных смыслов. Самые устойчивые ядра смыслов становятся компонентами этоса культуры.

Украинцы остаются таковыми столетиями, даже не имея на протяжении веков государственности. Это дает основания предположить, что сущность украинства есть давно состоявшийся феномен. Она состоит, прежде всего, в том, что украинская культура дает свой собственный, отличный от других ответ на извечный вопрос: что есть добро и зло. И более того: дает неизменную поведенческую модель, украинский способ освоения действительности.

Литература

1. Bastian A. Ethnische Elementargedanken in der Lehre vom Menschen. Abtheilung I. / A. Bastian — Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1895.
2. Гачев Г. Ментальности народов мира. / Г. Гачев. — М. : Изд-во Эксмо, 2003. — 544 с.
3. Геворкян Г. А. Национальная культура с точки зрения философии истории. — Ереван : Изд-во АН Армении, 1992. — 111 с.
4. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. / О. Гнатюк. — К. : Критика, 2005. — 528 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : «Искусство — СПб», 2000. — 704 с.
6. Рэдклифф-Браун А. Р. Метод в социальной антропологии / Пер. с англ. и заключ. ст. В. Николаева. / А. Р. Рэдклифф-Браун. — М. : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. — 416 с.
7. Стражний А. С. Украинский менталитет. / А. С. Стражний. — К. : Изд-во Подолина, 2008. — 384 с.
8. Benedict R. Patterns of Culture. / R. Benedict — Boston-New York: Houghton, Mifflin and Company, 1934. — 260 p.

Артефакты украинской культуры стали визуальными метафорами национального характера, через них от поколения к поколению передается украинское мировосприятие, углубляется миропонимание, формируется мировоззрение, и закладываются основы личного и коллективного мироздания. В книге-веб-арии будет предпринята попытка раскрыть украинскую феноменологию в отмеченной процессуальности.

В рамках феноменологического подхода, предполагающего чувственное восприятие явлений, наиболее выразительными образами украинства, передающими дух этноса, как мы уже отметили, являются *земля и воля*. Образно: *воля* — национальный характер, *земля* — культурный стержень.

Книга-вебарий должна быть режиссирована. По сути, приведенные выше рассуждения есть выбор жанра. Сама же книга приобретает характер кадров из фильма и должна быть построена кинематографически. *Итак, от интерактивности сайта к динамике и сюжетности фильма — такова логика издания.*

В заключение хотелось бы сказать следующее. Как мы показали на конкретном проекте, наши теоретические рассуждения имеют непосредственное практическое приложение, и они не носят характер *ad hoc* теории, а могут быть применены практически к любой культуре. Тем не менее, сам теоретический подход имеет серьезный эвристический потенциал. В этом, на наш взгляд, и заключается ценность приведенных выше рассуждений.

У статті викладаються теоретичні підстави можливого практичного культурологічного проекту. Формулюється новий підхід — культурна феноменологія як система методологічних принципів. Вказується, що даний теоретичний підхід має серйозний евристичний потенціал.

Ключові слова: культурна феноменологія, методологічні принципи, теоретичний підхід, проект.

The theoretical bases of the possible practical culturological project are stated in article. A new approach is formulated — cultural phenomenology as system of the methodological principles. The authors point to powerful heuristic potential of this theoretical approach.

Key words: cultural phenomenology, methodological principles, theoretical approach, project.

УДК 008 (075.8)

О. И. Микитинец

Дисциплинарный статус прикладной культурологии

В статье рассматривается дисциплинарный статус прикладной культурологии как системы практического применения знаний о культуре. Приводится обзор проблем институционализации данного направления, анализируются методологические и предметные особенности.

Ключевые слова: прикладная культурология, культура, общество, культурные практики.

Актуальность статьи продиктована как общетеоретическими проблемами культурологии, затрагивающими её предметную область, так и завершением процесса институционализации, связанным с формированием прикладного уровня исследований.

В настоящее время целый ряд наук претендует на культуру как свою предметную область, и, в первую очередь, культурология, социология, этнология, антропология, философия. Помимо этого, существует целый ряд направлений, изучающих те или иные аспекты культуры: философия культуры, социология культуры, экономика и менеджмент культуры, история культуры и т. п.

Связано такое многообразие наук о культуре, прежде всего, с изменением её понимания и влияния на общество и человека, расширением её границ, что способствует росту научного интереса к проблемам культуры. По словам А. Флиера «...разрастание процессов социокультурного развития из региональных в глобальные, становление мультикультурной постиндустриальной цивилизации, изменение характера взаимоотношений человеческой личности с социумом, поиск средств „культурной адаптации“ человека в достижениях технологического мира и информационной цивилизации, разрушение многих основ традиционного жизненного уклада и картины мира людей, появление и распространение феномена массовой культуры...» [1, с. 7] привели

к появлению новой науки, изучающей культуру как целостность — культурологии.

Анализ последних исследований и публикаций. Понятие «культурология» впервые появилось на Западе в работах В. Освальда «Система наук» (1915); Р. Бейна «Направление американской социологии» (1929); Л. Уайта «Наука о культуре» (1949), а в 60-х гг. XX века пришло в отечественную научную традицию благодаря трудам Э. Маркаряна (см. [2; 3]). С 80-х гг. XX в. культурология институционализировалась «как интегративное знание об обществе и культуре» [4; 1; 8]. Это было связано с наступлением «культурологического бума» в мировой и отечественной науке — ситуации, когда гуманитарные науки обратили внимание на культуру, а сама культурология стала пониматься как наука, изучающая культуру как целостность, специфическую функцию и модальность гелленовского бытия [4; 5, с. 371]. Начиная с конца 80-х гг. XX в. в науке все чаще стали оперировать такими понятиями как «практическая» и «прикладная» культурология по отношению к целому ряду исследований, касаемых целого спектра разносторонних процессов и явлений. Как отдельное направление, прикладная культурология возникла только 15–20 лет назад, и уже сейчас можно вполне конкретно говорить о её особой направленности, затрагиваемых проблемах и решаемых задачах, отличающих её от культурологии фундаментальной [6]. Если последняя изучает культуру с целью

теоретического и исторического познания, разрабатывает категориальный аппарат и методы её исследования, то прикладная культурология ориентируется на использование фундаментальных знаний о культуре в конкретных целях, в частности: при прогнозировании, проектировании и регулировании культурных процессов, актуальных в современном обществе; при разработке специальных технологий трансляции культурного опыта и механизмов достижения соответствующего культурным нормативам уровня развития тех или иных форм социальной практики [5, с. 371].

На сегодняшний день нет единого стандарта и содержательного наполнения данной части культурологии. Так, существует предельно узкое понимание прикладной культурологии как методологии развития социально-культурной сферы, организации социально-культурной и культурно-досуговой деятельности (Г. Аванесова, А. Жарков, В. Новаторов, Е. Приезжева и др.). Наиболее широким является её понимание как междисциплинарной области, включающей в себя все множество социокультурных практик [6]. В таком случае к данной области относят все исследования, имеющие отношение к практике и так или иначе связанные со сферой культуры. Данное понимание прикладной культурологии «стирает границы» между собственно культурологией и «околокультурологическими» направлениями, такими как социология культуры и искусства, культурная антропология, история культуры и т.п.

Наиболее распространенным является определение прикладной культурологии как направления культурологии, занимающегося разработкой *культурной политики и проблем социально-культурного проектирования* (А. Марков, Г. Биженюк, Б. Ерасов, Т. Томко, И. Бутенко, Е. Соколов, Э. Орлова, Т. Дридзе, В. Розин, О. Яницкий и др.). Помимо этого, к прикладному профилю относятся такие направления, как: *социально-культурная и культурно-досуговая организация* (Г. Аванесова, А. Жарков, В. Новаторов, Е. Приезжева и др.); *социализация и инкультурация личности* (Ю. Стрельцов, Т. Киселева, С. Иконникова, Л. Гуд-

ков и др.); *охрана культурного наследия* (Э. Баллер, В. Виноградова, И. Кучмаева и др.); *краеведение* (С. Шмидт, С. Филимонов и др.); *музейное, информационно-библиотечное и архивное дело* (С. Каспаринская, Е. Кузьмина, Э. Шулепова и др.) [7]. Теоретико-методологическими аспектами развития прикладной культурологии занимаются такие российские и украинские ученые, как М. Ариарский, Б. Ерасов, Л. Ионин, А. Марков, О. Астафьева, И. Быховская, В. Розин, Н. Хренов, А. Шендрик, А. Флиер, В. Шейко, Л. Стародубцева, В. Шульгина и др.

Таким образом, *целью данной публикации* является рассмотрение и определение дисциплинарного статуса одного из современных направлений исследования культуры — прикладной культурологии.

Изложение основного материала исследования. Сложности определения прикладной культурологии связаны, в первую очередь, с методологическими и предметными особенностями: отнесение того или иного вопроса к данной научной области определяется поставленными задачами и логикой построения исследования. Одни и те же проблемы могут быть адресованы к *предметной сфере* сразу нескольких научных направлений. К этому располагает один и тот же объект исследования, которым является *культура*. В культурологии последняя понимается предельно широко — как искусственная среда, «вторая природа», созданная человеком. Как уже было отмечено выше, помимо культурологии, культура является объектом в большинстве гуманитарных дисциплин (философии, истории, психологии, археологии, социологии и др.), поэтому для неё большее значение имеет аспект изучаемого объекта. Если для искусствознания важны художественно-образные формы, в которых воплощается культура; для психологии интересно влияние культуры на поведение и психологические состояния индивида, то основу *культурологического аспекта* составляют: «...определение общего и особенного в различных культурах, осмысление процессов взаимодействия цивилизаций, исследование мира человека, его повседневной жизни, выявление возможностей самоопределения и са-

морализации человека в изменяющихся социальных и природных условиях» [8]. Так, например, социально-культурная деятельность может быть предметом исследования в педагогике, экономике, социологии и прикладной культурологии. Все зависит от рассматриваемых аспектов и конечной цели исследования, которой в прикладной культурологии является построение конкретной культурологической модели, включающей описание и разъяснение ключевых проблемных зон изучаемого явления, возможностей трансформации и адаптации к конкретным социально-культурным условиям и запросам [6].

Что касается *методологических особенностей* прикладной культурологии, в первую очередь необходимо отметить разнообразие используемых методов вообще, и специфику выбора методов для каждого конкретного исследования в частности. Как известно, культурология использует весь арсенал философских, общенаучных и частнонаучных методов. В целом, если фундаментальная культурология тяготеет к применению философских методов, обладающих предельной степенью теоретичности, то прикладная культурология, в силу своей специфики, отдает предпочтение более конкретным методам, позволяющим получить нужные количественные и качественные показатели изучаемого предмета.

В культурологии выбор методов обуславливается поставленными целями и решаемыми задачами определенного исследования. Так, например, в прикладной культурологии при рассмотрении связей, отношений и вытекающих из них действий, возникающих в процессе развития определенного феномена, являющегося неотъемлемой частью культуры, используется *структурно-функциональный метод*. В исследованиях, посвященных межкультурному взаимодействию, при анализе смыслов культуры, заключенных в текстах, символах, жестах, применяется *герменевтический или символично-интерпретативный метод*. Если прикладное культурологическое исследование предполагает количественное выявление точного содержания сообщений определенного текста, при по-

мощи формализованных процедур, — например, в экономике культуры (маркетинговых исследованиях) для определения спроса на определенный товар, — используется *контент-анализ*. В целом, прикладная культурология использует весь арсенал методов социально-гуманитарных наук, позволяющий ей провести детальное и разностороннее рассмотрение каждого индивидуального случая, имеющего место в той или иной культуре.

Если говорить о *структуре и уровнях культурологии*, то, являясь интегративной наукой и междисциплинарной областью исследования, культурология соотносится с целым рядом смежных дисциплин, изучающих культуру: философией культуры, искусствоведением, социологией культуры, культурной (социальной) антропологией, этнологией и этнографией, психологией, философией, историей и т.п.

С учетом предметного поля и решаемых задач в культурологии, как и любой другой науке, различают два *уровня знаний (или два направления)*: *фундаментальный и прикладной* (А. Флиер, К. Разлогов и др.). С этой точки зрения выделяют:

- фундаментальную культурологию;
- прикладную культурологию.

Фундаментальная культурология исследует наиболее общие закономерности исторического и социального существования и функционирования культуры. На этом уровне разрабатываются основные методы исследования культуры и понятийный аппарат, описываются типы и взаимодействие культур.

Прикладная культурология ориентируется на использование фундаментальных знаний о культуре в определенных практических целях.

Различия между прикладной и фундаментальной областью культурологической науки определяется целью и характером решаемых задач. Для фундаментальной культурологии характерно развитие теории культуры, поиск и расширение знаний о сущности, закономерностях и механизмах зарождения и развития культуры.

Для прикладной культурологии характерно удовлетворение потребностей соци-

альной практики, разработка моделей решения конкретных культурных проблем. Такая внешняя направленность интересов влияет и на понимание её объекта. Не всегда им становятся процессы и явления, которые мы привыкли относить к феномену культуры. В зависимости от поставленных целей и решаемых задач, объектом прикладного исследования может быть любое социальное явление, на которое оказывает влияние культура (например, учет культурных факторов в развитии города).

Основной задачей прикладной культурологии является научное обеспечение процессов решения социальных проблем, которое основано на использовании знания о механизмах и факторах развития культуры (И. Быховская). Прикладная культурология обеспечивает научную базу для практических действий в сфере культуры, используя теоретические знания фундаментальной культурологии в оптимальном соединении с эмпирическим материалом. Таким образом, *ключевой проблемой прикладной культурологии является прогнозирование, проектирование и управление культурными процессами в обществе.*

Предметом прикладной культурологии является процесс формирования и функционирования культурной среды. К предметной области также относится изучение мотивов приобщения человека к культуре, форм и технологий организации культурной жизни. В рамках прикладного направления культурологии рассматриваются проблемы менеджмента и экономики в сфере культуры, особенности социокультурной деятельности, эффективность культурной политики. Она занимается изучением и разработкой специальных технологий (моделей) управления культурными процессами в обществе, аналитикой и решением конкретных задач культурной практики. Помимо этого, предметная область прикладной культурологии в последнее время расширилась благодаря исследованиям в сфере месс-медиа, креативных индустрий и межкультурных взаимодействий, включающих как межэтнические, так и «межсубкультурные» влияния.

К основным направлениям прикладной культурологии относятся:

- анализ организации и технологий культурной жизни общества;
- внедрение специальных культурных технологий;
- механизмы реализации различных форм социокультурной практики;
- диагностика и прогнозирование культурных процессов;
- социально-культурное проектирование и организация культурной жизни общества;
- деятельность социокультурных институтов и организаций культуры;
- менеджмент в сфере культуры;
- разработка культурной политики, её стратегии и механизмы;
- экономика культуры;
- исследование развития творческих индустрий;
- медиа- и мультимедиа проекты;
- культурные практики.

Прикладная культурология, как «особый компонент», составная часть культурологической науки, имеет ряд характеристик, указывающих на специфику такого типа знания. Так, И. Быховская выделяет такие особенности прикладного уровня культурологии, как: *функциональная направленность*, пограничный характер и «глобальность». Первая связана с использованием фундаментальных знаний и выводит область интереса за рамки культурологии как науки в сферу социальной действительности. *Пограничный характер* прикладной культурологии связан, прежде всего, с использованием теорий и методологии таких наук, как политология, социология, экономика, менеджмент и т.п. «Глобальность» как особенность прикладного уровня знания заключается в соединении глобального культурологического знания и локальной конкретной социокультурной проблемы. В результате знания, производимые фундаментальной культурологией, трансформируются в «теоретико-технологическую модель», которая, помимо стратегии действий, описания технологий и методик, должна обязательно включать в себя тео-

ретическую конструкцию изучаемого явления (ситуации) [6].

Выводы. Говоря о дисциплинарном статусе прикладной культурологии, следует отметить, что «выход на практику», появившийся в науках о культуре благодаря появлению данного уровня исследования, свидетельствует о завершении процесса формирования культурологии как науки. Так, в отечественной науке прикладная культурология проходит стадию завершения институционализации, одним из важнейших этапов которой было утверждение ВАК Украины в 2007 году паспорта специальности 26.00.06 — *прикладная культурология*, культурные практики. В соответствии с ним, под прикладной культурологией понимается отрасль науки, исследующая культуру с целью прогнозирования, проектирования и регулирования культурных процессов, специальные культурные технологии, способы трансляции культурного опыта и механизмы осуществления различных форм социокультурной практики [9, с. 5].

В целом, *прикладная культурология определяется как область культурологии, изучающая принципы и технологии целенаправленного управления культурой и ориентирована на практическое использование фундаментальных знаний в целях прогнозирования,*

проектирования и регулирования актуальных культурных процессов. Помимо основных направлений, касающихся культурной политики, механизмов управления культурой, экономики культуры, креативных индустрий, она включает в себя вопросы проектной деятельности в сфере культуры, арт-менеджмент, особенности современных культурных практик (например, современные городские культурные практики: театрализации, флеш-мобы, инсталляции, выставки и ярмарки и т.п.), затрагивает вопросы функционирования медиакультуры, рассматриваемой как механизм, оказывающий существенное влияние на формирование современного человека, культуры и образа жизни.

Итак, наполнение данного уровня культурологии является достаточно вариативным и зависит от такого рода факторов, как социальный заказ, особенности функционирования культурных институтов, характер культурных проблем, существующих в обществе. Несмотря на широкий спектр вопросов, относящихся к прикладной культурологии, ее основным результатом является *теоретико-методологическое обоснование принципов и моделей, обеспечивающих возможности решения реальных социально-культурных проблем.*

Литература

1. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : [учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии] / А. Я. Флиер. — М. : Академический Проект, 2000. — 496 с.
2. Маркарян Э. С. О концепции локальных цивилизаций. Критический очерк / Эдуард Маркарян. — Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1962. — 177 с.
3. Маркарян Э. С. Очерки теории культуры / Эдуард Маркарян. — Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1969. — 228 с.
4. Межуев В. М. Размышления о культуре и культурологии : культурология в системе современного гуманитарного знания / Вадим Межуев // Культурологический журнал Российского института культурологии. — № 1 (3). — 2011: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/rus/journals>.
5. Культурология. XX век. Энциклопедия. — Т.1. — СПб : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. — 447 с.
6. Быховская И. М. Прикладная культурология в структуре научного знания и образовательной практики / Ирина Быховская // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://do.gendocs.ru/docs>.
7. Болотова Ю. Г. Прикладная культурология [Электронный ресурс]: курс лекций / Ю. Г. Болотова, Е. А. Макарова, А. И. Смагин. — Минск : Современные знания. 2010. — 240 с.
8. Астафьева О. Н., Разлогов К. Культурология : предмет и структура / О. Н. Астафьева, К. Разлогов // Электронный Культурологический журнал Российского института культурологии. — 2010, № 1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.cr-journal.ru/>.

9. Паспорт спеціальності 26.00.06 — прикладна культурологія. Культурні практики (галузь науки — культурологія): затв. постановою президії ВАК України від 10 трав. 2007 р. № 50 — 06/5/ [уклад. : В. М. Шейко та ін.] // Бюл. Вищої атестац. комісії України. — 2007. — №12. — С. 5.
10. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності. Теоретико-методологічні проблеми культурологічної інтерпретації / О. В. Кравченко. — Х. : ХДАК, 2011. — 288 с.

У статті розглядається дисциплінарний статус прикладної культурології як системи практичного застосування знань про культуру. Наводиться огляд проблем інституціоналізації даного напрямку, аналізуються методологічні та предметні особливості.

Ключові слова: *прикладна культурологія, культура, суспільство, культурні практики.*

The article considers the disciplinary status of Applied Cultural Studies as a system of practical application of knowledge of the culture. Provides a summary of the institutionalization of this trend, analyzes the methodological and substantive characteristics.

Key words: *Applied Cultural Studies, culture, society, cultural practices.*

УДК 1:37.01:316

О. А. Грива, С. А. Макієнко

Міжкультурні комунікації в процесі формування і збереження культурної ідентичності

В статті розглянуті проблеми культурної ідентичності в сучасному полікультурному світі. Актуальність даного розгляду пов'язана з тим, що у глобалізованому суспільстві розгортається криза людської ідентичності, як індивідуальної, так і групової. Головною метою статті автори вбачали аналіз міжкультурних комунікацій як потенційного ресурсу для підвищення ефективності процесу формування і утримання культурної ідентичності особистістю в умовах багатокультурної освіти.

Ключові слова: міжкультурні комунікації, культурна ідентичність, полікультурний світ, багатокультурна освіта.

Постановка проблеми. Найважливіша роль ідентичності відбувається в тому, що вона дозволяє людині визначити своє місце в соціокультурному просторі і адекватно орієнтуватися в навколишньому світі. Кожна людина потребує упорядкованості своєї життєдіяльності, її співвідношення з існуванням інших людей і це може бути отримано тільки в співтоваристві з іншими. Для придбання ідентичності особистість повинна добровільно прийняти пануючі в даному суспільстві цінності, норми, свідомість, звички та інші засоби комунікації. Оскільки кожен індивід є одночасно членом кількох соціальних і культурних спільнот, то залежно від типу групової приналежності прийнято виокремлювати різні види ідентичності — професійну, громадянську, етнічну, політичну, релігійну та культурну. Важливе місце в структурі ідентичності займає культурна ідентичність, вона відіграє певну роль в формуванні та соціалізації особистості.

Під культурною ідентичністю мається на увазі приналежність індивіда до якої-небудь культури чи культурної групи, що формує ціннісне ставлення людини до самої себе, інших людей, суспільству і світу в цілому.

Можна сказати, що сутність культурної ідентичності полягає в усвідомленому прийнятті індивідом відповідних культурних норм і зразків поведінки, ціннісних орієнтацій і мови, в розумінні свого «Я» з позицій тих культурних характеристик, які прийняті в даному суспільстві. Культурна ідентичність передбачає формування в індивіда стійких якостей, завдяки яким ті чи інші культурні явища або люди викликають у нього симпатію чи антипатію, залежно від чого він вибирає відповідний тип, манеру і форму спілкування.

Однією з основних людських потреб є різноманітні взаємозв'язки з навколишнім світом та колективна життєдіяльність, яка реалізується в процесі ідентифікації індивіда з певними ідеями і цінностями, соціальними групами та культурами.

Ступінь розробленості проблеми. У поняття «ідентичність» існує тривала історія. Своєю появою та широким розповсюдженням в міждисциплінарному науковому обігу в 60-х рр. пришлого сторіччя термін зобов'язаний американському психологу Еріку Еріксону. Він вбачав в ідентичності фундамент особистості, від якого залежать показники її психосоціального благополуччя. З другої половини 70-х рр. поняття

ідентичності стало популярним в колі соціально-гуманітарних наук. Сьогодні воно широко використовується в психології, філософії і культурології.

Поряд з соціологічним та психологічним напрямом розвідок в бік ідентичності існує широке проблемне поле в філософській науці. В сучасному філософському дискурсі тривають пошуки в трьох підходах: наративний, який шукає самототожність у конструюванні відносних і варіативних «оповідей» (Р. Рікьор), прагматичний, яким надається особливого значення ідентичності повсякденності (Б. Вальденфельс, М. Мерло-Понті), та найбільш цікавий для нас — комунікативний, яким комунікації вбачаються головним чинником ідентичності (Ю. Габермас).

Для української філософської науки найбільш актуальними стали питання національної ідентичності (В. Горлова, О. Моргун, М. Скринник, М. Степико) та культурної ідентичності (О. Лосик, Н. Мадей, В. Малахов, В. Шинкарук). При аналізі феномену культурної ідентичності та пошуку шляхів застосування потенціалу міжкультурних комунікацій для формування і збереження культурної ідентичності в полікультурному суспільстві України, ми зверталися до праць Є. Бистрицького, О. Ермоленка, В. Ляха, Л. Ситниченка та С. Пролееєва, в яких ідентичність аналізується з точки зору місця ідентичності у структурах культури та як феномен у сучасному глобалізованому світі.

Мета статті. Дослідження культурної ідентичності в сучасності тим нагальніше, чим глибшою стає в глобалізованому суспільстві криза людської ідентичності, як індивідуальної, так і групової. Руйнування традиційних моделей ідентичності — процес доволі швидкий та небезпечний. Серед його наслідків такі як: загублені смисли та цінності життя, сутність особистості, приналежність до певної культурної спільноти. Головною метою ми маємо аналіз міжкультурних комунікацій як потенційного ресурсу для ефективності процесу формування і утримання культурної ідентичності особистістю в полікультурному просторі.

Виклад основного матеріалу. У даних умовах ситуація кризи ідентичності може спри-

яти загостренню питань щодо культурної ідентичності особистості та групи і подоланню її шляхом реконструкції ідентичності в сучасному полікультурному світі. Тому на межі тисячоріч явища, пов'язані з культурною ідентичністю, привертали все більшу увагу.

У комунікативному дискурсі є твердження про те, що кожна людина стає носієм тієї культури, в якій вона зростає і формується як особистість. В повсякденному житті це не помічається, оскільки специфічні особливості рідної культури сприймаються як даність, але саме при зустрічі з іншою культурою особливості сприймають форму відмінностей і людина має усвідомити, що існування інших культурних форм, які стосуються поведінки, переживань, способів мислення, відрізняються від відомих. Нові враження про оточуючий світ перетворюються у свідомості людини в установки, ідеї, очікування, стереотипи, які стають регуляторами її поведінки та комунікацій. Становлення ідентичності людини відбувається шляхом зіставлення та протидії різних думок та позицій груп, таких, які проявляються під час взаємодії з ними. В процесі чого відбувається урозуміння особистістю свого місця та ролі як члена певної спільноти, що і є культурною ідентичністю. Таким чином, культурна ідентичність базується на уявленнях про «своїх» та «чужих». Саме у культурних комунікаціях людина дізнається про інші цінності, способи мислення та поведінки «чужих», які певним образом реагують на його власні цінності та конструкції дій. В парадигмі толерантності в полікультурному світі образ «чужого» намагаються змінити на «іншого» [2, с. 239]. Якщо «чужий» за смислом означає іноземного, пришлого, незнайомого, більш того, недоступного до пізнання, а тому і ворожого, небезпечного, а може, і шкідливого, то в образі «іншого» апіорі губиться домінанта ворожого та потенційно шкідливого.

«Інший» ближче до «свого», ніж «чужий». Тому міжкультурні комунікації повинні сприяти кращому розумінню світу взагалі, та його окремих представників зокрема, вести до перетворення образу неві-

домого, небезпечного та шкідливого на знайомий, такий якого не слід побоюватися та чекати від нього тільки негараздів. Отже, можна казати про наявність розширення можливостей формування та збереження культурної ідентичності шляхом підвищення толерантності особистості. Аналізуючи такі можливості, звернемося до аналізу культурних факторів, які впливають на процес ідентифікації особистості. Це необхідно, тому що особистість, будучи інтегрованою в культуру, знаходиться з нею в великій кількості зв'язків, вона впливає на культуру так само, як і культура впливає на особистість.

Соціальні психологи виокремлюють деякі особливості, які забезпечують відмінності між культурами: національний характер, сприйняття, мислення, концепції часу, концепції простору, мова, невербальна комунікація, цінності, поведінка, соціальні групи та відносини. Ця класифікація пов'язана з моделями культури Ф. Тромпернаарса и Ч. Хамптен-Тюрнера, які стверджували, що культура це набір з трьох концентричних кругів з основних поглядів, норм та цінностей, продуктів культури. В свою чергу, соціологи вказують на два основних фактора, які визначають особливості культури — це колективістська чи індивідуалістська її сутність. Колективна орієнтація має на увазі, що колектив (група) первинні за своєю суттю, а індивідуалістська — навпаки — на перше місце ставить індивідуальність, а колектив (групу) вбачає похідним від неї. Ці ідеї були закладені Е. Дюркгеймом, потім доповнені Ф. Тоннісом, а нещодавно розвинуті Г. Хофстедом, Б. Маркусом, Г. Тріандісом.

В основі колективістських норм полягає принцип групової корисності (користь для групи), а для індивідуалістських — основоположним є індивідуальна користь (для індивіда). Індивідуалістська парадигма має на увазі, що кожний сам відповідальний за свою судьбу та стан свого життя, тоді як колективістська вбачає у всьому спільну відповідальність за кожного члена груп — його стан, добробут. Ці настанови — колективістська та індивідуалістська — глибоко укорінені в ментальності

людей, їхньому психологічному складі і тісно пов'язані з процесами ідентифікації та ідентичності особистості [3, с. 27].

Процес формування ідентичності тримається на двох головних механізмах — індивідуалізація та соціальна ідентифікація. У людини поступово складається Я-концепція, яка включає в себе і когнітивні відмінності, які допомагають відрізнити своє «Я» від того, чим «Я» не є. А також ідентифікацію, тобто ототожнення себе з певними об'єктами-суб'єктами зовнішнього світу. Поступово особистість отримує уявлення про систему «Я — Вони» та «Ми — Вони». Вже в двадцяті роки минулого сторіччя виникло протистояння двох типів філософування — філософії трансценденталізму та діалогічної філософії, яке виростало з уявлень про людину саму по собі та людину в діалозі з іншими. Тема діалогу та комунікації ставала на початку ХХ ст. однією з головних, тому що все загострювалися проблеми, пов'язані з відчуженістю, поодинокістю людини, двоїстого ставлення людини до світу. Мартін Бубер вперше виклав свою головну творчу ідею — вчення про діалог в книзі «Я і Ти», яка побачила світ в 1923 р. До певного ступеня він знаходився під впливом ідеї зустрічі, зустрічі — зіткнення, що належала Я. Морено. Але фактично М. Бубер поклав початок діалогічної філософії та серед його заслуг підкреслюють те, що він гостро поставив питання про необхідність для особистості комунікації як такої [1, с. 175]. Його часто порівнюють з М. Бахтіним, Дж. Г. Мідом, Ю. Хабермасом, А. Шуцем. Його розвідки вплинули на розвиток теорії комунікативної дії та діалогічної філософії. Культура стала розглядатися як процес комунікацій.

М. Буберу вдалося пояснити причини відчуження людини у світі «Оно», пошуки її в духовній сфері, намагання жити у світі «Ти». В своїй видатній праці «Я і Ти» він писав про те, що сучасний світ стає для людини все більш чужим і холодним, в якому вона відчуває себе все більш самотньою та «безхатньою». Філософ знайшов шлях до себе та до дому через відкриття для себе світу «Ти» через любов до іншої людини, до природи, до світу: «Доки людина спа-

сається в собі самої, вона не може принести світу ні радості, ні горя, світу нема до неї діла. Лише тому, хто вірить в цей світ, дана можливість взаємодіяти з ним; <...>. Якщо ми кохаємо реальний світ, який ніколи не дасть себе знищити, кохаємо реально, в усьому жаху, якщо ми відважимося заключити його у обійми нашого духу, — наші руки зустрінуть інші, які сплетуться з ними» [1]. За М. Бубером, живучі в світі «Ти», особистість звільнюється від причинно-слідчих зв'язків, отримує свободу, стає здібною до творчості. Ці думки були розвинуті в працях таких філософів як Г. Марсель, Х. Ортега-і-Гасет, С. Франк та ін.

До культурних синдромів, які впливають на процес ідентифікації, крім дихотомії індивідуалізм — колективізм, також відносять: відкритість — закритість культури (тобто готовність, відкритість до комунікацій з представниками інших культур), дистанцію влади (ставлення до влади) — фактори, які так чи інакше залежать від співвідношення колективізм — індивідуалізм [3, с. 33].

Але для розуміння ситуації з ідентичністю особистості в сучасному полікультурному світі необхідно пам'ятати про існування певної динаміки її розвитку в ході культурної адаптації та культурних змін, оскільки ми живемо в світі, де все швидко змінюється. Крім того, слід урахувати і те, що не тільки культура впливає на особистість, а і особистість робить певний вплив на культуру і призводить до її змін в цілому. Ці зміни можуть бути повільними чи швидкими, помітними або не дуже, що буде диктувати характер змін в динаміці ідентичності людини. Найбільший вплив на ідентичність завжди чинять швидкі докорінні зміни, отримав в науці назву «культурного шоку». Вперше цей термін застосував американський антрополог К. Оберг стосовно випадку, коли людина попадає в зовсім нову для неї культуру чи культурну ситуацію. За К. Обергом, стан культурного шоку означає для людини втрату особистої та соціальної ідентичності, що супроводжується кризою цінностей, соціальним дискомфортом. Культурний шок може призводити до високої тривожності, депресії, відчуженості, а потім і психосоматичних

захворювань. Ступінь і стан, в яких проявляється культурний шок, залежать від індивідуальних особливостей людини, яка потрапляє в іншу культуру. Шоковий стан посилюється занепокоєнням, яке є результатом того, що соціальні відносини втрачають свої звичні знаки і символи.

Традиційно це явище розцінювалось як глибоко негативний досвід при зіткненні з іншою культурою. Однак, за свідченням антропологів та психологів останніх десятиріч в ньому став вбачатися деякий потенціал для розвитку ідентичності особистості і суспільства в цілому. Дослідження довели, що сприйняття нових цінностей, способів дій та поведінки здатні сприяти особистісному зростанню [3, с. 36]. Так, візитери можуть отримувати соціальну підтримку оточення в інокультурному середовищі, долаючи, тим самим, культурні відмінності, — вивчити мову, ознайомитися з місцевою культурою. Тривога та депресія можуть повільно змінитися оптимізмом, відчуттям впевненості і задоволеності. В результаті цього людина буде відчувати себе більш пристосованою й інтегрованою у життя суспільства, а також психологічно відновленою, загартованою, більш стійкою.

Таким чином, у рамках єдиної власної культури в особистості, як правило, створюється ілюзія власного бачення світу, єдино вірного способу життя, певного менталітету, як єдино можливого і, головне, єдино допустимого. Переважна кількість людей не усвідомлює себе продуктом окремої культури. Тільки вийшовши за межі своєї культури, тобто зустрівшись з іншими світовідчуттям, світоглядом, способами поведінки і дій, можна зрозуміти специфіку власної свідомості, побачити відмінність культур — своєї та іншої. Допомогати на цьому шляху можуть такі міжкультурні явища, як засоби масової інформації, Інтернет, транснаціональний бізнес, туризм. Ці засоби, формуючи у людей уявлення про інші культури, формують щоденний досвід існування в полікультурному світі, впливаючі, тим самим, на саму культуру. Поступово вони стають більш важливими для ідентичності людини, ніж прямі міжкультурні зв'язки.

Дослідники Д. Морлей і К. Робінс в книзі «Spaces of Identity», яка побачила світ в 2002 р., написали, що глобалізація веде до кризи ідентичності, в ході якої становлення міжкультурної людини в процесі «стрес — адаптація — стрес» має на увазі розширене розуміння людських станів і культурних відмінностей та розуміння того, що більше, ніж культурна перспектива. Ця тенденція має впливати на розвиток здібностей гнучко реагувати на процес

міжкультурної взаємодії. Тобто, мультикультурна людина є гнучкою, що дозволяє їй пристосуватися до будь-якої ситуації, креативно управляючи нею в разі напруженості або конфлікту. Постійно вступаючи в міжкультурні контакти, особистість досягає максимальної здатності спілкуватися з індивідами-представниками інших культур і приймати рішення незалежно від цінностей певної культури, враховуючи цілісність цінностей двох або більше культур.

Література

1. Бубер М. Я и ты / М. Бубер // [Пер с нем.]. — М. : Высшая школа, 1993. — 175 с.
2. Грива О. А. Толерантність в процесі становлення молоді в умовах полікультурного середовища : дис.... докт. філос. наук : 09.00.10 / Грива Ольга Анатоліївна. — Київ, 2008. — 417 с.
3. Коростелина К. В. Система социальных идентичностей: опыт анализа этнической ситуации в Крыму / К. В. Коростелина. — Симферополь : Доля, 2002. — 255 с.

В статье рассмотрены проблемы культурной идентичности в современном поликультурном мире. Актуальность данного рассмотрения связана с тем, что в глобализованном обществе разворачивается кризис культурной идентичности, как индивидуальной, так и групповой. Главной целью статьи авторы видели анализ межкультурных коммуникаций как потенциального ресурса для повышения эффективности процесса формирования и удержания культурной идентичности личности в условиях многокультурного образования.

Ключевые слова: межкультурные коммуникации, культурная идентичность, поликультурный мир, многокультурное образование.

The article deals with the problems of cultural identity in contemporary multicultural world. In globalised society the topicality of this consideration is related to the crisis of human identity, both individual and group one. The matter of the authors' main concern was the analysis of intercultural communication as a potential resource to improve the efficiency of the formation and maintenance of personality cultural identity in multicultural education conditioning.

Key words: intercultural communication, cultural identity, multicultural world, multicultural education.

УДК 008:911.53

И. А. Андрущенко

Культурологическая регионалистика: предметная область и специфика

Статья посвящена выявлению специфики культурологической регионалистики путем выделения культурологического регионального дискурса из ряда других научных дискурсов. Компаративный анализ региональных студий в рамках различных научных дисциплин позволяет выявить теоретические основания исследования регионов в культурологии.

Ключевые слова: регион, региональная культура, критерии выделения региона, пространство, культурологическая регионалистика.

Актуальность. Гетерогенность культурных регионов находится в настоящий момент в центре внимания исследователей в рамках различных дисциплин — от экономики, государственного управления, политологии и социологии до философии, истории, литературоведения, искусствоведения и культурологии. С одной стороны, интерес вызывают исследования изменений региональных культурных «ландшафтов» на фоне глобализации. М. Маяцкий пишет, что «глобализация меняет, прежде всего, способ человека справляться с непосредственной окружающей средой, меняет его способ быть локальным». [1] Что представляет собой «способ быть локальным» в рамках культурного региона? Ответить на этот вопрос — фактически означает «зафиксировать» и описать региональную специфику.

С другой стороны, интерес к регионалистике часто связывают с культурными различиями как фактором потенциальной конфликтогенности или развития территории. Отметим, что в последнее время все чаще речь идет именно о развитии — с тех пор, как культура перестала рассматриваться исключительно как «расходная часть бюджета» и доказала свою состоятельность как игрока в реальном секторе экономики, позволяющего наращивать потенциал территории.

Автор ставит своей целью выявление специфики культурологической регионалистики путем выделения культурологического регионального дискурса из ряда других научных дискурсов регионалистики.

Как совершенно справедливо отметил И. Я. Левяш, «Любой регион — непременно территория, но не каждая территория-регион» [2, с. 293]. Что же делает территорию регионом? Авторы многочисленных работ в междисциплинарном поле региональных исследований выделяют целый ряд критериев, которые определяют регион как некую целостность.

Отметим, что набор критериев детерминирован, прежде всего, дисциплинарными рамками, в которых находится исследователь. Так, региональные студии в экономике, государственном управлении и смежных дисциплинах акцентируют внимание на общности народно-хозяйственных задач (тип хозяйственной деятельности, природные ресурсы, инфраструктура).

Политологический дискурс регионалистики опирается на такие понятия, как административно-территориальное деление, политические качества территории, макро-регион, субрегион. Поскольку термин «регион» фактически может быть применен к территории любого размера, то в политологии широко распространена практика его использования в широком и узком зна-

чении. В широком значении регион — это крупный территориальный блок (например, Ближневосточный или Азиатско-Тихоокеанский регион). Для обозначения таких крупных территориальных единиц используют также термин «макрорегион».

В узком значении термин «регион» широко используется в юридических документах. В 1996 году в Базеле на заседании Генеральной Ассамблеи европейских регионов была принята «Декларация Ассамблеи европейских регионов (АЕР) о регионализме в Европе», в которой отмечено, что «АЕР представляет около 300 европейских регионов разной величины, с различными административными и политическими структурами, в которых проживает порядка 400 млн. человек. Регионы имеют различные уставы, сложившиеся в зависимости от хода исторического и культурного развития, а также конституционные принципы, отражающие территориальную организацию каждого государства. Регионы представляют собой важнейший и незаменимый элемент построения Европы и процесса европейской интеграции». [3] Речь здесь идет о регионах, зафиксированных территориально-административным делением государств, официальным статусом, границами, политическими, экономическими, административными особенностями и отраженной в законодательной базе «отличностью» данной территории от всех других.

В основе большинства работ по социологии регионов лежит понятие «социальное пространство», которое «не может быть сведено ни к отношениям между сообществами, когда, как писал П. Сорокин: «...социальное пространство в корне отличается от пространства географического, ни к освоенной человечество поверхностью земли» [4, 6].

Вместе с тем, социологическая регионалистика отличается крайней неоднородностью — как в выделении критериев региона и их иерархии, так и в фокусе исследовательского интереса. В рамках социологии регионалистика развивается в нескольких направлениях: исследования регионализации, региональных движений, различных аспектов региональной жизни, сравнитель-

ный анализ региональных проблем разных стран, прикладные аспекты региональных студий. Отметим, что в большинстве случаев под регионом понимают все же некую административно-территориальную единицу, формальные или неформальные границы которой не нуждаются в дополнительной аргументации. Э. Томпсон называет регион «достаточно аморфной концепцией на практике, хотя можно сказать, что регион, безусловно, является территориальной единицей... регион относится к таким территориальным единицам, которые работают между уровнями местного и национального правительств. Регион является частью государства». [4, с. 95]

Широкое распространение понятие «регион» получило в рамках географии и истории — наук, которые уже сформировали полноценный тезаурус регионоведческих исследований. Концепция «пространственного поворота» в социальных и гуманитарных науках была изложена А. Лефевром в «Производстве пространства» (сам термин впервые употребил американский урбанист Э. Сойа). Говорить здесь о первенстве, конечно, не вполне уместно. В предисловии к изданной в 1977 году знаковой для рождения гуманитарной географии книге «Пространство и место: с точки зрения опыта» известный географ И-Фу Туань пишет: «Жизнь идей — это длительная история, собственно, как сама жизнь» [5]. Действительно, необходимость переосмысления роли пространства «витала в воздухе» и вылилась в тот самый «пространственный поворот», который в XX веке навсегда изменил «ландшафт» регионоведческих исследований. Глубокий анализ динамики пространственного поворота в междисциплинарных исследованиях дает М. Маяцкий [1].

Региональные студии имеют давнюю и глубокую традицию в языкознании, литературоведении и искусствоведении. Даже беглый взгляд дает возможность констатировать, что здесь иерархию критериев при выделении региона возглавляет отнюдь не территориальность с формализованными границами, а скорее общность языка, традиции, концептосферы, семиосферы. М. Бахтин писал, что культур-

ная сфера не имеет внутренней территории, она вся сосредоточена на границах, которые «проходят всюду» [6]. Понятие «граница» в литературоведении, искусствоведении воспринимается абсолютно в другой плоскости. Например, как «онтологическая ситуация, состояние перехода из внежизненного типа бытия в жизненный (природный). Переход осуществляется в каждом моменте, в каждой „точке“ персонажа..» [7, с. 17]. Более того, в искусствоведческих и литературоведческих текстах физические границы — это зачастую то, что нужно преодолеть, не «перейти», но абстрагироваться от них. Эклектика, реминисценции «другого», «иного», «не своего», найденных на «своей» территории только обогащают художественное пространство, расширяют «свою» территорию.

Анализируя гуманитарную регионалистику, невозможно оставить в стороне многочисленные работы, посвященные, например, художественной культуре (литературе, музыке, живописи и др.) отдельных территорий, совпадающих с административно-территориальными границами государств, провинций и даже макрорегионов: живопись современной Кореи, Прованс в европейской литературе, поэзия Дальнего Востока. В данном случае речь идет о регионаловедческих исследованиях, целью которых является репрезентация пространства в текстах художественной культуры. Являются ли физические границы территории главным критерием выделения региона? Безусловно, нет. Здесь речь идет уже об общности ментальностей, ценностных доминант, культурных констант, которые лежат в основе «общей» картины мира, о близости, единстве художественных традиций, концептосфер.

Очень важно отметить, что общим местом в политологическом, социологическом, психологическом и гуманитарном дискурсе регионалистики является понятие «региональной идентичности», которое является одним из критериев выделения региона. В рамках данной статьи мы не ставили задачу проанализировать весь репертуар значений этого понятия. Заметим только, что в разных контекстах определение региональной идентичности может акцентировать

не только содержание понятия, но также его функции, особенности формирования, структуру и место в ряду других личностных идентичностей. Приведем одно из «психологических» определений: «региональная идентичность — результат когнитивного, ценностного и эмоционального процесса осознания принадлежности к своему региональному сообществу, а также его места и роли в системе региональных взаимодействий» [8]. Региональная идентичность является предметом исследования и в культурологической регионалистике. Однако в культурологическом дискурсе речь будет идти скорее об аксиологическом аспекте региональной идентичности.

Не имея возможности в рамках небольшой статьи глубоко анализировать все критерии выделения региона, позволим себе назвать некоторые, наиболее часто встречающиеся: географические (количественные и качественные показатели, характеризующие территорию как географический объект — локализация, население, ландшафт, тип хозяйствования); политические (автономность, формализованность в нормативных документах, административно-территориальные границы и др.); экономические (территориальная организация хозяйства, хозяйственная специализация и кооперация, формирования, развития и функционирования территориальных социально-экономических систем); социологические (нормы общения, поведения, специфическая стратификация); психологические (региональная идентичность, психологические механизмы формирования и поддержания региональной идентичности) и другие.

Этот список может быть дополнен. Вопрос в том, возможно ли свести регион к простой сумме компонентов и достаточно ли названных компонентов, чтобы «выделить» регион как целостное образование? Мы разделяем точку зрения И. Я. Левяша, который пишет: «Проблема в том, чтобы не свести его (регионализм) ни к экономической форме, ни к механической сумме географических, демографических, геополитических и любых иных фрагментарных ипостасей. Регионализм — это феномен

социальной органики, и, следовательно, адекватность его научного осмысления зависит не только от конкретно-аналитических и абстрактных системно-эволюционных представлений, но и в решающей мере от способности освоения существенной грани развертывания человеческой природы — структурной эволюции мира человека». [2, с. 292]

Поскольку наша цель — выявить специфику исследований региона в культурологии, снова обратимся к дискурсу культурологической регионалистики. Это задача и простая, и сложная одновременно. С одной стороны, культурология уже в достаточной степени сформировала соответствующий понятийный аппарат, который позволяет исследовать объект, не вторгаясь в системы координат других дисциплин. С другой стороны, в ряде исследований региональной культуры последних лет наметилась явная тенденция к сближению с другими дисциплинами, в которых регион выступает в качестве объекта. Особенно очевидным нам представляется сближение так называемой «новой культурной географии» и культурологии. Методология «новой культурной географии» была, во многом, взята из литературоведения, структурализма, аналитической социологии и западного неомарксизма [9, с. 154]. Это означает, что культурология и культурная география в поисках методологии прошли не тождественный, но сходный путь, который не мог не привести к близким теоретическим допущениям. Среди таких общих теоретических допущений отметим, прежде всего, «предположение о „сконструированности“ воспринимаемого пространства культурными, социальными и экономическими процессами. Именно этот тезис — представление о пространстве, как „культурном конструкте“ — и является своего рода „общим знаменателем“» [9, с. 154].

Объединяет «новую культурную географию» и культурологию, философию культуры и так называемый «ландшафтный подход». Так, исследовательница Г. М. Казакова пишет: «Типологизирующими критериями региона выступают его специфика как „ландшафтного тела“ (В. Л. Каганский)

и „очеловеченного пространства“ (В. Вернадский), в силу чего ему присущ дуализм природного и культурного. В процессе жизнедеятельности регионального общества ландшафт выполняет роль ресурсо-воспроизводящей, средовоспроизводящей и хранящей генофонд системы. Структура региона накладывается на структуру пространства: пространственные слои, в которых актуализируется регион, разно-масштабны (историко-культурный, социальный, этнический, политический, семантический, ментальный и др.). Но регион претендует на некоторое сверхфункциональное единство, которое заведомо полиморфно, многообразно» [10]. Доминирование естественно-научной терминологии — еще одна иллюстрация «сближения» гуманитарной географии с культурологией.

Особое место в исследованиях региональной культуры занимает, безусловно, историческая регионалистика, которая очень активно развивается в последние два десятилетия. Роли украинской и российской исторической регионалистики в формировании культурологической регионалистики мы планируем посвятить отдельную статью. А пока позволим себе наметить только общий контур взаимодействия современной региональной истории и культурологической регионалистики.

С. И. Маловичко в экспресс-интервью «Региональная история глазами ее создателей», отвечая на вопрос «Что представляет собой современная региональная история?», отметил известную украинскую исследовательницу Я. В. Верменич [12], которая «выбрала интересный по своей новизне путь развития региональной истории в Украине, сменив традиционную социально-политическую составляющую этого направления на социокультурную и показав в такой практике большую близость с новой локальной историей» [11, с. 62]. В рамках проекта «новая локальная история» группа исследователей работает на основании нескольких, тесно связанных направлений (субдисциплин), использующих многообразные познавательные процедуры из междисциплинарной сферы: локальная история (история региона) — «история ме-

ста». Под регионом, «местом» понимается не территория, а «микросообщество», совокупность людей, осуществляющих определенную историческую деятельность (информация с сайта проекта «Новая локальная история». Доступ: <http://www.newlocalhistory.com/node/2>).

Этого краткого замечания достаточно, чтобы убедиться в том, что региональная история неуклонно движется в сторону социокультурного анализа, сближаясь тем самым с культурологическими исследованиями региона. Еще одной точкой соприкосновения исторической и культурологической регионалистики, на наш взгляд, является практика компаративных исследований, например, «стратегия новой культурной истории („город как текст“» [13, с. 66].

Культурологическая регионалистика находится на этапе становления — формируется собственный тезаурус, идут поиски методологического инструментария. Но уже сейчас очевидно, что исследования региональной культуры не удастся уложить в прокрустово ложе «территориальности» и физических границ. «Культурный регион» не являясь территорией, яка окреслена на

мапі, а певна культуросфера (за аналогією з біосферою), що надає специфічні умови для життєдіяльності великих спільнот — народів, націй, обумовлює їх культурну ідентичність» [14, с. 151].

О сложности, множественности и качественных изменениях «пространства» региона пишет и М. Маяцкий: «Пространство перестало быть тем, что нужно пересечь... Это означает не упразднение пространства, а его усложнение и умножение... География постепенно стала социальной, потом культурной, потом человеческой („гуманитарной“, human). Пространство робко искало реабилитации через метафоры: пространство языка, место мысли. Пространство, по определению, стихия метафоры» [1].

Вслед за А. П. Воеводиным, И. Я. Левяшом, М. К. Петровым [14; 2; 15], мы полагаем, что отправной точкой культурологических исследований регионов может стать понимание антропологических оснований регионализма, двуединства человека как индивидуального и социального существа, который воспроизводится в пространстве региона как особый тип человека со специфической картиной мира.

Литература

1. Маяцкий М. Место пространству! Рецензия на: [1] Barney Warf & Santa Arias (eds), *The Spatial Turn: interdisciplinary perspectives*. London: Routledge, 2009; [2] Jorg Doring & Tri stan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 2008; [3] Moritz Csaky & Christoph Leitgeb (Hg.), *Kommunikation — Gedachtnis — Raum: Kulturwissenschaften nach dem «spatial turn»*. Bielefeld: Transcript, 2009. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL : <http://www.russ.ru/pushkin/Mesto-prostranstvu!>
2. Левяш И. Я. Культурология: Курс лекций / И. Я. Левяш. — Мн. : НТООО «ТетраСистемс», 1998. — 544 с.
3. «Декларация Ассамблеи европейских регионов (АЕР) о регионализме в Европе». [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL : http://www.aer.eu/fileadmin/user_upload/PressComm/Publications/DeclarationRegionalism/.dam/11on/ru/DR_RUSSE.pdf
4. Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика. Хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів / Укладачі Кононов І. Ф. (науковий редактор), Бородачов В. П., Топольськов Д. М. — Луганськ : Альма матер-Знання, 2002. — 664 с.
5. Yi-Fu Tuan. *Space and Place: The Perspective of Experience*. — University of Minnesota Press, 2001. — 246 p.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
7. Федоров В. В. Мир как слово / В. В. Федоров — Донецк: Норд-Пресс, 2008. — 120 с.
8. Смирнова Н. А. Региональная идентичность в условиях современного российского общества: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. соц. наук: спец. 22.00.04 — «Социальная структура, социальные институты и процессы» / Н. А. Смирнова. — Волгоград, 2004. — 24 с.
9. Соболев Д. М. «Топофилия»: культурная географии как жанр современной художествен-

- ной прозы / Д. М. Соболев // Международный журнал исследований культуры. — № 4 (5), 2011. — С. 136–155. [Электронный ресурс]. Режим доступа : URL: http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04_5_2011_Sobolev.pdf
10. Казакова Г. М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): автореф. дис. на соискание уч. степени доктора культурологии: спец. 24.00.01 — «Теория и история культуры» / Г. М. Казакова. — Москва, 2009. — 22 с.
 11. Маловичко С. И., Румянцева М. Ф. История локуса в классической, неклассической и постнеклассической моделях исторической науки / С. Маловичко, М. Румянцева // Региональна історія України. Збірник наукових статей. — Вип. 6. — К. : Інститут історії України НАН України, 2012. — С. 9–22.
 12. Верменич Я. В. Нова локальна історія та історична регіоналістика: експлікація термінів / Я. В. Верменич // Региональна історія України. Збірник наукових статей. — К. : Інститут історії України НАН України, 2007. — Вип. 1. — С. 13–28.
 13. Шапаренко В. В., Хлынина Т. П. Региональная история глазами ее создателей: материалы экспресс-опроса / В. В. Шапаренко, Т. П. Хлынина // Былые годы. — 2010. — № 3 (17). — С. 61–70.
 14. Воєводін О. П. Культурологія: навчальний посібник / О. П. Воєводін, Л. П. Воєводіна, А. І. Атоян, Г. В. Атоян, Ю. Ю. Полулях, Є. В. Скороварова, Г. Ю. Галгаш; за заг. ред. О. П. Воєводіна. — Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. — 236 с.
 15. Петров М. К. Язык, знак, культура / М. К. Петров. — Изд. 2-е, стереотипное. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 328 с.

Стаття присвячена виявленню специфіки культурологічної регіоналістики шляхом виділення культурологічного регіонального дискурсу з ряду інших наукових дискурсів регіоналістики. Компаративний аналіз регіональних студій в рамках різних наукових дисциплін дозволяє виявити теоретичні засади дослідження регіонів у культурології.

Ключові слова: *регіон, регіональна культура, критерії виділення регіону, простір, культурологічна регіоналістика.*

The paper aims to analyze the specificity of regions as object of study in Cultural Studies. Methodology of the research deals with an analysis of a specific discourse of other scientific discourses of regionalism and comparative analysis of regional studies in the various scientific disciplines.

Key words: *region, regional culture, criteria of the region, space, cultural regionalism.*

УДК 130.2

Г. О. Конопльова

Аналіз процесу глобалізації у сучасних культурологічних дослідженнях

Стаття присвячена вивченню різноманітних аспектів явища глобалізації. Значна увага приділяється аналізу культурних аспектів інтеграційних процесів як у світовій, так і у вітчизняній філософській думці, розглядаються причини виникнення глобалізації, стрімкого поширення її в культурі.

Ключові слова: глобалізація, культура, інтеграція, комунікація.

Глобалізація як об'єкт наукового дослідження сформувалася відносно недавно, проте на тему її осмислення вже написано цілу низку фундаментальних робіт. Багатьом аспектам глобалізації постійно присвячуються різноманітні дискусії, конференції. Міжнародними організаціями розробляються цільові програми, публікуються матеріали, розраховані не лише на вчених, але і широкі кола громадськості. Представники різних наукових галузей і течій намагаються з тієї чи іншої позиції дати оцінку даному явищу, проаналізувати його економічні, політичні, культурні, соціальні та часові передумови. Відтак глобалізація визнана об'єктом міждисциплінарних досліджень, адекватне розуміння якого передбачає його всебічний аналіз.

Складність проблеми вивчення полягає в тому, що глобалізаційні процеси настільки багатогранні, що апріорі не можуть бути вичерпані методами будь-якої однієї науки. А культурні аспекти, що притаманні даному явищу, зазвичай передбачають комплексний аналіз усіх сфер суспільного життя. Актуальні процеси, що відбуваються у культурі, напряму залежать від зовнішніх глобалізаційних явищ та часто визначаються ними. Часті міжкультурні конфлікти у результаті надання можливості вільної міграції населення, розчинення культур, спроби створення універсальної культурної моделі та популярність масової культури примушують науковців до аналізу причин описа-

них явищ та свідчать про нагальність та гостроту проблем.

Отже метою даного дослідження є вивчення актуальних уявлень про глобалізаційні процеси та розгляд специфіки їх відображення в культурі. Досягнення зазначеної мети передбачає вирішення наступних завдань:

- вивчення сутності та причин виникнення глобалізації;
- з'ясування мотивів стрімкості розповсюдження глобалізаційних явищ в культурі;
- розгляд історичних аспектів розвитку глобалізації;
- визначення джерел розповсюдження ідей і характер наслідків їх впливу в культурі.

Уперше в науковий обіг термін «глобалізація» було введено Т. Левіттом, американським економістом, який застосував це поняття до процесу злиття ринків. Пізніше, в 1990 р., японський дослідник К. Оме видає працю «Світ без кордонів», в якій також здійснюється аналіз економічного аспекту глобалізації.

Нині ж цій темі присвячено різноманітні роботи, що пропонують різнопланову характеристику глобалізаційних процесів. Серед дослідників треба вказати як вітчизняних (С. Бурмістров, В. Бурак, І. Глібова, А. Гусейнов, М. Делягін, І. Ільїн, Ю. Любимов, А. Миронов, А. Пастухов та ін.), так і зарубіжних авторів (К. Аннан, З. Бже-

зинський, А. Вебер, Е. Гідденс, Д. Гольдблатт, Ж. Дерріда, Е. Макгро, М. Олброу, Дж. Перратон, Р. Робертсон, Т. Фрідман, Ф. Фукуяма, С. Хантингтон, Д. Хелл, А. Цінянь, М. Емар та ін.).

Як правило, аналіз процесу виникнення глобалізації традиційно зводиться до з'ясування його першопричин (У. Бек, М. Делягін, З. Бжезинський, А. Жвітішвілі та ін.). Однак при цьому майже не розглядаються самі процеси глобалізаційного об'єднання світу та передумови їх популярності.

Не зважаючи на використання найбільш поширеного економічного підходу до визначення глобалізації, серед дослідників все ж таки помітна не однотайність. Вагомим фактором виникнення глобалізаційних процесів є все ж таки культурні явища, оскільки саме «у витоків глобалізації лежать три найважливіших властивості людини: цікавість; пристосування середовища до себе, на відміну від пристосування організму до середовища, що характерно для тварин, прагнення до освоєння природи; прагнення до спілкування» [1]. Все це свідчить про властиве людині природне бажання до інтеграції, яке сьогодні підкріплюється більш складними культурними формами.

Якщо брати до уваги той факт, що глобалізація пов'язана з процесом освоєння нових земель, створення єдиного простору для всіх сфер життєдіяльності, й бере початок з епохи Великих географічних відкриттів, а позитивні результати інтеграційних процесів ґрунтуються на відкритості культур, на їх щирій зацікавленості у взаємодії, то зацікавлення, дійсно, можна частково розцінювати як один з імпульсів глобалізації. Однак, на наш погляд, зацікавлення — надто загальна характеристика, притаманна не лише людям, а й тваринам, тому її можна розглядати як явище несвідоме. Чого не можна сказати про глобалізацію. Можливо, зацікавлення лежить в основі розвитку науки, однак до глобалізації має досить опосередковане відношення в силу того, що всі інтеграційні процеси здійснюються в результаті переслідування конкретних цілей. У цьому контексті доречніше го-

ворити про зацікавленість у взаємодії, адже саме усвідомлене переслідування мети задоволення потреб, отримання зиску в ході інтеракції, на наш погляд, є відмінною рисою глобалізації.

Що стосується природного для людини прагнення пристосувати навколишнє середовище, то в даному випадку йдеться про науково-технічний прогрес. Він, по-перше, забезпечує ефективні інструменти для реалізації інтеграційних процесів, а, по-друге, стимулює до розширення кордонів. За висловом М. Гайдеггера, для людини мислячої характерно прагнення всюди бути вдома в сукупному цілому, у всьому всесвіті. Це ціле і є світ, в якому ми живемо, який і є нашим домом.

Людина як соціальна істота немислима без комунікації із собі подібними. Задовольняючи природну потребу в спілкуванні, вона змушена долати відстані й кордони. Зближення з іншими за засобами винаходу нових технологій викликає «стиснення світу та інтенсифікацію його усвідомлення як цілого» [2, с. 8], у цьому й полягає сутність глобалізації, на думку Р. Робертсона.

Дослідник А. Пастухов указує, що у витоків глобалізації лежить прагнення людини до єднання. Ще з моменту свого виникнення люди усвідомлювали свою взаємозалежність, взаємозв'язок. У якості джерела для такого єднання в різні періоди розвитку культури обиралися бог, першопредок, релігія, церква, закон, мораль, народний дух, світовий розум і т. п. «При цьому дане джерело сприймалося як щось трансцендентне, нематеріальне і абстрактне, що перебуває „над“ людиною і суспільством в соціально орієнтованій системі цінностей і значущості, яку можна виразити в конкретно-символічній формі» [3, с. 53]. Наявність у свідомості й підсвідомості людини таких «узагальнюючих елементів» означає не лише єдність всього людства в минулому, але й основу для його об'єднання в майбутньому. Так аналіз першопричин доводить, що явища глобалізації тісно пов'язані з явищем культурної комунікації, оскільки мають подібні умови й передумови виникнення.

Що стосується високої швидкості поширення єдиного культурного зразка, залу-

чення до нього все нових культур, то цей процес можна пояснити, по-перше, зміною статусу кордонів, а також із доступністю культури, що розповсюджується. Ідеали глобалізації втілює в собі масова культура, яка ставить на чільне місце споживчі цінності, що передбачає потужний вплив ЗМІ на людську свідомість. Ще в XIX ст. французький мислитель А. де Токвіль наголошував, що «в умовах, коли люди більше не зв'язані між собою міцними і тривалими узами, стає неможливим досягти об'єднання великого числа людей... Це може забезпечити тільки газета <...> їй одній дано посіяти одну і ту ж думку одномиттєво в умах тисяч людей» [4, с. 6]. Сьогодні те ж саме можна сказати про всі засоби масової інформації. Відкриття кордонів, стрімке скорочення відстаней, притаманне для процесів глобалізації, стимулює встановлення міцної комунікації між культурами.

Стосовно історичних аспектів проблем глобалізації загалом сформувалося декілька позицій, які базуються переважно на уявленні про архаїчне або сучасне походження глобалізації. Подібна розбіжність думок щодо «дат народження» глобалізації, передусім, пов'язана з довільністю вживання слова «глобалізація», яке нерідко змішують з поняттями узагальнення та об'єднання. Все частіше фрагментарні, дрібні й незначні об'єднання в сферах міжнародної економіки (фірми, встановлення торгових зв'язків), політики чи культури називають глобалізацією. Інколи ці процеси мають відношення до глобалізації, але лише як предтечі слідства або форми її прояву.

У даному випадку підміна понять викликана, по-перше, необмеженістю сфери застосування терміна, а, по-друге, нечіткістю його визначення. Зараз ми можемо говорити навіть про навмисне, штучне розмивання кордонів «глобалізації» з політичних причин. Її розглядають у зв'язковому комплексі, що включає: комунікацію без перешкод, єдину економічну модель, глобальну політику, універсалізовану культуру, глобальну науку, міжнародну мову, єдину схему способу життя (звичайно, за зразком «розвинених суспільств»).

Так поняття глобалізації розкривається в якості характеристики практично всіх сфер життя сучасного суспільства: освіти, науки, медицини, культури, мистецтва, економіки, політики, історії, моралі, кулінарії, моди, туризму і т. п. Почасти таке зловживання терміном є причиною смислового знецінення, хоча сам факт зайвий раз демонструє, що глобалізація — процес всеосяжний і, як і раніше, є об'єктом для вивчення багатьох дисциплін.

Систематизувати чинні підходи щодо розуміння глобалізації спробував В. Буряк. Аналізуючи дане явище, він наполягає на застосуванні міждисциплінарного підходу, виділяючи соціологічний, історичний, картографічний, політичний і культурний параметри у визначенні глобалізації, що дозволяє дати багатогранну характеристику складових його процесів, чіткіше описати їх специфіку [5].

Предметом жвавих дискусій поняття глобалізації є і для українських дослідників. У вітчизняних розробках, основний акцент робиться на вплив глобалізаційних процесів на економіку й культуру України. Культурний аспект входження України в глобалізаційні процеси розглядається академіком М. Жулинським, який відмічає, що «духовне спустошення світової цивілізації очевидно. Національні культури, як системи цінностей змінюються відповідно до вимог глобалізації, внаслідок чого розвиваються кореневі системи культурних конфігурацій» [6, с. 6–7], що веде до формування «нової ідеології світового розвитку і нової форми соціальної організації — глобального корпоративізму» [6, с. 6–7]. Він поневолює особистість і перешкоджає її саморозвитку й самореалізації національних систем цінностей. В умовах антропологічної катастрофи головною рятувальною силою постає культура в її національному вимірі крізь її архетипи.

Кардинальний вплив глобалізації на культуру дає підстави для виділення підходу, в межах якого відбувається аналіз взаємодії даних феноменів. Р. Робертсон говорить про «стиснення світу в свідомості людини і посиленні взаємозалежності людей» [2, с. 98]. Велику роль у формуванні

таких відносин відіграє культура, зміни в якій під дією глобалізації є не менш значущими, ніж в політиці, економіці чи соціумі, а часто і обумовлюються ними.

У цілому, говорячи про розвиток глобальних процесів у сфері культури, дослідники Д. Хелл, Д. Гольдблатт, Е. Макгрю і Дж. Перратон справедливо зауважують, що «сучасна культурна глобалізація асоціюється з кількома досягненнями, такими як: нові глобальні інфраструктури безпрецедентного масштабу, що забезпечують значні можливості проникнення елементів культури через кордони й зниження собівартості їх використання; зростання інтенсивності, обсягу і швидкості культурного обміну та комунікацій всіх видів; поширення західної масової культури і збільшення комунікацій у культурному бізнесі як основному змісті глобальної культурної взаємодії; переважання багатонаціональної індустрії культури в створенні й володінні інфраструктурами та організаціями для виробництва і розподілу культурних товарів; зрушення в географії глобальної культурної взаємодії, що відступає в деякому серйозному порядку, який існував до Другої світової війни» [7, с. 402–403].

Як правило, глобалізаційні процеси в області культури прийнято асоціювати з успадкуванням шаблонних форм, нерівним ступенем розвиненості культур, поширенням масової культури, втратою національної ідентичності, уніфікацією всіх сфер життя. Однак французький дослідник М. Емар зазначає, що «хоча обмін матеріальними і культурними благами, ідеями та модами відбувається набагато вільніше, ніж у минулому, це зовсім не означає уніфікації способів життя і тим більше одноманітності в розумінні світу. Цивілізації затверджують і демонструють власні відмінності навіть на рівні своїх елітних верств населення, найбільшою мірою демонструють спільність у споживанні певних матеріальних благ. Приклад тому — релігія і культура, знову виходять на авансцену» [8, с. 43].

Таким чином, як і будь-яке інше явище, глобалізацію у культурі не можна оціню-

вати однозначно. У зв'язку з неоднорідністю досліджуваного нами феномену, в питанні характеру наслідків впливу глобалізації на різні сфери суспільства дослідники розділилися на дві групи: прихильників глобалізації і так званих «антиглобалістів». Перші вбачають у ній широкий, багатогранний процес, що стосується всіх сфер суспільного життя, призводячи до позитивних наслідків. Ефективність глобалізаційних процесів З. Бжезинський пов'язує з міццю, перевагою американської культури, її популярністю і привабливістю для молоді всього світу [9, с. 8].

Під сумнів користь глобалізаційних процесів ставлять багато культурологів, філософів, громадських діячів, політиків, які розуміють під глобалізацією, переважно, штучну уніфікацію культури, нав'язування індустріальними державами свого способу життя, часто несумісного з цінностями і традиціями національної культури. Застосування правила «золотого корсету», згідно з яким держави, що прагнуть приєднатися до глобалізаційних процесів, повинні беззастережно підкоритися низки умов, вигідних, насамперед, найсильнішим акторам глобалізації, вганяє культури в тісні межі, означає позбавлення унікальності, що суперечить стандартам, самобутності, роблячи процес долучення болючим і безглуздим. Саме на тлі глобалізаційних процесів, на думку скептиків, виникає міжкультурна ворожнеча, тероризм, «зіткнення цивілізацій» [10, с. 257].

Проте, згуртованість у культурній сфері, взаємозалежність народів, не означає готовності світового співтовариства згадано вирішувати глобальні проблеми. До того ж «для духовної культури, — зазначає В. Келле, посилаючись на думку К. Акопяна, — глобалізація <...> означає подолання її специфіки, тобто знищення даної культури. У цьому сенсі глобалізація містить у собі загрозу для культури. Духовна культура ставить межу глобалізації, позначає межу, яку процеси глобалізації не повинні переходити» [11, с. 364]. Однак, разом з тим, відкриття кордонів — одна з найбільш важливих умов сучасного розвитку цивілізації, а глобалізація сьогодні стає стихійним явищем планетарного масштабу.

Виходячи із запропонованого огляду існуючих поглядів на явище глобалізації, можна зробити висновок про те, що основними її першопричинами є, з одного боку, прагнення людини до єднання, з іншого, — бажання оволодіти новими ресурсами, які стимулюватимуть розвиток науки і техніки. Відкритість кордонів, здатність у найкоротший час долати відстані, доступність та зрозумілість цінностей, що пропонуються за допомогою масової культури, сприяють стрімкому поширенню глобалізаційних процесів. Крім того, безперешкодне проникнення глобальних традицій і цінностей в різні культури призводить до того, що разом з процесами інтеграції та централізації, що мали місце раніше, відбувається активний розвиток глокалізації, що впливає на зміщення епіцентру розвитку глобальних ідей. Це насичує глобалізацію новими елементами, значно розширює ареал її впливу і тим самим додає ще більшої потуж-

ності поточним процесам. Осмислення культурних аспектів вивчення глобалізації підтверджує той факт, що без процесів інтеграції культура розвивалася вкрай слабо.

Цілоком природно, що запропонований аналіз не може бути вичерпним у зв'язку з масштабністю й багатогранністю феномену глобалізації, адже сьогодні досить складно однозначно дати об'єктивну оцінку даному явищу. Одне можна сказати з упевненістю: глобалізація — незворотній процес, який поширюється на всі сфери життя суспільства, виводячи його на абсолютно новий рівень об'єднання, що вимагає застосування нових підходів до розуміння культури, до пошуків нових форм і шляхів взаємодії. Як і все до кінця непізнане, глобалізація супроводжується частими конфліктами й суперечностями у галузі культури, які людство, на жаль, ще не навчилася вирішувати мирним способом.

Література

1. Покровская Н. Н. Глобализация : концепции, истоки / Н. Н. Покровская // Научно-популярный журнал «Личность и культура». — 2001. — № 3–4.
2. Robertson, R. Globalization : Social Theory and Global culture / R. Robertson. — London : Sage, 1992. — 306 p.
3. Пастухов А. Глобализация в мировоззрении человека / А. Пастухов // Вестник Челябинского государственного университета. — 2007. — № 23 — С. 52–63.
4. Жвйтиашвили А. Ш. Концептуальные истоки идеи глобализации / А. Ш. Жвйтиашвили // Социологические исследования. — 2003. — № 6. — С. 3–13.
5. Буряк В. В. Глобализация как объект междисциплинарных исследований / В. В. Буряк // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». — 2010. — Т. 23 (62). — № 4. — С. 3–10.
6. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації / М. Жулинський // Слово і час. — 2002. — № 12. — С. 6–7.
7. Хелл Д. Глобальные трансформации : Политика, экономика, культура / Д. Хелл, Д. Гольдблатт, Э. Макгрю, Дж. Перратон — М. : Практика. — 576 с.
8. Эмар М. О различиях и связях между цивилизациями / М. О. Эмар // Синтез цивилизации и культуры : Международный альманах. — М., 2003 — С. 40–44.
9. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Господство Америки и его геостратегические императивы / З. Бжезинский — М. : Международные отношения, 2005. — 256 с.
10. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон // Полис. — 1994. — № 1. — С. 33–49.
11. Келле В. «Глобализация», «Культуры», «Цивилизации» (обмен мнениями) / В. Келле // Синтез цивилизации и культуры : Международный альманах. — М., 2003 — С. 359–365.

Статья посвящена изучению различных аспектов явления глобализации. Значительное внимание уделяется анализу культурных аспектов интеграционных процессов как в мировой, так и в отечественной философской мысли, рассматриваются причины возникновения глобализации, ее стремительного распространения в культуре.

Ключевые слова: глобализация, культура, интеграция, коммуникация.

The Article focuses on the study of various aspects of the phenomenon of globalization. Considerable attention is paid to the analysis of cultural aspects of integration processes in the world and in the national philosophical thought, considered the cause of globalization, the rapid dissemination of culture.

Key words: globalization, culture, integration, communication.

УДК 008 (80/81)

Е. В. Донская

Творческий процесс порождения образа-десигната

В статье раскрываются особенности процесса творческого порождения образов. Уточняются и расширяются понятия творческой сублимации и создаваемых образов-десигнатов. Вводится понятие двухуровневой интертекстуальности, основанной на взаимном проектировании виртуального образного пространства и материального носителя интертекста. Приводится схема, поясняющая «взаимодействие» образного пространства и творчества.

Ключевые слова: интертекст культуры, творчество, образный язык, сублимация.

Введение и постановка проблемы. Настоящая статья продолжает цикл работ [4; 5], посвященных основным положениям теории проективной трансляции и гетерогенной структуры интертекста, которая определяет подход к построению семиотической метамодели культуры. Указанная теория разрабатывается по следующим основным направлениям: единство образного языка и недоопределенности семантики; образный язык и его отображение в языках интертекста [4]; неоднозначность образных отображений: десигнат и сублимация; биективные структуры в языках, аналогии, понимание образов; творчество: направленная «случайность» и открытие.

Для подлинного творческого процесса, порождающего эстетические ценности, глубокие смыслы, новые образы, характерно использование образного языка. Еще не возникновение, но предчувствие нового, не полностью определенного образа-темы приводит к непроизвольному извлечению семантически близких к нему образов метаязыка. Эти «вызванные» образы транслируются в интертекст, определяя в нём фрагменты, релевантные образу-теме; и далее уже рекомбинация этих фрагментов дает обратную трансляцию в метаязык образов, дополняя исходный образ-тему. Завершенный в результате такого процесса образ окончательно транслируется худож-

ником в интертекст, «вплетая» полученный результат в сокровищницу культуры. Семантический язык образов по отношению к интертексту является для него единым метаязыком, который сложнее интертекста и тем более любого его фрагмента. Сложность языка образов объясняется «расплывчатостью», семантической неоднозначностью образов, а иногда — даже в неразличимости некоторых пар образов. Отображение образов в интертекст в целом и в любой его отдельный фрагмент не является взаимнообратным. Это связано с природой сублимации и порождения десигната при трансляции фрагментов интертекста в образы.

Цель и сущность исследуемой проблемы состоит в изучении процесса творческого порождения образов, уточнении и расширении понятия творческой сублимации и порождения образа-десигната.

Характеризуя состояние исследуемой проблемы, можно отметить, что научные работы, посвященные творчеству и базирующиеся на психоанализе и традиционном фрейдистском понимании сублимации, являются, скорее, тормозом для раскрытия темы. Мы же опираемся на теоретико-культурологический, семиотический подход и упомянутую выше новую теорию проективной трансляции и гетерогенной структуры интертекста.

1. *Творческая сублимация.* Фрейд полагал, что только определенная часть индивидов способна сублимировать, что в его теории означало способность переводить симптоматику своих заболеваний в творчество. Действительно, если считать всякого человека, отличающегося от «типичного» индивида, больным — то и творчество можно объявить следствием болезни. Но что касается творчества, искусства, — это совершенно другой случай. Здесь речь идет о «высокой болезни», о чувстве несовершенства как самого себя, так и окружающего мира, о стремлении к красоте и познанию, стремлении «вырваться» из несовершенной реальности. Считать положения Фрейда истиной в последней инстанции в контексте исследования художественного творчества — представляется неправильным. Не вызывает сомнений, что можно сублимировать в творчество не только и не столько собственные заболевания и физиологические инстинкты (со временем хотелось бы, чтобы такое представление стало тривиальным), а свою боль, радость, страдания, восхищение красотой, духовные переживания и надежды на лучшие устремления человечества. Чем «тоньше и выше» источник «питания» сублимации, тем прекраснее и значительнее порождаемые на её основе художественные образы. Здесь теорию Фрейда не спасает то, что он правильно объяснял искусство и культуру как результат процесса «вытеснения» инстинктов [6, с. 317–318] (но опять-таки, отстаивая исключительно превращение половой энергии в творческие работы).

Что же по Фрейду — итог творчества? «Узор, оставленный размножающимся животным на песке»? Смогли бы ограничиться подобным представлением о своем искусстве, страшно сказать, Леонардо да Винчи, Моцарт, Пушкин?

Творчество — это стремление человека выразить себя и мир средствами образного языка. Конечно же, огромный «...культурный потенциал содержится в механизме сублимации. Посредством сублимации культура удовлетворяет нереалистические желания, освобождает импульсы и стремления, ею же запрещенные и ограничива-

емые, проецируя их на замещающий или иллюзорный объект. Именно благодаря сублимации становится возможной творческая деятельность: научная, художественная... Но любая сублимация не может быть полностью эквивалентной непосредственному удовлетворению базовых инстинктов» [3, с. 6].

Напомним, что сублимация (от лат. *sublimare* — возносить) — это вид образно-логического обобщения как интеллектуальный процесс преобразования бессознательной информации, а сублимат (от лат. *sublime* — высота; возвышенно) — сублимированный образ, включающий результат обобщения на уровне образной логики подсознания. Сублимация рассматривается нами как процесс восхождения от низшего к высшему [8, с. 489]. Возвышенное и земное, отражающее на бессознательном уровне амбивалентную сущность человека, хотя бы только раз поднявшего глаза к звёздам, сублимируется в творчестве. Это ярко проявляется, например, в образах Дон Кихота и Санчо, Тиля Уленшпигеля и Ламме Гудзака, находит отражение в различных музыкальных жанрах и формах барокко, которые воссоздают внутреннее единство мира в его небесной (возвышенной) и земной иерархии [1, с. 58]. Противопоставление «заземленной» реалистической образности возвышенному романтическому мироощущению — это едва ли не весь Гоголь.

2. *Творчество и виртуальное образное пространство.* Для формирования отчетливого представления об излагаемых теоретических положениях ниже приведена схема (рис. 1), иллюстрирующая творческие процессы, порождение образов и их взаимодействие.

Материальный носитель интертекста — это совокупность книг, нот, скульптур, архитектурных сооружений и пр. То есть всё, что физически фиксирует культурные тексты в широком смысле — на языках музыки, живописи, киноискусства и т.д. Кроме материального носителя интертекста мы рассматриваем другое важное и возвышенное понятие: совокупность художественных образов и отношений между ними, составляющую виртуальное образное простран-

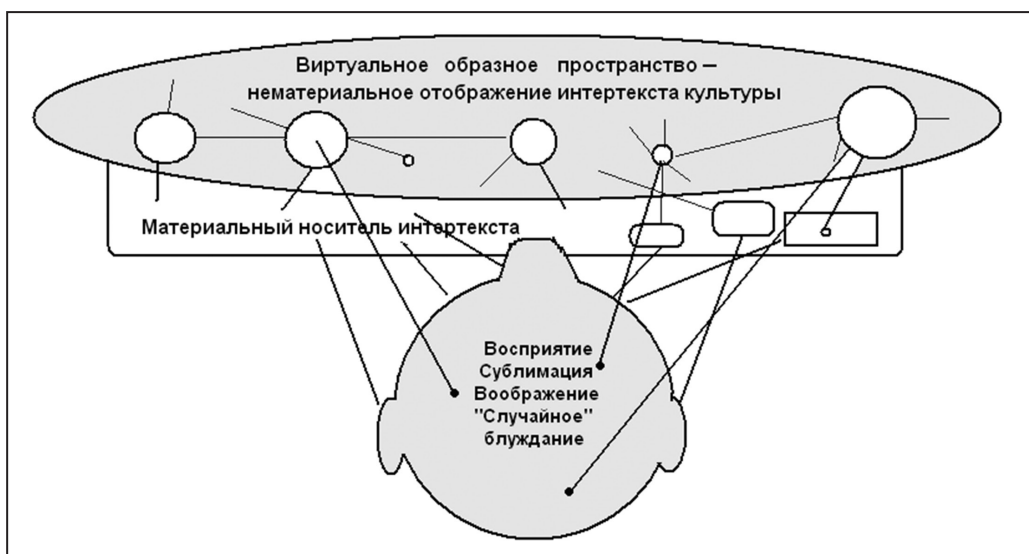


Рис. 1. Образное пространство и творчество

ство. Интертекст культуры, в нашем понимании, является «двухслойным».

Низший слой — материальных носителей текстов — отображается в виртуальное образное пространство. Причем это отображение не является однозначным.

Суть творческого процесса и кумулятивного восхождения культуры состоит в постоянном восприятии образов, сублимации, воображении, «случайном» блуждании и сотворении новых образов и отношений между ними. Весь этот процесс является виртуальным и происходит в тайнстве человеческого мышления. В процесс творчества, порождения новых культурных ценностей вовлечено множество индивидуумов, и происходит коллективное созидание в искусстве, принципиально интертекстуальное по своей сути. Язык образов — виртуальный инструмент творческого процесса. «Описанные» на этом языке образные конструкции (образы плюс отношения между ними) отображаются в материальный носитель интертекста и считываются с него.

В процессе творчества происходит внутреннее преобразование самого автора — эмпатия. Возникающие при этом идеи, чувства, мысли составляют сущность воображения. В корне слова «воображение»

заключен образ — самое главное, что нас интересует с позиции теории образной трансляции.

Изучая воображение, обычно выделяют следующие свойственные ему «приемы» [7, с. 23]:

- агглютинация — соединение несоединимых в реальности качеств, свойств, частей предметов, «склеивание» их подряд в причудливых сочетаниях. Таковы русалки, драконы, кентавры и другие мифологические образы;
- гиперболизация;
- заострение — подчеркивание каких-либо признаков;
- схематизация — сглаживание различий и черт;
- типизация — выделение существенного, повторяющегося в однородных явлениях и воплощение его в конкретном образе.

Предложенная на Рис. 1 схема процесса творчества хорошо согласуется с описанным в современной научной литературе творческим актом. «Задача творческого акта — не отобразить действительность и не познать ее пассивно, но выразить явное, а чаще скрытое, „бессознательное“ отношение художника к жизни, его намерения. Это поведение художника — особой природы:

художник свое отношение к жизни выражает не всегда прямо и непосредственно, но транспонирует его в художественные знаки — образы, символы, ритм и т.д. Формальная теория „приема“ есть, в сущности, теория этих знаков. И чем искуснее художник, тем глубже запрятаны в художественных знаках его намерения, тем труднее добраться до них, подобно тому, как в символах сложного сна трудно разгадать иногда дневное бессознательное намерение» [2, с. 90].

3. *Биективные структуры в языках интертекста, аналогии и понимание образов.* В отличие от образного языка, многие языки культуры, используя которые можно создавать произведения, точно отображающиеся в материальном носителе интертекста, обладают свойством биективности — взаимной однозначности некоторых фрагментов. Язык музыки, строго говоря, здесь является ярким исключением. Биективность является полезной для творческого процесса и в определенном смысле его облегчает, если основаться на интертекстуальности культуры.

Аналогии интертекстуальных фрагментов, можно сказать, являются своеобразными «размытостями» биективных соответствий и дают еще больший простор творчеству. Аналогии могут быть «узкими», связывающими подобразы-составляющие [5], и «широкими». «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» Мигеля де Сервантеса (1605, 1615) и «Легенда о Тиле Уленшпигеле...» Шарля де Костера (1867) — пример широкомасштабной аналогии образов.

Понимание образов является следствием единства образного языка и опирается на аналогии, биективные соответствия, единство интертекста. А недоопределенность семантики конструкций образного языка становится источником сублимации, озарения, творчества.

Выводы.

1. Чем «тоньше и выше» источник «питания» сублимации, тем прекраснее и значительнее порождаемые на её основе художественные образы.

2. Единство образного языка — непреложный закон культуры. Это становится очевидным, если учесть, что существует общее понимание произведений искусства людьми; наблюдается схожая, даже почти одинаковая интерпретация произведений разными индивидами.

3. Понимание образов является следствием единства образного языка и опирается на аналогии, биективные соответствия, единство интертекста. А недоопределенность семантики конструкций образного языка становится источником сублимации, озарения, творчества.

4. Именно недоопределенность семантики образного языка — «невод в море для ловцов смыслов». Эта недоопределенность дает возможность творческой вариации, интерпретации, расширения, синтеза.

Перспективы дальнейших исследований. Дальнейшее развитие темы в целом связано с совершенствованием и детализацией теории проективной трансляции и гетерогенной структуры интертекста. Планируется разработка многозначного образного «словаря».

Литература

1. Алексеева И. В. Смысловые оппозиции бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко (к проблеме возвышенного и земного) / И. В. Алексеева // Возвышенное и земное в музыке и литературе: материалы всероссийской научно-практической конференции. 24–26 мая 2005 г. НГК им. М. И. Глинки. — Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория, 2005. — С. 58–69.
2. Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы / И. Григорьев / Серия электронных книг «Сумма психоанализа». — Т. 4. — 534 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://www.klex.ru/c20>
3. Давыдов А. И. Психоанализ как методология исследований российской культуры : автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. философских наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / А. И. Давыдов. — Омск, 2011. — 26 с.
4. Донская Е. В. Семиотическая метамодель культуры / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2012. — № 243. — С. 126–129.

5. Донская Е. В. Образный язык культуры / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2013. — № 246. — С. 125–128.
6. Уэллс Г. К. Павлов и Фрейд // Гарри К. Уэллс. — М. : «Издательство иностранной литературы», 1959. — 608 с.
7. Фарман И. П. Воображение в структуре познания / И. П. Фарман. — М. : Ин-т философии РАН, 1994. — 215 с.
8. Ricoeur P. Freud And Philosophy An Essay On Interpretation / Paul Ricoeur. — New Haven / London : Yale University Press, 1970. — 576 p.

У статті розкриваються особливості процесу творчого породження образів. Уточнюються і розширюються поняття творчої сублимації і створюваного художником образа-десигната. Вводиться поняття дворівневої інтертекстуальності, заснованої на взаємному проектуванні віртуального образного простору і матеріального носія інтертекста. Приводиться схема, що пояснює «взаємодію» образного простору і творчості.

Ключові слова: інтертекст культури, творчість, образна мова, сублимація

The features of process of creative generation of patterns open up in the article. It is specified and is broadened concepts of creative sublimation and pattern-designate created by the artist. The concept of two-level intertextuality is entered, based on mutual mapping of virtual pattern space and material carrier of the intertext. Intertext cultures, in our understanding, are «double-layer». Lower layer — material carrier of texts — is reflected in virtual pattern space. Essence of creative process and cumulative ascent of culture consists of permanent perception of appearances, sublimation, imagination, «casual» wander and creation of new appearances and relations, between them.

Key words: Culture intertext, Creation, Pattern language, Sublimation.

УДК 7.036.7 : 7.036.45 : 130.2

О. Б. Елькан

Символічні форми семіосфери експресіонізму

Розкриваються поняття семіозису та семіосфери в концепції Ю. Лотмана, розглядаються деякі символічні форми, що складають семіосферу експресіонізму, на прикладі творчості німецьких художників.

Ключові слова: семіозис, семіосфера, символічний універсум культури, експресіонізм.

Постановка проблеми. Семіосферу експресіонізму складають деякі символічні форми, що є втіленням індивідуальності художників; цілісність і багатолічність феномену, що вивчаємо, потребує глибокого філософського осмислення явища експресіонізму. Незважаючи на велику кількість різноманітних концепцій у філософії культури ХХ ст. та їх інтерпретацій, виявляється відсутність єдиного концептуального ядра дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наша робота спирається на праці вітчизняних і зарубіжних авторів: Турчина В. С., Кассіра Е., Свасьяна К. А., Лосева А. Ф., Лотмана Ю. М., Кандинського В. В. Їх теоретичні положення дають загальне уявлення про різноманіття концепцій і напрямків в філософії культури ХХ століття.

Метою даної статті є аналіз символічного світу культури ХХ століття, зокрема, мистецтва експресіонізму, яке отримало особливо яскравий розвиток в культурі Німеччини початку минулого століття.

Прагнення до теоретичного осмислення феномену культури ХХ століття проявилось вже на початку століття. Так, поет-символіст Андрій Бєлий публікує статті: «Критицизм і символізм» (1909), «Емблематика сенсу» (1910), книгу «Символізм» (1910). Російський поет побачив своєрідність мистецтва рубежу століть і підійшов до проблеми символу. У 20-ті роки до цієї проблеми звернувся німецький філософ Ернст Кассіра (ймовірно, позиція А. Белого була

йому невідома), створивши свою концепцію «символічних форм» [2; 3]. За зауваженням А. Ф. Лосева, думка Кассіра, розвиваючи теорію платонівських «ідей», вплинула на подальші дослідження природи символів [5, с. 342]. Кассіра бачив у символічних формах конструкції культурного світу, можливого як творчість, «обумовлене символічною функцією свідомості». Цей символічний світ («певна сфера») буде названий дослідником другої половини ХХ ст. Ю. Лотманом «семіотичним простором», «семіосферою», що включає в себе все, створене культурою [6, с. 11]. Сам Лотман пояснював формування цього терміну прикладом В. І. Вернадського: біосфера, ноосфера... Але відмежував своє поняття від його термінології: «Якщо ноосфера має матеріально-просторове буття, охоплюючи частину нашої планети, то простір семіосфери носить абстрактний характер» [6, с. 12]. Мислитель розглядає цей семіотичний універсум як «сукупність окремих текстів і мов, замкнутих у відношенні одна до одної» [6, с. 13]. Відзначимо, що «мова» в цьому контексті набуває значення «мови культури», а сукупність текстів являє семіосферу.

Ю. Лотман характеризує семіосферу як певну семіотичну однорідність і індивідуальність. «Ці поняття мають на увазі відмежованість семіосфери від її навколишнього позасеміотичного або іншосеміотичного простору». Тому «одним із

фундаментальних понять семіотичної відмежованості є поняття кордону». Це своєрідні перекладацькі «фільтри», які дають можливість перекласти «іншосеміотичні» тексти або «нетексты» на одну з мов внутрішнього простору семіосфери, тобто відбувається «семіотизація того, що надходить ззовні, і перетворення його на інформацію» [6, с. 13].

У концепції Лотмана позначена ще одна важлива характеристика семіосфери та її межі: культура створює не тільки внутрішню організацію (в межах семіосфери), але і свій тип зовнішньої дезорганізації. Автор наводить приклад: антична цивілізація — і «варвари», причому не мало значення, що «варвари» могли мати більш стародавню культуру, що «варварський» світ неоднорідний і т. п. — головним було те, що основною ознакою цього світу стала відсутність спільної мови з античною культурою. Приклад показовий і може бути застосований до семіосфери початку ХХ століття: мистецтво авангарду також відмежувало себе від традицій і встановлених канонів, створивши нові тексти, «написані» новою мовою — мовою символічних форм.

Законом організації семіосфери, вважає Ю. Лотман, є внутрішня нерівномірність, яка характеризується «наявністю ядерних структур (частіше декількох), що тяжіє до периферії більш аморфного семіотичного світу, в який ядерні структури занурені». Ці рівні знаходяться в стані активної взаємодії, що є «одним із джерел динамічних процесів всередині семіосфери» [6, с. 17].

Неоднорідність семіосферного простору, за Лотманом, є основою формування динамічних процесів як одного з механізмів вироблення нової інформації. Структурне ядро може пересунутися на периферію, і сам колишній центр може перетворитися на периферію. Це обумовлено не тільки нерівномірністю внутрішньої організації, але і здатністю до розвитку з різною швидкістю в різних ділянках, тому про «синхронність <...> процесів не може бути й мови». Все це, стверджує філософ, веде до «породження нового смислу, виникнення нової інформації». І ще одна дуже важлива думка, яка знайде втілення в аналізі куль-

тури 10-х — 20-х рр. ХХ століття: кожна частина семіосфери сама представляє собою замкнуте ціле, у відношенні до основного цілого виявляє властивості ізоморфізму, є одночасно і частиною цілого, і його подобою.

Це положення закономірно і для семіосфери, бо в цілісному семіотичному механізмі окремий текст є ізоморфним до всієї системи текстів; той же паралелізм існує «між індивідуальною свідомістю, текстом і культурою в цілому» [6, с. 18].

Ю. Лотман вводить у свою концепцію і термін «семіозис». Якщо семіосфера — певний семіотичний континуум, «протяжна система, що існує над усіма іншими семіотичними утвореннями і разом з тим об'єднує їх», то семіозис — процес утворення знакових смислів. Лотман пов'язує семіозис із процесами комунікації, в яких присутні чотири складові: предмет, інтерпретатор, інтерпретанта, знаковий засіб. Таким чином, семіозис виступає як засіб, семіосфера — як результат.

Концепція «символічних форм» Е. Кассіра і теорія семіосфери, сформульована Ю. Лотманом, є (для нас) своєрідною методологією аналізу символічного світу культури ХХ століття, зокрема, мистецтва експресіонізму, яке отримало найбільш яскравий розвиток в культурі Німеччини першої третини минулого сторіччя і знайшло відгук в інших країнах Європи. В основі цього явища лежало нове світосприйняття, засноване на запереченні цивілізації і культури, що, за думкою експресіоністів, вичерпала свій потенціал.

Це була своєрідна семіосфера, континуум символічних форм, кожна з яких, будучи втіленням яскравої індивідуальності (образні світи В. Кандинського, Ф. Марка, А. Макке, П. Клее, О. Дікса, Г. Гросса, Е. Кіхнера, О. Мюллера, К. Шмідт-Ротлуфа та ін.), в той же час була ізоморфна до цілого — провідного літературно-художнього напрямку, представники якого розробляли нову естетику і вже в 1911 р., в маніфесті «Боротьба за мистецтво», дали теоретичне обґрунтування терміну «експресіонізм».

Філософськими основами експресіонізму виявилися концепції А. Бергсона, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, які сприяли «по-

встанню душі», затвердженню суб'єктивної свідомості художника, пріоритету інтуїції у творчому процесі. У середовищі художньої інтелігенції Німеччини та Австрії популярність здобули погляди А. Шопенгауера, а після закінчення Першої світової війни ранні праці німецьких екзистенціалістів К. Ясперса та М. Хайдеггера. Поразка у світовій війні, соціальні кризи не тільки в Німеччині (Росія, Австро-Угорщина, Чехія, Польща, Хорватія) породили відчуття духовної, екзистенціальної кризи. «Мистецтво теж кричить разом із людиною, і крик їх гасне в непроглядній темряві. Мистецтво благає про допомогу, воно волає до духу — це і є експресіонізм», — писав берлінський художній критик Герман Бар [7, с. 8].

Художні витоки експресіонізму коренились у творчості постімпресіоністів (Ван-Гог, Гоген, Сезанн), молодого Е. Мунка, пізніх роботах О. Родена та інших майстрів, які ускладнили поняття експресії в мистецтві, прийшли до нової системи просторової, ритмічної і колірної образотворчої мови.

Сформувався новий тип художника, породжений виключно напруженою епохою, внутрішньою самоізоляцією особистості в людському суспільстві, що охоплене пристрастями. Фактор світовідчуття завжди залишався головним у творчості художника-експресіоніста, що проявилось в духовній екзальтації під час роботи над картиною, у формуванні нової художньої мови — компоненти трансцендентного мислення. Ставилось завдання створення «форми-істини в ролі твору як такого» [7, с. 13]. Художник Нольде чітко сформулював суть специфіки свого творчого світовідчуття і його втілення засобами живопису: «Лінії, фарби, глухі і квітучі, їх бездонна пишність — це моє буття, мій прекрасний, мій трагічний світ» [7, с. 12]. Не випадково в цей період розквітає ідея синтезу живопису та музики. «Дисонансні гармонії, напружене звучання музики А. Шенберга, А. Веберна, П. Хіндеміта, молодого С. Прокоф'єва, О. Скрябіна відчувалося як родинне «звучання» локальної колірної плями, різко контрастного стосовно кольору контуру цієї плями, складному принципу колориту картини, що стихійно відтворює принцип

музичного контрапункту. Ці принципи декларувалися і в теоретичних роботах В. Кандинського і А. Шенберга.

У живописі колір стає найважливішим засобом експресії («кольорові бурі» Е. Нольде — «Тропічне сонце», 1914, «Композиції» і «Експресії» В. Кандинського та ін.). Розробляється система символіки кольору (теорія і практика В. Кандинського). Художник Е. Нольде стверджував: «Жовтим можна писати щастя, а також біль. Колір яскраво-червоний, криваво-червоний, є просто колір червоної троянди <...>. Будь-яка фарба містить в собі душу і збуджує мою душу, робить її щасливою або знищує її» [7, с. 15].

Експресіоністи створили об'єднання, що дало можливість теоретично та практично обґрунтувати основи нової течії: «Міст» (1905–1913); «Нове об'єднання художників Мюнхена» (1909–1914); «Синій вершник» (1912). До німецьких діячів культури приєднувалися австрійські художники, скульптори, графіки, письменники, композитори — А. Кубін, О. Кокошка, Ф. В. Каффка, А. Шенберг та інші, росіяни — В. Кандинський, М. Верьовкіна, А. Явленський, які безпосередньо брали участь в культурному житті Німеччини.

Німецький експресіонізм в основних своїх якостях складає єдине явище, але при всій своїй цілісності є надзвичайно складним і багатолитим. Розглянемо деякі «символічні форми» — образні світи художників, складові семіосфери експресіонізму. Вона неоднорідна, заповнена «різномітними семіотичними утвореннями, які знаходяться на різному рівні організації» (Ю. Лотман). Деякі з них перебувають у центрі, інші — на периферії, на кордоні з іншими семіосферами (фовізмом, абстракціонізмом тощо). Загальним для всіх експресіоністів було кольорове та лінійно-пластичне вирішення живописного полотна, засноване на приматі чистого живопису, форми, позбавленої всякої літературної основи.

Одним із найяскравіших представників «символічних форм» став Ернст Людвіг Кірхнер (1880–1938), беззмінний лідер об'єднання «Міст» («Die Brücke»). Першим із учасників «Моста» він освоїв і втілював

у творчості експресіоністське розуміння ролі кольору, лінії і площини в картині і їх синтетичної єдності. Він зумів найбільш експресивно передати напружений ритм берлінських вулиць, темпи нового століття. Кірхнер виробив власний код для вираження експресії міського пейзажу, агресивного до людини: вулиці, перехрестя, уподібнені воронкам, бездушним лініям конвеєра, западням, захоплюючим людину («П'ять жінок на вулиці», 1913; «Вулиця з червоною кокоткою», 1914; «Потсдамська площа», 1914, та інші). Художник створював особливий світ, внутрішньо завершений і неповторний, світ символів, що відрізнялися багаторівневістю та багатовимірністю. Своєю образною системою Кірхнер охарактеризував смислову глибину символу, який втілює безліч її перспективних векторів.

Символічну систему німецького експресіонізму в живописі та графіці розробляв Карл Шмідт-Ротлуф (1884–1976). Він захоплювався думкою про нову просторову структуру і пластичні цінності живописної форми, був абсолютно байдужий до сюжету і літературного контексту в мистецтві. Простір у роботах Шмідт-Ротлуфа є двовимірним. Колір, ритм, конфігурація площин знаходять функцію лаконічних «ієрогліфів», становлять композиційну єдність («Сонце в сосновому лісі», 1913). Живописна манера художника відрізнялася екстатичним монументалізмом. Як і в інших живописцях «Мосту», колір в роботах Шмідта-Ротлуфа утворює жорсткі, часом дисгармонійні «співзвуччя», структурує простір картини, але він більш інтенсивний, що дає можливість висловити містичні переживання природи самим художником («Вдома вночі», 1912; «Російське село», 1919; «Косовиця», 1921 та ін.).

Вище вже було наведено думку про неоднорідність семіосфери, її центральні й периферійні ділянки, про роль кордону в співвідношенні різних семіотичних систем. Розглянемо це положення на прикладі творчості німецьких експресіоністів.

Макс Пехштейн (1881–1955), учасник об'єднання «Міст» з 1906 по 1912 рр., віддавав перевагу у своїй творчості декоративній виразності живопису. Втілюючи основні

особливості експресіонізму, М. Пехштейн в той же час був близький до французьких фовістів, з якими його об'єднувало відношення до життя, відчуття радості і щастя від спілкування з мистецтвом. Близькість до творчості Поля Гогена позначилася в триптиху «Папау» (1917). Творчість Пехштейна відрізнялась жанровим різноманіттям (портрети, оголені моделі, пейзажі, тематика балету, цирку, вар'єте тощо). Слід виділити графічні цикли, що відобразили військові враження художника-свідка бою на річці Сомме у Франції: серія з восьми офортів «Битва на Сомме. 1916» (1918). Роботи Пехштейна: «Сидяча оголена», «Дівчина», «Повернення рибальських човнів» та інші — втілили символічний світ природи і людини в ньому.

Другим після «Мосту» об'єднанням експресіоністів з'явився «Синій вершник» («Der blue Reiter»), 1911–1914, створений В. Кандинським, Ф. Марком, Г. Мюнстером, А. Кубіним. Саме в період функціонування «Синього вершника» Кандинський пише свою книгу «Про духовне в мистецтві», де теоретично обґрунтовує нове розуміння ролі кольору в композиції та живописі, тезу про містичну природу мистецтва. Об'єднання не тільки проводить виставки, але видає альманахи, серед авторів — художники, літератори, музичні критики, композитори того часу. «Синій вершник» об'єднав інтернаціональне співтовариство діячів культури (Л. Файнінгер, К. Малевич, М. Ларіонов, Д. і В. Бурлюки, П. Пікассо, Ж. Б. Нестле, В. Розанов, М. Кузьмін та ін.). Естетична програма була позначена В. Кандинським: «...радість відчуття достатку природних форм, які невпинно народжуються в мистецтві згідно з його внутрішніми законами» [ст. «Питання форми», 1912. — цит. За : 7, с. 86].

Основою творчого принципу, що визначає характер цього символічного світу (семіосфери), з'явилася тенденція до дематеріалізації предметної форми, а згодом — відмова від предметності в мистецтві: В. Кандинський, Ф. Марк, П. Клее. Апогеєм розвитку експресіонізму стала теоретична і художня діяльність В. Кандинського, який визначив, разом з А. Ма-

тіссом, П. Пікассо, хід розвитку всього мистецтва ХХ століття. Статті «Живопис як чисте мистецтво», «Зміст і форма», «До питання форми», «Про сценічну композицію», книга «Про духовне в мистецтві» і, звичайно, художня творчість майстра, заснована на символічному вираженні, символіці кольору і ліній, які найбільш яскраво продемонстрували характер цієї символічної реальності — континууму символічних форм. «Композиції», «Імпровізації», «Експресії» В. Кандинського об'єднують чуттєве та духовне у нерозривне ціле. За думкою Е. Кассіра, саме сукупність символічних форм утворює культурний космос. А. Бейлі назвав цей процес «емблематикою сенсу». В. Кандинський, розмірковуючи про сутність цього нового мистецтва («Всякий твір мистецтва є дитя свого часу» [8, с. 10]), приходять до висновку, що визначає специфіку як експресіонізму, так і абстракціонізму: не художнє наслідування явищам природи, а вираження свого внутрішнього світу, настрою, — це і є творчість. «...тільки шляхом художньої передачі внутрішньої цінності цього настрою» створюється справжнє мистецтво [8, с. 38–40]. Як ми вже відзначили, Кандинський стверджував пріоритет кольору в системі символічних форм. Яскраво і образно визначив він роль кольорової символіки у своєму трактаті: «... колір є засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу. Колір клавіш; очей — молоточок; душа — багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою однієї чи іншої клавіші доцільно призводить до вібрації людську душу» [8, с. 45].

Трансцендентне звучання отримав колір і в творчості Франка Марка, соратника

В. Кандинського з «Синього вершника», загиблого під Верденом в Першу світову війну. Потужним стимулом до його творчості стало знайомство з художниками «Мосту» в Берліні, в Парижі — з живописцем Р. Делоне, одним з лідерів французького авангарду. Також Ф. Марк був захоплений творчістю Ель Греко, якого вважав одним із попередників сучасного живопису. Полотно Ф. Марка не настільки звільнені від ознак реальної дійсності, як роботи Кандинського, але колірна насиченість зумовила містичний характер його творчості («Доля тварин», «Вежа синіх коней», «Схід сонця»). Особливого значення в цьому плані набувають абстрактні картини майстра: «Форми, що борються», «Форми, що грають», «Розірвані форми», де колір, як вже було зазначено, набуває трансцендентного характеру.

Висновки, перспективи подальших досліджень. У цій статті наведено лише деякі спостереження щодо творчості художників-експресіоністів, які втілили у своїх творах уявлення про семіосферу як нову реальність, створену кольором, лінією, площиною з метою вираження духовної сутності мистецтва і самого художника за допомогою символічних форм. Еволюція експресіонізму привела його творців до логічного для їх творчого методу підсумку: об'єктом ставали духовні уявлення, що набували безпредметної, абстрактної форми. Культура ХХ століття (століття потужного науково-технічного процесу), яка є складним багатоплановим феноменом, представлена безліччю форм, напрямів, і, безсумнівно, потребує подальшого глибокого філософського осмислення.

Література

1. Турчин В. С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем / Валерий Стефанович Турчин. — М. : Прогресс — Традиция, 2003. — 648 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм / Эрнст Кассирер. — Т. 1. — М. — СПб. : Университетская книга, 2001. — 270 с.
3. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры [электронный ресурс]. — Режим доступа : [http:// www.liblife.ru](http://www.liblife.ru). — 155 с.
4. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера / Карен Араевич Свасьян. — Ереван : АН Арм.ССР, 1989, 2007. — 237 с.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / Алексей Федорович Лосев. — М., 1974.
6. Лотман Ю. М. О семиосфере / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи : [в 3-х т.]. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 1. — С. 11–24.

7. Цит. По : Маркин Ю. П. Экспрессионисты. Живопись. Графика. — М. : АСТ-Астрель-ВЗОП, 2004. — 335 с.
8. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. — М. : Архимед, 1992 — 110 с.
9. Энциклопедический словарь экспрессионизма — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.

В статье раскрываются понятия семиозиса и семиосферы в концепции Ю. Лотмана, рассматриваются некоторые символические формы, составляющие семиосферу экспрессионизма, на примере творчества немецких художников.

Ключевые слова: *семиозис, семиосфера, символический универсум культуры, экспрессионизм.*

The notions «semiozsis» and «semiosphere» in Yuri Lotman conception are discussed in this article, some symbolic forms of the expressionism semiosphere are considered on the material of the German artists' works.

Key words: *semiozsis, semiosphere, the symbol universum of the culture, expressionism.*

УДК 316.3

А. Ю. Микитинец

Роль молодежи в современной культуре (культурно-антропологический анализ)

Статья посвящена осмыслению роли молодежи в социокультурных процессах современности. Автор, используя исследования культурных антропологов, предлагает переосмыслить отношение к молодежи, как к одному из самых важных факторов современной культуры. Предполагается, что роль молодежи очень значительна, о чем свидетельствуют тенденции молодежной политики европейских государств, в частности принятие «Краковской декларации» и «Европейской хартии об угасти молодежи в общественной жизни на местном и региональном уровне».

Ключевые слова: молодежь, современная культура, культурная антропология.

Актуальность. Данная статья ориентирована на осмысление процессов современности разного порядка (в диапазоне от педагогики до политики) и определение роли молодежи, как наиболее активной части общества. За основу анализа принят культурно-антропологический подход, суть которого заключается в следующей презумпции: человек — это создание культуры и, одновременно, её единственный творец; они пребывают в сложном диалектическом единстве, взаимообуславливая развитие друг друга. Эта мысль, несмотря на всю её очевидность и простоту, уже не одно столетие находит своих апологетов, в первую очередь именно в рамках культурной антропологии, объектом которой выступают человеческие общества разного географического местоположения и этнического содержания, но, непременно, с устойчивой системой самобытных регулятивов и координат. Такие общества, как правило, именуют примитивными, традиционными, консервативными и т.п.

Анализ публикаций. Молодежь является одним из ключевых исследовательских феноменов культурной антропологии, так как согласно позиции некоторых представителей последней, культура является некоего рода суммой поведения и образа

мышления человека, которое усваивается в рамках определенного общества (М. Херсковиц). Процесс усвоения человеком норм и ценностей определенной культуры в современной отечественной литературе вслед за М. Мид и М. Херсковицем называют термином «инкультурация» [4, с. 305] или «энкультурация» [1, с. 48] (калька с англ. enculturation). Выделяют *первичную* (неконтролируемую и нерелексируемую, характерную для периода детства) и *вторичную* инкультурацию, позволяющую вносить свои коррективы в имеющееся положение дел практически до конца жизни. Инкультурация, по сути, превращает человеческого детеныша в человека, где животные инстинктивные программы, в большинстве случаев, заменяются надбиологическими социально приемлемыми схемами взаимодействия с себе подобными.

Особый интерес культурных антропологов вызывает появившаяся (практически повсеместно на всём земном шаре) возможность выбора молодым человеком своей модели поведения из нескольких разноплановых культур, порой даже не присутствующих в окружающем физическом, но имеющих место в виртуальном пространстве. Достаточно странным и неоднозначным примером этого могут быть сторонники

новой молодежной «религии» — т.н. джедаизма (кстати, официально признанного в Великобритании), основанного на фантастическом сюжете голливудского фильма «Звёздные войны», либо различные геймерские субкультурные образования.

Характерная особенность молодежи заключается в её переходном статусе (уже не «ребенок», но еще и не «взрослый»), позволяющем трансгрессировать в любое мыслимое, и даже выдуманное измерение, влекущим за собой неконтролируемое (с точки зрения «традиционного» общества) смещение ценностных ориентиров вплоть до реакционно-радикального и явно антисоциального. Молодежь зачастую использует нестандартные пути развития, это, собственно и является фактором, пугающим зрелое поколение.

Эти и связанные с ними иные процессы требуют своего осмысления и последующей выработки исследовательской стратегии. С нашей точки зрения, простая констатация сложности заявленной проблемы является простой подменой тезиса, где, по меньшей мере, нет не только конструктивного её решения, но и утверждение презумпции эпистемологического «тупика». Следовательно, целью статьи является прояснение средствами культурной антропологии роли молодежи в современной культуре.

Изложение основного материала. Имеющиеся эмпирические наработки и высказанные ранее в специальной научной литературе идеи, посвященные проблемам современной молодежи, нуждаются в определенной систематизации, при помощи которой появляется искомая ясность видения (перспектива), являющаяся одним из обязательных условий для их решения. В данной связи хотелось бы предложить ряд объединительных идей междисциплинарного характера, которые можно условно сформулировать в виде *пяти тезисов*:

1. Молодежь находится в уникальных условиях динамично глобализирующегося мира. О чём идёт речь? Усиливается взаимовлияние различных социальных групп, причем уже не имеет значения то, каков их размер. Даже одна фраза, брошенная на форуме в Интернете потенциально способна

перевести имеющиеся общественные отношения в иной формат. В данном отношении можно сказать, что в настоящее время «один в поле — воин».

В геометрической прогрессии увеличивается количество накопленной информации. По разным оценкам она удваивается каждые 3–5 лет. Из этого следует, что важным элементом воспитания молодого человека является умение научить *фильтровать* поступающую информацию, которая впоследствии трансформируется в знание. Таким образом, в образовательном процессе необходимо не увеличение количества часов обучения, а адекватная методологическая «прививка», позволяющая самостоятельно ориентироваться в нужном направлении. Учитывая беспрецедентно раннее приобщение к коммуникационной среде, каковой в первую очередь является Интернет, необходимость внедрения навыков автономного отбора информации является одним из принципиальных элементов, фундамирующих «новую педагогику».

2. Все разговоры о том, что нынешняя генерация молодежи качественно хуже предыдущей — есть не что иное, как дань традиции. Сетования об упадке нравов можно встретить ещё в древнегреческой культуре. Молодежь осталась такой же, как и прежде, однако изменились условия её существования. Дело в том, что она заметно ушла вперед! Следовательно, необходим такой подход, при котором разговор с ней часто надо вести на её языке, но не наоборот. Кроме того, не следует интерпретировать процесс воспитания как односторонний, патерналистский, где одна возрастная группа назидательно поучает другую. Объективно говоря, молодежь оказывает не меньшее влияние на того, *кто* воспитывает. В данной связи хотелось бы еще раз отметить культурно-антропологические исследования М. Мид, которая назвала современную культуру «*префигуративной*», т.е. такой, при которой старшие поколения уже сами многому учатся у младших (достаточно отметить постоянно возникающие у первых проблемные ситуации с электронно-вычислительной техникой и легкость их решения вторыми): «Современные заявления о чело-

веческих бедах или же, наоборот, о новых возможностях человека не учитывают возникновения новых механизмов изменения и передачи культуры, механизмов, принципиально отличающихся от постфигуративных и кофигуративных, нам уже знакомых. Но я думаю, что сейчас рождается новая культурная форма, я называю ее префигурацией. Я понимаю это так. Дети сегодня стоят перед лицом будущего, которое настолько неизвестно, что им нельзя управлять так, как мы это пытаемся делать сегодня, осуществляя изменения в одном поколении с помощью кофигурации в рамках устойчивой, контролируемой старшими культуры, несущей в себе много постфигуративных элементов» [3].

Таким образом, именно подрастающие поколения, оперативно приспосабливающиеся к изменяющимся условиям жизни, становятся индикатором соответствия взрослых реалиям сегодняшнего дня. Молодежь более коммуникабельна, креативна, вариативна, и во многом благодаря этому в решении межкультурных вопросов она способна находить точки соприкосновения в самых неожиданных или как минимум непривычных местах (активный отдых, экология, субкультуры, hi-tech и т. п.).

3. Следует признать, что надежда на то, что «всё зависит только от процесса воспитания», является современной мифологемой. Более убедительной выглядит точка зрения, согласно которой личность можно не столько воспитать, сколько скорректировать её развитие. Становится понятно, что целенаправленно трансформировать можно не более 10–20 %. Навязчивое воспитание и обучение в рамках нынешней школы и университета, функционирующих в качестве дисциплинарных пространств воспроизводства человека (М. Фуко), предсказуемо готовят почву к росту отчуждения между субъектами педагогического процесса. Таким образом, любое воздействие, которое претендует на адекватность реалиям современности, должно иметь вид, незаметный невооруженному глазу реципиента.

4. Роль религии как социального института, заключается в следующем: с одной

стороны, религия с её опорой на традиционность и догматичность, не всегда может молниеносно дать готовые ответы на вызовы современности, в силу того, что «всё течет, всё изменяется» (слова Гераклита Эфесского), только уже намного быстрее. Получается так, что то, что актуально сегодня, уже может быть не актуальным завтра, и наоборот. С другой стороны, эта консервативная «слабость» религии оборачивается её силой, потому что, по меньшей мере, у молодого человека всегда есть заведомо четкая и однозначная система координат, позволяющая иметь, если не обязательно «правильную», но во всяком случае точно *безопасную* стратегию жизни. В данной связи, роль религии очень важна в удержании молодежи от «резких» движений, к которым их иногда призывают некоторые недальновидные политики.

5. С нашей точки зрения, современный мир находится, в состоянии латентной третьей мировой войны, о чём свидетельствуют события последних двух десятков лет. Эта мысль основывается на очевидном факте — уже нет локальных конфликтов. Поэтому роль молодежи, опережающей по многим параметрам все остальные возрастные группы и выступающей на острие социальных процессов, является ключевой. Вспомним, к примеру, события почти полувековой давности во Франции (так называемая «студенческая революция»).

Учитывая вышесказанное, отметим, что молодежь вполне заслуживает серьезного к ней отношения, и главное — с благодарностью поймет (и примет) того, кто с ней будет стремиться говорить «на равных». Следовательно, алгоритм взаимодействия с молодежью должен быть не столько патерналистским, поучительным, сколько диалектическим, взаимопроникающим. Педагогическое действие здесь понимается как игра (в культурно-антропологическом смысле, как она, к примеру, была изображена Й. Хейзинга в работе «Homo ludens» [см.: 6]), где каждый из «актеров» терпеливо выполняет свою роль не создавая из неё самоцель. Разумеется, новая генерация — это совершенно иная часть общества, поэтому очевидно, что реализация

в ней несбывшегося собственного проекта по своей сути ошибочна. Следует помнить, что (как минимум, в рамках системы высшего университетского образования) молодой человек — это не «ребенок», не «ученик», а младший коллега. В более широком смысле, согласно развиваемому нами культурно-антропологическому подходу, необходим отказ от парадигмы, где молодой человек выступает как бы «недочеловеком», незавершенным и посему «недоделанным» существом, отношение к которому может быть соответствующим. Собственно подобное возрастное превосходство (если верить современным этологам, являющееся, кроме всего прочего, совершенно естественным типом отношений у высших животных [см. : 2]), вносит в процесс межпоколенного диалога неустранимую аберрацию, элиминация которой является важным шагом на пути создания всех необходимых для него предпосылок. Данная мысль основывается на аналогии еще не завершившейся, но утвердившейся культурно-антропологической ломке парадигмы европоцентризма, рассматривавшей неевропейские культуры как неполноценные, дикие и несамостоятельные. Таким образом, продолжая мысль предлагается идея «*возрастного*» *релятивизма*, констатирующего временную ограниченность человека и его невозможность полной и исчерпывающей оценки Другого поколения. В Европе данная идея получила закрепление в ряде документов, среди которых отметим «Краковскую декларацию» (2002 г.), согласно которой «...молодые люди являются гражданами в муниципальных образованиях и регионах, где они живут, точно так же как и представители любой другой возрастной группы, и поэтому должны иметь возможность доступа ко всем формам участия в жизни общества, а также подчеркнули необходимость активизации роли молодежи в развитии демократического общества, в частности, в общественной жизни на местном и региональном уровне» [5, с. 5]. Годом позже указанные положения нашли своё развитие в «Европейской хартии об участии мо-

лодежи в общественной жизни на местном и региональном уровне», где в частности отмечается мысль о том, что: «Для того, чтобы участие в жизни общества действительно имело смысл для молодых людей, крайне важно, чтобы они имели возможность влиять на решения и предпринимаемые шаги, а также формировать их не только в более зрелом возрасте, но и в молодости. <...> Любые стратегии и меры, призванные активизировать участие молодежи в жизни общества, следует претворять в жизнь в атмосфере уважения к молодежи и с учетом разнообразных потребностей, обстоятельств и чаяний молодых людей» [там же, с. 7].

Выводы. Таким образом, роль молодежи намного значительнее, чем это может казаться на первый взгляд. Так, согласно проведенным исследованиям, по состоянию на 2001 г. только 30 % государств мира, сформулировавших основы молодежной политики, сделали её реально функционирующей. Остальные 70 % ограничиваются деятельностью министерств по делам молодежи без связи с другими политическими структурами занимающимися вопросами молодежи, такими как министерства по вопросам образования, занятости и здравоохранения. Как отмечают авторы данного исследования: «В большинстве случаев, с глобальной точки зрения, такие НМП (Национальные Молодежные Политики — А.М.) являются лишь заявлениями о руководящих принципах соответствующих правительств о том, как необходимо иметь дело с проблемами молодежи, но немного планомерных действий и инструментов оценки, направленных на повышение участия молодежи на всех этапах процесса НМП и её вовлечения в заинтересованное управление такой молодежной политики и программами» [7]. Фактор молодежи должен находить, и как заметно на указанном примере, он уже обретает своё закрепление в новой политике. Имеющиеся тенденции вселяют некоторый оптимизм, однако, говорить о существенных изменениях пока еще рано.

Литература

1. Белик А. А. Культурная (социальная) антропология : Учебное пособие / А. Белик. — М. : РГГУ, 2009. — 613 с.
2. Дольник В. Р. Непослушное дитя биосферы. Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. Издание 4-е, дополненное / Виктор Дольник — СПб. : ЧеРо-на-Неве, Петроглиф, 2004. — 352 с.
3. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения / Маргарет Мид // [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.countries.ru/library/texts/mid.htm>
4. Отюцкий Г. П. История социальной (культурной) антропологии. Учебное пособие для вузов / Г. Отюцкий. — М. : Академический Проект : Гаудеамус, 2003. — 400 с.
5. Пересмотренная европейская хартия об участии молодежи в общественной жизни на местном и региональном уровне (21 мая 2003 г.). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.coe.int/t/dg4/youth/Source/Coe_youth/Participation/COE_charter_participation_ru.pdf
6. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. — М. : Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.
7. Comparative analysis of national youth policies. Eschborn, 2005. [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.giz.de/Themen/de/SID-83C4E701-F7BDE5D9/dokumente/en-comparativestudy-nyp-2005.pdf>

Стаття присвячена осмисленню ролі молоді в соціокультурних процесах сучасності. Автор, використовуючи дослідження культурних антропологів, пропонує переосмислити відношення до молоді, як до одного з найважливіших чинників сучасної культури. Передбачається, що роль молоді дуже значна, про що свідчать тенденції молодіжної політики європейських держав, зокрема ухвалення «Краківської декларації» і «Європейської хартії про участь молоді в суспільному житті на місцевому і регіональному рівні».

Ключові слова: молодь, сучасна культура, культурна антропология.

The article is devoted to understanding of a role of youth in relevant sociocultural processes. The author, using researches of cultural anthropologists, suggests rethinking the attitude to youth, as to one of the most important factors of modern culture. It is supposed, that the role of youth is very significant, about what, in particular acceptance of «The Krakow Declaration» and «The European Charter on the Participation of Young People in Municipal and Regional Life».

Key words: young people, modern culture, cultural anthropology

УДК 130.2 : 379.8

И. Е. Плоцкий

Современные технологии социокультурной деятельности в организации досуга

В работе анализируются основные тренды информационного общества в динамике современного арт-рынка. Излагаются главные трактовки к пониманию сущности социокультурной деятельности, даётся типология её основных технологических составляющих. Уделяется особое внимание роли досуга в жизни современного общества. Исследуется специфика, описываются основные функции анимации в рекреационно-туристической сфере. Даётся типология анимационной деятельности, подчёркивается её особый статус в индустрии досуга.

Ключевые слова: социокультурная деятельность, досуг, анимация, технология.

Актуальность. Динамичные глобальные трансформации современного мира актуализируют вопрос о месте и роли досуга в жизни человека и общества. В условиях транзитивной эпохи значение эффективных технологий социокультурной деятельности значительно возрастает: они способны удовлетворить важнейшие потребности людей, испытывающих воздействие мегатрендов общественного развития.

Цель статьи: исследование специфики современных технологий социокультурной деятельности, их роли и значения в организации досуга. Реализация цели предполагает последовательное решение следующих задач:

- проанализировать основные тенденции современного социокультурного развития;
- рассмотреть основные трактовки специфики социокультурной деятельности;
- исследовать типологию современных технологий социокультурной деятельности;
- обозначить роль досуга в жизни современного общества;
- дать характеристику анимации как технологии социокультурной деятельности, определить её виды и функции.

Объектом исследования выступает социокультурная деятельность в рекреационной сфере, а предметом — технологии социокультурной деятельности в организации досуга.

Постановка проблемы. Исследованию специфики социокультурной деятельности в общетеоретическом плане посвящено немало публикаций отечественных и зарубежных культурологов и социологов. Однако технологический аспект данной проблематики по-прежнему характеризуется недостатком исследовательского внимания. В особенности, следует отметить отсутствие систематического анализа анимации как инновационной технологии социокультурной деятельности. Данная работа является попыткой восполнить этот пробел.

Основные тенденции современного социокультурного развития. Важнейшим трендом современного информационного общества выступают глобальные трансформации в культуре, происходящие под воздействием процессов технологизации. Благодаря новым условиям главным источником материального производства стало генерирование, обработка и передача информации. Однако успехи научно-технического прогресса оказывают влияние и на духовное производство в культуре. В связи с этим сегодня приоритетным ресурсом со-

циального развития становится не только интеллектуальный, но также и творческий капитал.

В середине прошлого столетия в результате активного взаимодействия таких сфер общественной жизни, как экономика и культура, отчётливо заявляет о себе феномен креативных индустрий. Он успешно вызрел в гибкой, динамичной структуре постиндустриального общества и является сегодня отправной точкой инновационных идей, инициатив и проектов, отвечающих спросу в условиях растущей конкуренции на арт-рынке.

Известно, что понятие «культурная индустрия» было введено в научный оборот Т. Адорно и М. Хоркхаймером в их совместной работе «Диалектика Просвещения» [1], в которой они выступили с резкой критикой роста потребительских ориентаций в сфере культуры и искусства.

В соответствии с общеизвестным определением, сформулированным в 1998 году Департаментом культуры, медиа и спорта правительства Великобритании *креативные индустрии* представляют собой сферу деятельности, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которое несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [2]. Из множества имеющихся в современном культурологическом дискурсе определений данного феномена, перечисление которых выходит за рамки настоящей работы, можно выделить одно, характеризующее его в самом широком смысле: креативные индустрии — это технологии производства культурного продукта.

К креативным индустриям принято относить деятельность в сфере исполнительских (музыка и звукозапись, хореографическое и театральное искусство) и визуальных искусств (телевидение, кинематограф), в области медиа (радио, реклама, Интернет), ремесел (декоративное искусство, архитектура, дизайн), а также галерейного бизнеса, моды, литературы, музейного и издательского дела, арт-менеджмента, туристской анимации.

Специфика социокультурной деятельности: основные трактовки. В середине прошлого столетия в научный оборот социологического и культурологического знания вводится понятие «социально-культурная деятельность». Оно было предложено французским мыслителем Ж. Р. Дюмазедье и определялось в качестве сознательной и организованной аккультурации, «противостоящей методам слепой и анархичной социально-культурной обусловленности» [3, с. 11]. Социально-культурная деятельность рассматривается исследователем и в качестве механизма адаптации к важнейшим общественным трансформациям, и в качестве средства воспитания.

В отечественной культурологической литературе также можно встретить термин «социально-культурная деятельность», определяемый чаще всего в качестве одной из составляющих социальной работы как интегративной многофункциональной сферы, целью которой является:

- рациональная организация досуга,
- удовлетворение и развитие культурных потребностей,
- создание условий для самосовершенствования и самореализации личности посредством раскрытия ее способностей на уровне любительского творчества в рамках свободного времени.

Как пишут представители Московской школы прикладной культурологии Т. Г. Киселева и Ю. Д. Красильников, социально-культурная деятельность в определённом смысле «...является социально <...> организованным гарантом сохранения, развития и освоения культурных ценностей, создания благоприятной основы для социально-культурных инноваций и инициатив. Сохраняя преемственность, социально-культурная деятельность аккумулирует в себе опыт и традиции культуры, просвещения, образования и досуга...» [4, с. 5].

Следует отметить, что термин «социально-культурная деятельность» был специфически осмыслен в рамках деятельностной теории, разработкой основных концептуальных положений которой занимались такие исследователи, как Л. П. Буева, М. С. Каган, А. Н. Леонтьев, Э. С. Мар-

карян, С. Л. Рубинштейн и др. Результатом этого осмысления стала трансформация термина в более широкое по объёму понятие «социокультурная деятельность».

Известный философ и культуролог М. С. Каган, один из основоположников системного подхода к изучению общественных явлений создал, по сути, общепризнанную теорию человеческой деятельности и её основных (инвариантных для любой сферы жизни людей) видов. Для него деятельность — это способ существования человека [5]. Для её определения мыслитель и использует понятие «социокультурная деятельность». Последняя может быть рассмотрена как репрезентирующийся в культуре способ существования человека как социального существа, который выступает в форме преобразования окружающей реальности, познания мира, а также порождения, ретрансляции и сохранения ценностей, норм, идей, смыслов.

Известный учёный Санкт-Петербургской школы прикладной культурологии М. А. Ариарский сформулировал такое определение термина «социально-культурная деятельность»: «это обусловленная нравственно-интеллектуальными мотивами общественно целесообразная деятельность по созданию, освоению, распространению и дальнейшему развитию ценностей культуры», можно сказать, что такой деятельностью занимаются представители фактически всех профессий. Ведь и юрист, и экономист, и врач, и инженер ведут в широком понимании культурную деятельность, имеющую социальную направленность. Также следует обратить внимание и на то, что основное распространение эта деятельность получает во внеурочной и вне рабочей сфере, т. е. досуговой» [6, с. 56].

Анализ представленных определений позволяет сделать вывод о том, что понятия «социально-культурной деятельности» и «социокультурной деятельности» можно рассматривать в качестве синонимов, понимая, что второй термин при глубоком рассмотрении обнаруживает более широкое — т.е. универсальное, философско-антропологическое содержание. На наш взгляд, лучше ориентироваться на вто-

рую формулировку термина. В связи с этим подчеркнём, что социокультурная деятельность для нас — это деятельность социального субъекта, сущность и содержание которой составляют процессы создания, сохранения, трансляции, освоения и развития традиций, ценностей и норм культуры.

Типология современных технологий социокультурной деятельности. Под технологиями социокультурной деятельности принято понимать средства, формы, методы и механизмы её реализации. Их можно типологизировать на нормативные и институциональные [7, с. 16]. Первые представляют собой совокупность исторически сложившихся норм и стандартов поведения и деятельности отдельных социальных общностей (например, традиции: этические нормы, религиозные системы, фольклор, игра, народные промыслы, ремесла)

Институциональные технологии социокультурной деятельности ориентированы на достижение значимой для общества цели — воспроизводство и ретрансляцию ценностей, идей, реализацию потребностей. Их субъектами (акторами) выступают такие сферы общественной жизни, как искусство, наука, образование, спорт, средства массовой информации и коммуникации и др. Основными современными технологиями социокультурной деятельности в индустрии развлечений выступают: анимация, рекреация, театрализация, визуализация.

Роль досуга в жизни современного общества. Процесс демократизации и либерализации общественной жизни нескольких последних десятилетий способствовал раскрепощению мощной внутренней созидательной энергии людей, скованных на протяжении длительного периода идеологическими догмами. Новая эпоха дарит новые возможности — возможности для самовыявления и самореализации творческого и духовного потенциала общества.

В сложившихся на современном этапе общественного развития социокультурных условиях происходит переоценка роли и значения досуга в жизни человека. Если ранее он расценивался в качестве придатка производственной сферы общества, то се-

годня досуг считается одной из важнейших областей социокультурной деятельности, где возможна реализация креативных способностей человека. В работе «Цивилизация досуга» [3] Ж. Р. Дюмазедье подчёркивает, что сфера досуга является одной из важнейших областей реализации социокультурной деятельности.

В современной индустрии досуга основное внимание уделяется таким подходам и технологиям социокультурной деятельности, которые соответствуют основным потребностям человека, живущего в условиях общественных трансформаций. Одной из наиболее развитых и эффективных на сегодняшний день технологий социокультурной деятельности в сфере досуга и развлечений является анимация, активно применяемая в рекреационно-оздоровительном туризме.

Анимация как технология социокультурной деятельности. Сам термин «анимация» впервые появляется в начале прошлого столетия во французской индустрии развлечений и характеризует деятельность по стимулированию интереса к культуре и искусству. Он имеет латинское происхождение (*anima* — ветер, воздух, душа; *animatus* — одушевление от лат. *animation* — оживать, воодушевлять, одухотворять) и означает воодушевление, одухотворение, стимулирование жизненных сил, вовлечение в активность. Очевидно, что специфика организации досуга для каждого человека определяется индивидуальными потребностями, привычками, состоянием здоровья, интересами и желаниями. Учесть каждый из этих компонентов — основная задача анимационной деятельности.

Исследованию специфики анимационной деятельности в организации культурно-досуговых мероприятий посвящено немало работ отечественных авторов, среди которых можно выделить Г. А. Аванесову, А. А. Ариарского, В. А. Воловик, Н. И. Гаранина, Т. Г. Киселёву, А. П. Маркова, А. В. Соколова и многих других. Анализ многочисленных публикаций показал, что анимация как технология социокультурной деятельности исследована недостаточно и в связи с этим требует большего исследовательского внимания.

Став в последние десятилетия вполне самостоятельным элементом социально-культурной деятельности, анимация утвердилась в качестве важнейшей составляющей индустрии досуга. В данной сфере организация отдыха связана, прежде всего, с формированием и реализацией анимационных программ, ориентированных на психологическую разрядку и восстановление сил: преодоление усталости, отвлечение от комплекса жизненных забот и проблем и др.

Анимационная деятельность играет важнейшую роль в сфере рекреации и туризма. Она выполняет различные функции, главными из которых является оздоровительная, развлекательная и познавательная. Косвенным образом она также реализует и лечебную функцию. В процессе конструирования анимационных программ с целью организации досуга актуализируются также следующие функции анимации:

- адаптационная, способствующая мягкому переходу от обыденной и профессиональной сферы жизни к досугу;
- компенсационная, стимулирующую освобождение от физических, психических и прочих нагрузок;
- стабилизирующая, настраивающая на позитивный лад, гармоничное отношение к окружающей действительности;
- информационная, обеспечивающая новыми сведениями о культуре страны, специфике региона и местного населения;
- образовательная, позволяющая превратить полученные сведения в новые знания об особенностях рекреационной местности;
- креативная, способствующая раскрытию творческого потенциала, настраивающую на созидание;
- коммуникативная, организующая процесс взаимодействия отдыхающих друг с другом и аниматором;
- рекламная, осуществляющая популяризацию и распространение сведений о местности, туристическом комплексе, отеле и т. д.

Разнообразие функций анимации туристско-рекреационной сферы обусловило наличие различных видов анимационной де-

тельности. С учётом области реализации анимационных услуг принято различать рекреационную, туристскую и гостиничную анимацию. Рекреационная анимация — это вид досуговой деятельности, направленной на восстановление духовных и физических сил человека. Она характеризует анимационную деятельность в самом общем смысле слова. Туристская анимация — это разновидность рекреационной деятельности, осуществляемой на туристском предприятии (туркомплексе, отеле) на транспортном средстве (круизном теплоходе) или в месте пребывания туристов (на городской площади, в театре или парке города и т. д.), которая вовлекает туристов в разнообразные мероприятия через участие в специально разработанных программах досуга [8, с. 17]. Гостиничная анимация — это комплексная рекреационная услуга, которая представляет собой составную часть туристской анимации, и основывается на личных контактах аниматора с туристом и их совместном участии в развлечениях, предлагаемых анимационной программой отеля. Преследует цель реализации новой философии гостиничного обслуживания — повышения качества предоставления услуг и уровня удовлетворенности туриста отдыхом.

В соответствии с многообразием потребностей отдыхающих сложились различные виды анимации:

- *анимация в движении* — удовлетворяет потребность современного человека в движении, сочетающемся с удовольствием, с приятными переживаниями;
- *анимация через переживание* — удовлетворяет потребность в ощущении нового, неизвестного, неожиданного при преодолении трудностей, при открытиях, при общении;
- *анимация через общение* — удовлетворяет потребность в общении с новыми людьми, с интересными людьми, с открытием внутреннего мира людей и познанием себя через общение;
- *анимация через успокоение* — удовлетворяет потребность людей в психологической разгрузке от повседневной

усталости через успокоение, уединение, контакт с природой, потребность в покое и «праздной лени»;

- *культурная анимация* — удовлетворяет потребность людей в духовном развитии личности через соприкосновение с памятниками и современными образцами культуры страны, региона, народа, нации;
- *творческая анимация* — удовлетворяет потребность человека в творчестве, в демонстрации своих творческих созидательных способностей, в установлении контактов с близкими по духу людьми через совместное творчество, сотворчество [8, с. 20].

Анимация как инновационная технология социокультурной деятельности предполагает разработку специальных программ, в структуру которых входят:

- субъекты анимации: руководитель, специалисты анимационной службы (аниматоры);
- объекты анимации: посетители, отдыхающие, туристы;
- цели анимационной деятельности;
- средства и методы анимационной деятельности;
- процесс анимационного воздействия.

Все элементы анимационного технологического процесса пребывают во взаимодействии и образуют единую систему. Функционирование данной системы ориентировано на удовлетворение духовных, эстетических, информационно-познавательных и физических потребностей отдыхающих. В связи с этим при разработке анимационных программ необходимо учитывать факторы, которые могут повлиять на впечатление потребителя о качестве анимационного сервиса. Среди них основными являются: возраст, пол, национальность, уровень образования и культуры, уровень доходов, профессиональные интересы, хобби.

Анимационная программа представляет собой объединенный общей целью или замыслом план проведения спортивно-оздоровительных и культурно-массовых мероприятий. Как правило, в содержание анимационных программ входят спор-

тивно-оздоровительные и детские мероприятия, развлекательные вечерние шоу, тематические дискотеки.

В целом, анимация как технология социокультурной деятельности предполагает разработку и реализацию различных мероприятий для продуктивного и актив-

ного проведения свободного времени. Она играет особую роль в современной индустрии досуга. Именно при помощи анимации можно сделать отдых динамичным, насыщенным и интересным и, тем самым повысить эффективность рекреационно-туристической деятельности.

Литература

1. Хоркхаймер М., Адорно Т. Дialeктика Просвещения : Философские фрагменты / [Пер. с нем. — М. : Медиум]. — СПб. : Ювента, 1997. — 200 с.
2. UK Creative Industries Taskforce, Creative Industries Mapping Document. November, 1998 / [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.britishcouncil.org/mapping_the_creative_industries_a_toolkit_2-2.pdf
3. Dumazedier J. Towards a Society of Leisure / J. Dumazedier. — N. Y. : Free Press, 1967. — 307 p.
4. Киселева Т. Г. Социально-культурная деятельность : учебник [текст] / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. — М. : МГУКИ, 2004. — 539 с.
5. Каган М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. — М. : Политиздат, 1974. — 328 с.
6. Ариарский М. Л. Прикладная культурология как область научного знания и социальной практики / М. Л. Ариарский. — СПб., 1999.
7. Апанасюк Л. А. Технологии социально-культурной деятельности при преодолении ксенофобии в молодежной среде / Л. А. Апанасюк // Modern problems and ways of their solution in science, transport, production and education. — 2012. — С. 11–18.
8. Гаранин Н. И., Булыгина И. И. Менеджмент туристской и гостиничной анимации / Н. И. Гаранин, И. И. Булыгина. — М., 2012. — 104 с.

У роботі аналізуються основні тренди інформаційного суспільства в динаміці сучасного арт-ринку. Викладаються головні трактування щодо розуміння сутності соціокультурної діяльності, дається типологія її основних технологічних складових. Приділяється особлива увага ролі дозвілля в житті сучасного суспільства. Досліджується специфіка, описуються основні функції анімації в рекреаційно-туристичній сфері. Дається типологія анімаційної діяльності, підкреслюється її особливий статус в індустрії дозвілля.

Ключові слова: соціокультурна діяльність, дозвілля, анімація, технологія.

This paper analyses the main trends of the information society in the dynamics of the contemporary art-market. Outlines the main treatment to the understanding of: socio-cultural activities, the typology of its key technological components is given. Special attention to the role of leisure in modern society is paid. The specificity and the features of the animation in recreation and tourism sector are investigated. A typology of animation activity is given, its special status in the entertainment industry is underlined.

Key words: socio-cultural activities, leisure, animation, technology.

УДК:316.7 : 316.324.8

А. В. Норманська

Соціокультурні передумови виникнення творчих індустрій

У статті розглядаються соціокультурні джерела виникнення творчих індустрій в динаміці постіндустріального суспільства. Автором аналізуються інтеграційні та трансформаційні процеси в культурі кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ століття, які сприяли появі та активному розвитку в інформаційному полі феномену, що досліджується.

Ключові слова: творчі індустрії, постіндустріальне суспільство, культурна глобалізація.

Постановка проблеми. В другій половині ХХ століття в постіндустріальному суспільстві економічні питання впроваджуються в усі сфери життєдіяльності людини внаслідок науково-технічної революції та інтенсивного розвитку інформаційних технологій. Саме тому культура цього періоду на новому вітку змушена була перейти на ринкові відношення з навколишнім світом. Уміру становлення постіндустріальної економіки формувалося розуміння ролі і значення творчості як економічного ресурсу та продуктивної сили. Творчий процес перестає поступово бути замкнутим, здобуває економічні характеристики; твори мистецтва на арт-ринку стають продуктом, товаром споживання. Саме в цей час у науковій думці набуває популярності термін «культурне виробництво», а поряд з ним поняття «творчі індустрії». Синонімічними творчим є креативні та культурні індустрії. Творчі індустрії мають певні механізми виробництва (створення, просування на ринку, продаж товару): культурний продукт (твір) створюється художником або являє собою елемент спадщини. За допомогою сучасних інформаційно-медійних технологій і методів трансляції та тиражування, якими є, наприклад, поліграфія, звукозапис, відео, радіо, телебачення, мультимедіа, Інтернет, цей продукт стає товаром на арт-ринку.

Сучасний споживач живе в суспільстві розмаїття не тільки товарів і послуг, але

і потреб, форм їх задоволення. На думку М. Хокхаймера, Т. Адорно, К. Разлогова, Д. Белла, А. Турена та інших, на перший план у ХХ столітті вийшла не виробнича економіка, а економіка задоволення потреб.

Суспільство ХХІ століття вже не вимагає абстрактних «хліба і видовищ», тому задоволення своїх потреб воно суворо регламентує за власною пірамідою, що вписується в культурно-економічне поле сьогодення. Економіка культури на сучасному етапі стала економікою символів. Робота на ринку символів — це робота не з товарами і послугами, а з соціально-психологічними мотивами, бажаннями, цінностями і переконаннями людей у ситуаціях, коли споживання матеріальних цінностей відображає нематеріальні соціальні потреби.

В даний час будь-яка сфера діяльності суспільства має виробничу і ринкову основу та критерії. Наприклад, у культурі новий тип економіки ознаменувався переходом до розуміння творчості та креативності як основної рушійної сили сучасного соціуму. Базовими ресурсами художньої культури, як сфери споживання у постіндустріальному суспільстві, стали час і увага читача-глядача-користувача.

Хронологічно відправною точкою постіндустріального суспільства є зміна характеру продуктивної праці в ХХ столітті, зумовлена новими технічними можливостями, внаслідок науково-технічної революції.

Розвиток науково-технічного прогресу на усі сфери життя людини в другій половині ХХ століття призвів до революційних змін не тільки в науці, техніці, а також вплинув на соціальну сферу, на всі культурні процеси. У свою чергу кардинально змінилися умови і засоби праці, темпи і якість роботи, весь спосіб життя.

Наслідком цієї зміни стали, в першу чергу, поява «людини маси», створення інформаційного суспільства, конвеєрне виробництво товарів, спрямоване на задоволення попиту середнього споживача, перехід до ринкової економіки у всіх сферах життєдіяльності.

Результати культурного виробництва відповідають тим соціальним цілям культурної діяльності, які актуальні для виробника. А вони, в свою чергу, обумовлені характеристиками соціального середовища-замовника і стадією соціально-культурного розвитку даного суспільства. Тому культурні (творчі, креативні) індустрії поєднують в собі не тільки культуру, економіку та бізнес, але й політику. На думку М. Кастельса, для широкого розповсюдження концепту такого типу індустрій важливими виявилися такі наслідки реструктуризації капіталізму як принципова зміна механізмів, швидкостей і динаміки потоків капіталу, інформації, технологій, організаційної взаємодії, зображень, звуків і символів, а також «особливо тісний зв'язок між культурою та продуктивними силами, між духом і матерією» [1, с. 31].

Творчі індустрії сьогодні залишаються явищем маловивченим як в культурології, так і в соціально-гуманітарному науковому полі в цілому. Даний феномен сприяє підвищенню інтересу споживачів культури до так званого нормативного споживання в глобальному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першими визначили термін «культурні індустрії» Макс Хоркхаймер і Теодор Адорно в 1947 році у своїй книзі «Діалектика Просвіти» в ключовому розділі «Культуріндустрія: просвіта як обман мас» [2]. В науковій думці культурні індустрії є синонімічними творчим та креативним. Сьогодні тему творчих індустрій розробляють Ч. Лендрі,

Р. Флорида, Дж. Паїн, Дж. Гілмор та інші. Якщо європейське суспільство стає постіндустріальним на початку ХХ століття, що дозволило дослідникам раніше звернутися до питання про культурні індустрії та арт-риннок, то на пострадянському просторі, в т. ч. в Україні, вивчення цього явища стало можливим тільки після розпаду Радянського Союзу та соціалістичної ідеології в 90-ті рр. ХХ століття.

Основна мета статті — проаналізувати соціокультурні передумови виникнення творчих індустрій в динаміці постіндустріального суспільства.

Виклад основного матеріалу. Нова різнобічна інформаційна реальність, різні позиції масовій людині виникають також з різкого збільшення потоку повідомлень, які обрушуються на нього. На думку дослідника О. Сюча, «согласно введенной и распространенной на всю культурную деятельность экономической терминологии, культура редуцируется — хотя и к специфическому, но все же к товарному производству, потребление продуктов которого подчиняется рыночным законам спроса и предложения, определяющим точно выраженную цену товара» [3].

Як наслідок, упродовж другої половини ХХ століття активно поширилися економічні підходи до осмислення культурних процесів. Саме культурні індустрії активно використовують технології, що дозволяє досить серйозно розробляти сьогодні творчий сектор, тим самим не тільки створювати нові робочі місця, але і говорити про внесок культурних індустрій у розвиток держави в цілому, а також про участь їх у формуванні нового інтегрованого курсу культурної політики.

В незалежній Україні спосіб споживання вже відповідає ринковому типу, а також діє базовий для формування нового типу культури споживання принцип: можливість вільного споживчого вибору в межах наявних ресурсів. Тим не менш, слід зазначити, що картина культурного споживання в сучасній Україні є строкатою: зразки традиційної культури тісно переплітаються з елементами західної культури; норми і цінності ринкової культури споживання

межують зі спадщиною часів соціалістичного реалізму. Дана ситуація свідчить про те, що стара система норм і цінностей поступово здає свої позиції, а нова ще не сформована.

Культурні індустрії на пострадянському просторі в 1990-х – початку 2000-х років, представляли собою кальку товарів за західним комерційним зразком, причому не самим кращим. У цьому випадку важливими є репрезентативність, громадська думка, а етичні критерії та моральні принципи відходять на другий план. У зв'язку із збільшенням потоку інформації останнім часом стає важливим звернення не до абстрактної більшості, а до певного вузького й конкретного сегменту аудиторії.

Розглянемо основні соціокультурні передумови виникнення творчих індустрій.

Науково-технічна революція як передумова виникнення творчих індустрій. Науково-технічна революція (НТР) у другій половині ХХ століття спричинила низку глобальних трансформаційних процесів у соціокультурній сфері: урбанізацію і формування міського середовища, інтернаціоналізацію масової культури і засобів масової комунікації, зростання співробітництва в науково-технічній діяльності. Поява значної кількості вільного часу і людських ресурсів призвели до суттєвих якісних змін у способі життя сучасної людини. Розвиток НТР в першу чергу пов'язується з переходом від індустріального до постіндустріального суспільства, для якого характерні: пріоритет не виробничої, а інформаційної сфери та сфери обслуговування, поширення професіоналізму в усіх сферах діяльності та перехід від класового до професійно-стратифікаційного суспільства, провідна роль наукових еліт у визначенні суспільної політики та управлінні, висока ступінь глобалізації як в галузі економіки, так і в культурі. Саме тому в цих умовах стає можливим виникнення творчих індустрій.

У наукових дослідженнях останнім часом існує думка, що ми є свідками сьогодні третій медійної хвилі науково-технічної революції, тобто інформаційній революції, що кардинально змінює технологічну основу культурного виробництва. Як пока-

зує практика, кожна нова комп'ютерна система забезпечує собі успіх на ринку в більш короткі терміни, ніж попередня. В зв'язку з цим найважливішими продуктивними силами творчих індустрій, взагалі культурного виробництва є не тільки талант, але і інформація та знання. Таким чином, комп'ютери, комунікаційні системи і програмування — все це служить посиленню і розширенню людської думки, що знаходить вираз у товарах, послугах, матеріальній та інтелектуальній продукції.

На думку М. Кастельса, «информационные технологии, основанные на электронике (включая электронную печать), обладают несравненным объемом памяти и скоростью сочетания и передачи бит информации. Электронный текст дает существенно большую гибкость обратных связей, взаимодействия и перестройки текста, как признает любой автор, работавший на word-процессоре, изменяя, таким образом, сам процесс коммуникации» [1, с. 15].

Культурна глобалізація як передумова виникнення творчих індустрій. На думку дослідника К. Разлогова, «Глобализация духовной культуры — чуть ли не единственное спасение от той разобщенности человечества, которая есть на самом деле. У всех разные интересы, но есть общие ценности, которые сохраняются. Поэтому взгляд с точки зрения культуры на то, что происходит, в том числе и в экономике, несколько специфичен. И этот иной взгляд позволяет понять, где, в каких точках культуры можно воздействовать на массы людей, а в каких нет. Культура заимствования никуда не денется <...> Но и в этих пределах можно придумать что-то такое, что с помощью очень тонкого механизма социального и культурного регулирования, используя наши культурные традиции, будет все-таки приводить к каким-то позитивным результатам не только в социополитическом, но и в социокультурном плане» [4].

Культурна глобалізація має глибокі історичні корені. Однак у ХХ столітті нові технології телекомунікації та поява міжнародних корпорацій, що розпоряджаються засобами масової інформації, поряд з іншими факторами, породили глобальні культурні по-

токи, чий розмах, інтенсивність, різноманітність і миттєве поширення перевершили все, що відбувалося раніше. У зв'язку з цим виникає складне завдання — правильно і неупереджено інтерпретувати вплив цієї нової форми культурної глобалізації на політичні ідентичності, національну солідарність, культурні цінності і т. п.

Глобалізація в культурі передбачає орієнтацію на кооперативну поведінку, покликану якщо не виключити (що мало ймовірно), то хоча б обмежити національний і регіональний егоїзм, турботу виключно про власні інтереси на шкоду інтересам інших. Ця орієнтація передбачає як спільні колективні акції (затребуваність яких в умовах глобалізованого світу зростає), так і погоджені індивідуальні дії, коли діяльність одних зачіпає інтереси інших.

Глобальна «перебудова» не завершена. На нинішньому етапі глобалізації відбувається наростання інтенсивності підключення національних систем до широких глобальних процесів. Зростає просторове охоплення і щільність глобальних взаємозв'язків, ускладнюється їх структура. Відбувається подальше зближення внутрішніх і зовнішніх політичних та економічних структур і процесів, а в деяких випадках і розмивання меж між ними.

На думку Д. Хелда, стають відносними межі центру та периферії. Зростає ступінь взаємозв'язку і взаємозалежності країн і народів, що позначається, зокрема, на масштабах і глибині криз — як економічних, так і політичних. Одночасно відбувається «взрастання масштабів властного втручання» і збільшення просторової протяжності владних органів та структур. Іншими словами, владна дія або бездіяльність в одних точках світу має вплив на інші точки — в тому числі найвіддаленіші [5, с. 33].

Культурна політика як передумова виникнення творчих індустрій. Дослідження з соціальної та культурної політики відображені в роботах П. Бурдье, Е. Орлової, Т. Парсонса, К. Разлогова, В. Розенбаума, В. Розина, А. Рубинштейна, А. Тоффлера, А. Флієра, Е. Еверти та ін.

Курс культурної політики з кінця XIX століття у світовій практиці (Європі та

США, а після 1917 року і в СРСР) був спрямований на ліквідацію безграмотності і, водночас з цим, на демократизацію доступу до мистецтва: широкий потік населення отримав можливість ознайомитися з культурними цінностями, раніше недоступними для звичайної публіки, через спеціальні освітні програми.

Проте культура в усі часи не усвідомлюється державою як щось принципово важливе і ключове. Монополія держави, з одного боку, у сфері культурної спадщини, розгалужена мережа державних культурних інституцій забезпечує збереження і розвиток культури. З іншого боку, слід враховувати, що культурний світ сьогодні — це багатомірний організм, що включає в себе величезну кількість незалежних художників і недержавних театрів, клубів, журналів, блогів та мережевих спільнот, які багато в чому формують культурну мапу.

Культурна політика в постіндустріальному суспільстві спрямована на самовираження кожної конкретної людини, розкриття її творчих здібностей, розвиток і поглиблення його культурних потреб. У цьому контексті культурні індустрії виступають пріоритетним ресурсом для побудови постіндустріального суспільства.

Таким чином, для нового курсу української культурної політики необхідним є розширення спектру комерційних культурних продуктів за допомогою сучасних медіа пристроїв і всесвітньої павутини.

Творчі індустрії в постіндустріальному контексті. У 50–60-ті рр. XX століття американський соціолог Д. Белл запровадив термін «постіндустріальне суспільство», надалі теорію постіндустріального суспільства розробляють Д. Рисман, Е. Тоффлер, З. Бжезинський, Дж. Гелбрейт, А. Турен та ін. Спочатку це поняття характеризувало якісно новий етап економічного зростання американського суспільства, пов'язаного з процесами технізації праці. Відмінними ознаками постіндустріального суспільства стають не тільки економічний і виробничий аспекти, але й більшою мірою масове поширення творчого, інтелектуального праці, якісно збільшений обсяг і значення наукового знання та інформації, розвиток

засобів комунікації, переважання в структурі економіки сфери послуг, науки, освіти, культури над промисловістю і сільським господарством. Таким чином, творча праця художника набуває розвитку нового соціального укладу, що базується на телекомунікаціях.

Наприклад, той факт, що будь-який художній текст, що набирається на клавіатурі персонального комп'ютера і публікується в Інтернеті, говорить про новий рівень виробництва і розповсюдження інформації. Інформатизація змінює статус знання і свідчить про специфічне бачення картини світу. В постіндустріальному (інформаційному) суспільстві культурні продукти реалізуються за певною схемою на арт-ринку. Ринок культурних продуктів — явище багаторівневе, яке представляє свій товар як естетичну цінність з певною економічною вартістю. Перший рівень арт-ринку — це каталог модних тенденцій сьогодення; другий — це культурне виробництво і культурні індустрії зі своїми механізмами, інструментарієм, за допомогою яких формуються пріоритетні тенденції та уподобання.

Вступаючи у світ престижного споживання, людина націлюється на товари, придбання яких символізувало для нього підключення до більш високого соціального прошарку. В якості вищого арбітра, що красиво чи естетично вірно, чи модно, часто виступає реклама. Підносячи новий товар в якості чергового загальнозначущого символу престижу, вона виступає в якості загального представника індивідуального товару для індивідуального споживання.

Таким чином, новий тип виробництва в постіндустріальному суспільстві, породжуючи потреби в постійній стимуляції і розкручуванні престижного споживання, створює, разом з тим, і тип споживача, для якого придбання престижних речей є легітимним критерієм людської гідності. Даний тип виробництва сприяв активному розвитку масової культури.

Культурні індустрії представляються важливою формою культурного вироб-

ництва масової культури, яка забезпечує масове поширення культурних зразків, виконаних в стандартних формах за стандартними технологіями у відповідності зі стандартними ідеологічними установками.

Висновки. На сьогодні творчі індустрії — це комерційна діяльність, в основі якої лежить творча праця, індивідуальність та креативність. В постіндустріальному суспільстві творчі індустрії стали розглядати як рушійну силу суспільного розвитку. Слід також зазначити, що на сучасному етапі водночас з інтенсивним розвитком творчих індустрій відбувається і переосмислення значення культури в цілому, а саме як сукупність цінностей, створених за рахунок творчого потенціалу людини.

Феномен творчих індустрій викликає в наш час дискусійні питання та виклики до нових досліджень. Слід зазначити, що серед дослідників і споживачів спостерігаються різні точки зору з цього питання: благо чи зло дане явище привносить в наше життя. З одного боку, творчі індустрії забезпечують населення різноманітними товарами, надають широкий спектр інформації з різних культурних ареалів; з іншого боку, висловлюються побоювання з приводу художньої якості, тотальної комерціалізації культури, нівелювання національної своєрідності культур, їх глобальної уніфікації.

В даній статті проаналізовано такі соціокультурні передумови виникнення культурних індустрій, як:

- формування нового курсу культурної політики;
- вплив науково-технічної революції на появу творчих індустрій;
- культурна глобалізація;
- розвиток постіндустріального (інформаційного) суспільства;
- формування суспільства споживання і активний розвиток масової культури.

Системний аналіз генезису питання виникнення творчих індустрій в подальшому дозволить розширити понятійний апарат цього культурного феномену в динаміці постіндустріального суспільства.

Література

1. Кастельс М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура [Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана]. — М. : Гос. ун-т. высш. шк. экономики, 2000. — 606 с.
2. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения : Философские фрагменты / Макс Хоркхаймер, Теодор Адорно; [Пер. с нем. М. Кузнецова]. — М. : Медиум, 1997. — 200 с.
3. Сюч О. Экономика искусства — синтез или апория? / О. Сюч [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.econorus.org/consp/files/r943.doc.
4. Разлогов К. Э. Духовное возрождение — миф или реальность? // Культурологический журнал [Электронный ресурс]. — 2012. — № 1 (7). — Режим доступа : URL : http://www.ct-journal.ru/rus/journals/121.html&j_id.
5. Хелд Д., Гольдблатт Д., Макгрю Э., Перратон Дж. Глобальные трансформации. Политика, экономика и культура / [D. Held, D. Gol'dblatt, Je. Makgrju, Dzh. Perraton Global'nye transformacii. Politika, ekonomika i kultura] // Пер. с англ. — М. : Праксис, 2004. — 576 с.
6. Креативные индустрии в городе : вызовы, проекты и решения / Сб. научных ст. НИУ ВШЭ // под ред. Ю. Папушиной, М. Матецкой. — Санкт-Петербург : Левша. Санкт-Петербург, 2012. — 136 с.
7. Лаптева Г. Я. Культурные индустрии : от ресурсов к политике // Экология культуры : Инф. бюллетень. — Архангельск, 2004. — № 2. — С. 3–14.
8. Вуд Ф. Творческая экономика городов / Пер. с англ. // Экология культуры: Инф. бюллетень. — Архангельск, 2004. — № 2. — С. 17–23.
9. Зеленцова Е. В. Учебно-методический комплекс по курсу «Культурные (креативные) индустрии» / Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования Академия народного хозяйства при Правительстве Российской Федерации. — М., 2007. — 119 с.
10. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые меняют будущее / Ричард Флорида; [Пер. с англ.]. — М. : Классика-XXI, 2005. — 430 с.
11. Эверитт Энтони. Как управлять культурой: интегрированное культурное планирование и культурная политика // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. Сборник материалов. — М. : ИКП, 2002. — С. 135–164.

В статье рассматриваются социокультурные предпосылки возникновения творческих индустрий в динамике постиндустриального общества. Автором анализируются интеграционные и трансформационные процессы в культуре конца XX – начала XXI вв., которые способствовали появлению и активному развитию в информационном поле исследуемого феномена.

Ключевые слова: творческие индустрии, постиндустриальное общество, культурная глобализация.

The article deals with the socio-cultural sources of creative industries in the dynamics of post-industrial society. The author analyses the integration and transformation processes in the culture of the end of the twentieth century — the first decade of the twenty-first century, which contributed to the emergence and active development in the information field of the phenomenon under study.

Key words: creative industries, post-industrial society, cultural globalization.

УДК 338.48 : 08

И. Б. Вахрушев

Мемы в туризме

В статье рассмотрена история исследования элементов культурной информации — мемов. Особенности их социальной интеграции, поведения и возможного влияния на потребителей туристических услуг. Проведена классификация самокопирующихся идей в туризме.

Ключевые слова: мем, мемплекс, туризм, самокопирующиеся идеи, потребители туристических услуг, культура туризма.

Введение. Постановка научной проблемы. В настоящее время туризм является глобально-интернациональным явлением, оказывающим важное влияние на мировую экономику и даже политику некоторых государств. По экспертным оценкам UNWTO число международных прибытий в 2012 году составило 1 035 млрд. долларов США, а доходы от туристической отрасли исчислялись в 1 075 трлн. долларов США [13]. В туристические отношения, в большей или меньшей степени, вовлечена практически вся территория земного шара. Несмотря на важные экономические показатели, остающиеся положительными даже в условиях кризисной экономики, туризм представляет собой глобальное социальное явление, оказывающее серьезное влияние на мировую культуру и социокультурное пространство многих стран.

Наравне с массовым развитием международного туризма в XX в. в культурологии формируются представления о самокопирующихся идеях в обществе. Ситуация приобретает глобальное влияние за счет активного развития средств массовой информации. Второе рождение подобные идеи получают в процессе глобализации информации и появления сети интернет в конце прошлого века. Самокопирующиеся идеи, как единицы культурной информации, тесно контактируют с туризмом через социальные отношения и среду, нередко

формируя интересные комбинации и артефакты культуры [3]. За всю историю развития туристических отношений ни разу не было обращено внимание на проявление в туризме самокопирующихся идей и их влияние на туристические перемещения и сознание туристов.

Анализ исследований по изучаемому вопросу. История появления самокопирующихся идей в обществе тесно связана с развитием человеческой цивилизации, культуры, культурного обмена и, особенно, с технологией распространения и передачи информации. Несмотря на то, что многие культурные явления в истории попадали под подобные категории, на самокопирующиеся идеи было обращено внимание только во второй половине XX в. Стройная концепция впервые была предложена Ричардом Докинзом в монографиях «Эгоистичный ген» в 1976 году и «Расширенный фенотип» в 1982 году [5; 7]. Р. Докинз предлагает использовать термин «мем», этимология которого основывается на греческом слове *μίμημα*, что означает — «подобие». Мемы сравниваются с репликаторами-генами. Подобно генам, случайно возникшие идеи, распространяясь в обществе, сами копируют себя в сознании носителей (осознанно или помимо их воли). Восприятие, выживание и распространение мемов зависит от окружающей культурной среды и наличия хотя бы одного носителя, занимаю-

щегося их распространением. Р. Докинз наделял мемы способностью к объединению, вражде и образованию комбинаций; передаваясь в социуме от носителя к носителю, они подвергаются естественному отбору. Мем — это, прежде всего, единица культурной информации, но ей свойственны заметные поведенческие проявления. Примерно в эти же годы Эдвард Осборн Уилсон и Чарльз Ламсден выдвигают теорию культурогена, которая основывалась на аналогии между механизмами передачи генетической и культурной информации [9; 10; 11]. Примерами культурогенов или мемов могут служить мелодии, мода, устойчивые словесные выражения и т. д. Такие самокопирующиеся идеи могут распространяться в обществе как вертикально — через поколения, от старшего к младшему, посредством книг, учений и воспитания, так и горизонтально — в пределах одного поколения.

Дуглас Рашкофф в 1994 г. вводит термин «медиавирус» — это мем, проникающий в средства массовой информации и вызывающий социально значимые последствия, такие как влияние на выборы политиков, изменение общественных убеждений и т. д. [4]. Р. Докинз в 2006 г. в монографии «Бог как иллюзия» определил понятие мемпликса или комплексного мема, суть которого заключается в объединении нескольких мемов для совместного овладения умами носителей и для усиления в борьбе за них [12]. В качестве примеров приводились корпоративная культура и сетевой маркетинг, а также религиозные системы и секты, которые были названы «психическими вирусами» [7; 12]. Исходя из постмодернистских представлений, в современном обществе формируется еще не признанная наука мематика — основной задачей которой является установление причины возникновения мемов и механизмов их распространения, а также степень восприимчивости людей к мемам [4].

Цели исследования — выяснить наличие и жизнеспособность самокопирующихся идей в современном туризме; определить степень влияния мемов на сознание потребителей туристических услуг; определить

существование устойчивых туристических мемов. К задачам следует отнести попытку систематизировать самокопирующиеся идеи в туризме и провести их анализ.

Основной материал и результаты. Особенности становления туризма как глобального явления относится к XIX в., когда у населения Европы, благодаря изменению законодательства и промышленному перевороту, появилось много свободного времени [8]. В этот период знаменитый Т. Кук и его туристическое общество начинают активно проводить поездки-туры, где несколько услуг объединялись в одну единую и подлежали продаже. Самое интересное, что Т. Кук практически не преследовал коммерческие цели и его туры носили строго социальный характер. Таким образом, данное туристическое общество, за счет интересных туристических предложений и доступной цены, вызвало взрыв социального спроса, сравнимый с реакцией общества на культурно значимый мем [1]. Исходя из выше сказанного, можно считать, что современный туризм, как социальное явление, на первом этапе проявлял поведенческие реакции, характерные для мема, и, по сути, являлся классическим мемом.

В каждом культурно-социологическом анализе необходимо разделять общественные процессы и цивилизационные, связанные с движением культуры. Несмотря на то, что туризм зародился как классический мем, он практически сразу приобрел глобально-интернациональный характер, войдя в экономические и социальные системы мира в качестве мощной индустрии услуг, серьезным образом влияя на развитие человеческой цивилизации и ход исторического процесса [13]. Благодаря этому, весь туризм невозможно отнести к категории мемов. Однако отдельные единицы культурной информации в сфере туризма проявляют сложные поведенческие реакции, попадающие под понятие мемов. Нами предлагается подобные явления систематизировать следующим образом. К первой категории мы относим «территориальные туристические мемы» — это саморазмножающиеся идеи, непосредственно связанные с какой-либо страной

или территорией, выступающей катализатором самокопирования и влияющей на выбор носителя. Например, остров Ибица известен, как место развлечений, фестивалей и клубного отдыха [2]. Несмотря на своё богатое культурное наследие, замечательные условия для купально-пляжной рекреации и экологического отдыха, рядовой турист ассоциирует остров именно с ночной жизнью и элитными танцевальными клубами. Носители этой идеи постоянно распространяют ее через отзывы, социальные сети, рекламные проспекты и менеджеров туристических фирм, часто сами не осознавая это. Естественно, этот мем был активно «подпитан» быстро развивающейся индустрией ночных развлечений на Ибике. Заметим, данное развитие было результатом ими же стихийно сформированного спроса.

Ко второй категории можно отнести «сезонные туристические мемы». Они отображают, как правило, эмоциональное восприятие какого-либо периода отдыха, превращаясь, со временем, в своеобразные бренды, привлекательные для элитного туриста («бархатный сезон») или массового молодежного отдыха («cool summer» — классное лето!) и др. Среди профессионалов туристического бизнеса существует даже понятие о сезонных направлениях.

Третью категорию образуют «социальные туристические мемы» — это самокопирующиеся идеи, мифы и образы, связанные с отдыхом и рекреацией в отдельном обществе или мире в целом, оказывающие влияние на принятие решения о выборе туристического направления и характере отдыха носителя и его окружения. Примером могут служить устойчивые представления о незабываемых впечатлениях от «курортного романа», стихийно сформированных литературой, фантазиями отдыхающих и «желтой» прессой. К подобным мемам относятся: дешевизна отдыха в развивающихся странах; выгода от системы «все включено» в средствах размещения; комфорт и доступность автобусных туров по Европе; желание знакомства с культурой и обычаями в стране пребывания и т.д. [1; 2]. Особой составляющей частью таких мемов выступает мифологичность в сознании че-

ловека, основанная на непосредственном восприятии мира и формирующая образ реальности, отождествление которого с самой реальностью может произойти только после осуществления туристического путешествия.

В четвертую категорию мы предлагаем отнести «туристические мемплексы» — это набор взаимоподдерживающих друг друга мемов, объединенных единой идеей и находящихся в симбиотических отношениях. Нередко такие туристические мемплексы могут формировать целые социальные объединения и движения. Классическим примером может служить «спортивный экстремальный туризм», где главное целью участников путешествия становится возможность занятия тем или иным видом экстремального спорта ради получения острых ощущений [6]. Этот туристический мемплекс объединяет множество мемов, основанных на отдельном виде экстремального спорта и имеющих право на самостоятельное существование. Как только носитель предпринимает путешествие с целью занятия экстремальным видом спорта, его деятельность попадает под понятие мемплекса «спортивного экстремального туризма». Объединение этих мемов в мемплекс основывается на желании носителей получать острые ощущения от путешествия не зависимо от того, каким видом спорта им придется заняться. В эту же категорию также попадают так называемые «героические мемы». К ним можно отнести покорение высочайших вершин, вызвавшее к жизни массовое восхождение на высшую точку планеты — Эверест, превратившееся в туристический бренд; возникновение таких туристических фирм как «Клуб семи вершин», «Вокруг света под парусом» и др.

Выводы и перспективы дальнейшего исследования. Туристические мемы в настоящее время представляют собой основные строительные блоки зарождающейся туристической культуры. В микромасштабе они являются элементами сознания каждого человека, хоть раз интересовавшегося отдыхом. Туристические мемы настолько укореняются в умах носителей, что часто приводят к неадекватному отражению действительности,

влекущее за собой разочарование в предпринятом путешествии и отдыхе.

Поведенческие реакции носителей туристических мемов формируют интересные социальные закономерности, возвращающие к архаическому мироощущению. Сегодня интерес, формируемый мемами и реакциями на них потребителей туристических услуг, становится определяющим

фактором динамики туристических перемещений и спроса на туристические направления в будущем.

Перспективами дальнейших исследований в этой области может стать детальный анализ устойчивых туристических мемов, выявление истоков их формирования, копирования и влияния на выбор потребителей туристических продуктов.

Литература

1. Воронкова Л. П. История туризма и гостеприимства / Л. П. Воронкова. — М. : Фаир-пресс, 2004. — 302 с.
2. Драчева Е. Л. Туристское страноведение / Е. Л. Драчева, А. О. Яворская. — М. : Книгодел, МАТТР, 2005. — 310 с.
3. Онтологии артефактов : взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира // под ред. О.Е. Столяровой. — М. : Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2012. — 456 с.
4. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Пер. с англ. Д. Борисова. — М. : Ультра.Культура, 2003. — 368 с.
5. Ричард Докинз. Эгоистичный ген / пер. с англ. Н. Фоминой. — Москва : АСТ : CORPUS, 2013. — 512 с.
6. Щербаков В. В. Современные формы экстремального туризма // В. В. Щербаков. — Бизнес-план, 2009. — № 10. — 63 с.
7. Dawkins Richard. The Extended Phenotype / Richard Dawkins. — Oxford : Oxford University Press, 1989. — P. XIII. — P. 310.
8. J-F. Bergier. The Industrial Bourgeoisie and the Rise of the Working Class 1700–1914. Fontana Economic History of Europe // ed. by C. Cipolla. — Glasgow, 1978. — Vol. III. — P. 412–413.
9. Lumsden C. J. Sociobiology : The New Synthesis / C. J. Lumsden. — Twenty-fifth Anniversary Edition. — Harvard : University Press, 1975. — P. 553.
10. Lumsden C. J. Genes, Mind and Culture // C. J. Lumsden, E. O. Wilson. — The Coevolutionary Process. — Cambridge : MA, 1981. — P. 227–229.
11. Lumsden C. J., Wilson E. O. Promethean Fire : Reflections on the Origin of Mind / C. J. Lumsden, E. O. Wilson. — Cambridge : MA, 1983. — P. 11–28.
12. The God Delusion (Бог как иллюзия) / пер. с англ. Н. Смелковой. — М. : КоЛибри, 2010. — 560 с.
13. UNWTO Tourism Highlights // Edition. — 2013. — vol. 1 — Harvard : UNWTO press. — P. 16.

У статті розглянута історія дослідження елементів культурної інформації — мемів. Особливості їх соціальної інтеграції, поведінки і можливого впливу на споживачів туристичних послуг. Проведена класифікація самокопіювальних ідей у туризмі.

Ключові слова: мем, мемплекс, туризм, самокопіювальна ідея, споживачі туристичних послуг, культура туризму.

The article discusses the history of research of elements of cultural information — memes. Peculiarities of their social integration, behaviour and the possible impact on consumers of tourist services. Classification of self-concept in tourism.

Key words: meme, memplex, tourism, self-concept, consumers of tourism services, tourism culture.

УДК 792.024

О. А. Кознова

Феномен маски в театральной культуре

В статье проведен культурологический анализ феномена маски на примере театральных постановок известных режиссеров XX века. Автор проводит культурно-исторические параллели между архаической культовой маской и маской — театральным реквизитом.

Ключевые слова: маска, ритуал, игра, театральное искусство.

С древнейших времен маска была и есть неотъемлемой частью человеческой культуры. Сложно представить народ, который бы обходился без масок во всем их разнообразии. В глубокой древности маска помогала человеку адаптироваться к «необъяснимым» явлениям окружающего мира, стать его частью. В дальнейшем, из культа поклонения божествам маска проникла в театральную культуру. Например, культ почитания полубога Диониса, в котором жрец обязательно надевал маску, изображавшую этого мифического персонажа, трансформировался в раннее театральное действие, где маска использовалась в двух целях: для передачи многообразия чувств и эмоций, а также для сокрытия лица актера-мужчины, игравшего женскую роль [2, с. 56]. Во время древнеримских сатурналий (земледельческих праздников, во время которых рабам было позволено сидеть за одним столом с хозяевами), маски использовались для того, чтобы избежать дискомфорта в общении. В средневековой западноевропейской культуре появление маски связано отнюдь не с театром, а со страшной эпидемией чумы (маска доктора). Данная маска представляла собой синтез суеверий и здравых рассуждений с позиции эпидемиологии. В дальнейшем, маска доктора перекочевала в итальянскую комедию дель арте, а затем стала постоянным атрибутом венецианских маскарадов. Отечественная культура также неравно-

душна к маскам. Так называемые «личины» (маски, изображающие людей) и «хари» (маски, изображающие животных) были неотъемлемой частью балаганной культуры Киевской Руси, в них выступали ватаги скоморохов. Известными по сей день остаются театры масок различных культур: Чао-опера (Китай), театр но (Япония), ритуальный военный танец чхау (Индия), Ваянг (Индонезия), сатирическая драма Мачо Ратон (Никарагуа). В настоящее время маски можно встретить в различных жанрах театральной культуры: в цирке, в кукольном театре, на эстраде. Маски являются частью сценического образа участников некоторых групп: Hollywood Undead, Slipknot, Mushroomhead.

Из короткого и далеко не полного экскурса в историю маски, уже можно сделать вывод, что маска всегда была актуальна для любой культуры, всегда имела множество функций. Актуальность исследования маски в современной театральной культуре объясняется поисками новых выразительных средств, стремлением некоторых режиссеров-постановщиков к созданию новых театральных форм, которые могли бы объединить зрителей на основе близких и понятных им архаических символов (масок). В данном случае маска выступает как элемент коллективного бессознательного. Цель исследования конкретизируется в ряде поставленных задач: обоснование необходимости культурологического ис-

следования феномена маски в контексте современной театральной культуры; систематизация основных функций маски в современном театре; анализ культурно-психологических аспектов создания образа в маске в творчестве зарубежных и отечественных режиссеров.

Исследованию феномена маски в различных его аспектах посвящены работы многих авторов. В частности, маску как субъект этнографии изучали отечественные и зарубежные авторы: А. Д. Авдеев, Д. А. Коропчевский, К. Леви-Стросс и др., изучением маски как явления культуры занимались Б. Малиновский, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, Д. С. Лихачев, К. Пикеринг, Л. Риккони. Вызывают научный интерес работы известнейших авторов К. Юнга, Ф. Ницше, Й. Хейзинга, Ф. Шиллера, в которых маска исследуется как субъект психолого-философского анализа.

Данное исследование опирается на работы известных режиссеров и теоретиков театра: Эдварда Гордона Крэга «Заметка о масках», Антонена Арто «Театр и его Двойник», Всеволода Мейерхольда «Статьи. Письма. Речи. Беседы», Евгения Вахтангова «Документы и свидетельства».

Согласно функциональной теории Эмиля Дюркгейма, «маска призвана в ритуале выполнять функцию социализации (дисциплинирующую и готовящую к социальной жизни), функцию интегрирующую (коммуникативную, способствующую обновлению и утверждению единства коллектива), функцию воспроизводящую (направленную на обновление и поддержание традиций, норм, ценностей коллектива, его социальной сущности), функцию создания условий психологического комфорта социального бытия — обеспечивающей психотерапевтический эффект ритуала» [1, с. 30–33]. Французский этнограф, социолог и культуролог Клод Леви-Стросс полагал, что маски объединяют в себе социальные и религиозные функции, опираясь при этом на мифологические представления некоторых народов [5, с. 20–27]. Исследователь А. В. Толшин выводит функцию отделения носителя маски от реального мира. Эта функция помогает носителю маски (жрецу,

актеру, участнику мистерии) быть неузнанным, находиться «по ту сторону добра и зла» [6, с. 77]. Здесь необходимо отметить, что данная функция из архаической культуры переросла в день сегодняшний и прекрасно адаптировалась на сцене. Чтобы быть в маске актеру не обязательно примерять ее на себя в буквальном смысле. Вжившись в роль, актер уже находится в маске образа. Образ-маска настолько сильно может влиять не только на впечатление зрителя, но и на дальнейшую сценическую (экранную) судьбу актера, что создает проблемы для последнего в творческой реализации. Известно много примеров, когда актер как бы навсегда остается в одной и той же маске-образе. Обязательным условием любой маски является «узнавание», каждая маска должна нести в себе символическую нагрузку, ведь маска это еще и символ и, следовательно, через узнавание осуществляется ее семиотическая функция.

Если попытаться сравнить функции театральных и культовых масок, то здесь можно обнаружить некоторые общие черты. Например, семиотическая функция или же функция отделения носителя маски от реального мира характерны как для культа, так и для театральной культуры. Но существуют функции, присущие только театральной маске: развлечение, высмеивание. Эти функции являются также частью смеховой культуры и присутствовали и в раннем театре античной Греции, и в культуре Древней Руси (глумотворцы).

Использовали феномен маски в разное время в своем творчестве известные режиссеры: Гордон Крэг, Антонен Арто, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов. Рассмотрим на примере их деятельности культурно-психологические аспекты создания образов в маске.

Английский актер и театральный режиссер эпохи модернизма Эдвард Гордон Крэг был страстным поклонником театра кукол, обладал большой коллекцией масок из разных стран, а также стал создателем теории «актера-марионетки». В статье «Заметка о масках» Крэг совершает небольшой экскурс в историю вопроса, а затем «примеряет» феномен маски на современного

ему актера. «Маски обладают убедительностью, когда их создает художник, ибо художник ограничивает количество выражений, которые он им придает. Лицо актера лишено такой убедительности: оно принимает слишком много мимолетных выражений — неустойчивых, смятенных, беспокойных и беспокоящих» [4, с. 244]. Крэг надеялся, что когда-нибудь, в будущем, актер выйдет на сцену, уподобясь античной театральной традиции, надев на себя маску, изображающие радость, печаль, гнев и т. п. Актер сольется с маской, которая станет частью его самого, а театральная маска станет художественным воплощением актера на сцене. С другой стороны, Крэг полагал более реальную возможность синтеза актер-маска: не маска-предмет станет передавать эмоции, чувства, страсти, а сам актер достигнет такого уровня искусства, когда его лицо станет маской, активно передавая зрителю внутреннее состояние актера (которое, в свою очередь, должно быть синхронно внутреннему состоянию персонажа пьесы). Почему увлечение Крэга маской не осталось на уровне коллекционирования? Почему он перенес маску в театр, когда, казалось бы, это явление стало украшением музейных полок? Ответом на этот вопрос может послужить жизнь самого Крэга, вернее, его эпоха. Основой общества викторианской эпохи, в которую родился Гордон Крэг, было материальное благополучие и имперские завоевания, которые это благополучие обществу и обеспечивали. Материальные блага преобладали над духовным, чувственным содержанием. Актеры провинциальных театров, как правило, бедные и зависимые, брались за роли любого качества, лишь бы они хорошо оплачивались. В такой ситуации большинство театров просто не могло заполнить своим искусством тот духовный вакуум, который существовал в обществе викторианской эпохи, внешне абсолютно благополучном. Но, если простых обывателей подобный вакуум не очень беспокоил, представители новой генерации поэтов, художников, музыкантов, театральных деятелей не находили духовного покоя. Юный Крэг не случайно нашел свое призвание в театре: мать,

отец, отчим были связаны с театральным искусством. Мать и отчим — актеры. Отец, Эдвард Годвин, сценограф, искал новые возможности решения сценического пространства путем отказа от традиционной сцены-коробки и возвращения античной сцены с ее открытым пространством, которое психологически не давит на актера, а, напротив, дает ему простор для творческого поиска. Возможно, именно это обращение к античности подтолкнуло Крэга к увлечению масками, а затем и к созданию теории маски на сцене. К сожалению, он не обратил внимания на тот факт, что античная маска, как, впрочем, и любая другая, не давала пространства для творческого полета, а напротив, создавала жесткие рамки для действия.

Французский актер, режиссер и теоретик театра первой половины XX века Антонен Арто не коллекционировал маски и не использовал их в прямом смысле во время постановок своего театра. Но он разработал театральную концепцию так называемого «театра жестокости» или «кряутического театра», который впоследствии нашел продолжение в творчестве Ежи Гротовского, Питера Брука, Германа Нитча. И «театр жестокости» сам стал своеобразной маской. Манифесты этого театра изложены в работе Арто «Театр и его Двойник» и сводятся к следующему: театр изжил себя в привычном восприятии публики. Он нечто большее, чем просто действие. Задача театра не развлекательная, а, скорее, психологическая — дать зрителю знать, кто он на самом деле, для чего живет? А для этого необходимо превратить театр в некий ритуал со своими жрецами-мистами, зрителями-возможными участниками, атрибутами (декорации полностью исключались). Такой театр должен как страшный сон — встряхнуть человека, заставить пережить сильные ощущения и по-новому взглянуть на мир. «Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью» (А. Арто «Театр и его Двойник»).

Таким образом, театр Арто по своей цели был близок к пониманию театра и пьесы Аристотелем (только через сострадание и

сопереживание герою возможен катарсис). Отказываясь от декораций (вместо них — общая атмосфера, предметы непонятного назначения), он не отрицал маску. Если театр — ритуал, таинство, то какой же ритуал возможен без маски? Напрашивается мысль, что в своем театре Арто возрождал древнейшие культовые практики, заставлял зрителей переживать те сильные эмоции, которые переживали их далекие предки в доисторические времена. Этот театр был сродни некоему обряду жертвоприношений. На сцене потрошили туши мертвых животных, инсценировали пытки и страдания, обливая при этом актера настоящей кровью. Кстати, кровь животных очень часто использовалась на подобных постановках, что еще раз сближало их с ритуалом. Можно предположить, что даже при отсутствии маски на актере, сам образ уже выступал определенной маской, которая диктовала то или иное душевное состояние зрителя.

В древности жрец или шаман в маске, выполняя культовые действия (жертвоприношение, танец), примерял на себя функции какого-либо божества. Будучи в маске, он полностью входил в образ, очерченный этой маской. Присутствовавшие при этом обряде люди, также принимали условия действий маски-образа, но в отличие от современного зрителя, они не проводили границ между миром видимым-реальным и миром предполагаемо-существующим. Это давало древним зрителям более широкий спектр психологических ощущений, нежели современникам Арто. Можно предположить, первобытному человеку чувство жестокости ради жестокости не было знакомо, так как он «проживал» боль, жестокость и страдания в жизни реальной. То есть наш пращур в адреналиновом допинге не нуждался. Арто, посредством «проигрывания» этих «первобытных шоу», через страшные маски и непонятные предметы пытался заставить зрителя пережить то, что, возможно, переживали люди в древности. Чтобы через переживание жестокости на импровизированной сцене избавиться от нее в жизни реальной.

Значимое место занимала маска в творчестве реформатора русской сцены Всево-

лода Мейерхольда. Впервые он обратился к маске в статье «Балаган» (1912), где, продолжая идею Крэга об актере-сверхмарионетке, произносит тезис о преобладании маски над лицом. Однако, если у Крэга маска необходима, чтобы скрыть все человеческое в актере, так ненужное в театре, у Мейерхольда — маска продолжение актера и актера в образе. Для него она несет в себе не только семиотический смысл, но имеет еще и психологическую нагрузку. Только с помощью маски можно показать все многообразие характера, при этом следуя традициям итальянской комедии дель арте, маска корректирует и дополняет пластику тела.

Первая театральная постановка, где Мейерхольд на практике применяет многообразие масок-образов — пьеса Александра Блока «Балаганчик» (1906). Режиссер использует образы комедии дель арте: Коломба, Пьеро, Арлекин, но эти персонажи всего лишь символы, их страна сказочная, несуществующая, кровь Арлекина — клюквенный сок. Здесь органичен творческий союз драматурга и режиссера, ведь пьеса написана в жанре символизма, а маска — прекрасный символ.

Оригинальная постановка классического произведения «Маскарад», была осуществлена в 1917 г., (затем в 1933 и 1938 гг.). В пьесе легко читается сам автор поэмы — разочарованный, преисполненный трагизма М. Ю. Лермонтов, а также жизнь — всего лишь подмена реальности, подмена смыслов (чем не шекспировское «весь мир театр...»?). Поэтому активное использование режиссером маски не случайно — опытный актер в одной и той же маске может предстать то дьяволом, то ангелом. Вот она психологическая двойственность и театрального образа, и человеческой натуры! Впоследствии, Мейерхольд давал задания актерам — в одной и той же маске дель арте найти различные характеры и образы, используя не только актерский опыт, но и весь багаж исторических знаний, включая античную театральную маску. Можно предположить, что для режиссера Всеволода Мейерхольда маска стала посредником между миром символов и психологией образа.

Принцип, утверждаемый в театре Евгением Вахтанговым, был принцип праздничности. Но праздничности не внешней, балаганной, а внутренней, психологической. Отсюда и его концепция театра, как некоего праздника, источником которой выступает игра. Театр у Вахтангова — не жизненная реальность, а воображаемое действие. Всем знакомы игры детей, наполненные энергией веселья, искренней радостью, идущими из глубины души. Вахтангов также требовал от актеров этой внутренней радости. Прекрасный пример его спектакля-праздника — «Принцесса Турандот», по пьеске-сказке Карло Гоцци. Надев маски, актеры изображают персонажей итальянской комедии дель арте, персонажей сказки Гоцци. Игра в игре, и все это с участием маски. Но, если у Мейерхольда маска продолжение актера в образе, у Вахтангова — маска олицетворение праздника. Сложно представить праздник без клоунады, пантомимы, ритуальности. Вахтангов очень хорошо почувствовал эту связь между маской и ритуалом. Чтобы представлять какой-то образ надо надеть маску, она как некий проводник между мирами (в глубокой древности между миром живых и мертвых, с появлением театра — между миром театра (гипотетическим, представляемым) и жизненной реальностью). Возможно, маска у Вахтангова не несет той психологической нагрузки, которая

присутствует в пьесах вышеперечисленных режиссеров, но она выполняет карнавальную функцию, заставляя зрителя веселиться, соучаствовать в происходящем на сцене действе, а также радоваться жизни. Если у Аристотеля катарсис понимался как необходимый очищающий эффект трагедии, у Вахтангова катарсис иного характера — он следствие комедии-праздника. Один из командиров Красной Армии в своем письме писал: «Я смотрел „Принцессу Турандот“, и внутри меня все ликовало: да здравствует жизнь! Да здравствует Советская власть! Жизнь идет! Будет прекрасная жизнь!» [7].

Таким образом, маска как феномен культуры проделала очень сложный путь от ритуального предмета до театрального реквизита. В каждый период ее истории маску наполняли различными смыслами, приписывали разнообразные свойства. В настоящее время некоторые функции маски сохранились (например, развлекательная), некоторые были утрачены (функция социализации и религиозная функция), некоторые возрождены в театральном искусстве (функция отделения носителя маски от реального мира). Театр, который сам вырос из культа, стал прекрасной лабораторией для исследования возможностей маски, о чем свидетельствуют творческие эксперименты многих режиссеров прошлого и настоящего.

Литература

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. — СПб. : Наука, 1993. — 242 с.
2. Головня В. В. История античного театра / Головня В. В. — М. : Искусство, 1972. — 400 с.
3. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Знаковые системы культуры, искусства и науки / В. Иванов. — М. : Языки славянских культур, 2007. — [Электронный режим]. — Режим доступа к публикации: <http://ec-dejavu.net>
4. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг; [сост. и ред. А. Образцова и Ю. Фридштейн]. — М.: Искусство, 1988. — 399 с. — [Электронный режим]. — Режим доступа к публикации : <http://teatr-lib.ru>
5. Леви-Строс К. Путь масок / К. Леви-Строс; [пер. с фр. А. Островского]. — М.: 2000. — 97 с.
6. Толшин А. В. Функции маски в ритуале и обряде / А. В. Толшин // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2007. — № 47. — [Электронный режим]. — Режим доступа к журналу : <http://cyberleninka.ru>
7. [Электронный ресурс]. — Режим доступа к цитате : <http://teatr-lib.ru>

У статті проведений культурологічний аналіз феномену маски на прикладі театральних постановок відомих режисерів ХХ століття. Автор проводить культурно-історичні паралелі між архаїчною культовою маскою і маскою-театральним реквізитом.

Ключові слова: маска, ритуал, гра, театральне мистецтво.

The article provides a cultural analysis of the phenomenon of the mask on the example of the famous theater directors of the twentieth century. The author carries out cultural and historical parallels between the archaic cult mask and mask-theatrical props.

Key words: mask, ritual, game, dramatic art.

УДК 130.2 : 111.84

Ю. В. Фёдоров

Современный театр под призмой феномена вырождения (дегенерации). Проблемное поле драматургии

Данная статья представляет собой анализ проблем современного театра сквозь призму феномена вырождения (дегенерации). В ней исследуются проблемы качества литературного и драматургического материала, лежащего в основе любого спектакля, его идейной и тематической направленности, режиссерской и актерской составляющей и т.д. В статье поднимаются вопросы качества теловещеской лигности, претендующей на театральное лидерство и влияющей на зрительское мировоззрение.

Ключевые слова: человек, искусство, театр, драматургия, пьеса, режиссер, спектакль, вырождение, патология, болезнь, психосексуальные отклонения.

Введение. К началу XXI века геном человека перестал выдерживать жестокий прессинг техногенной цивилизации. Мутации человека, как биологического вида, становятся очевидными и необратимыми. Искусственная среда и синтезированная пища вместе с глобальным экологическим и социальным кризисом принципиально видоизменяет природные механизмы защиты человека. Сегодня угрожающими темпами происходит деформация встроженных, генетически наследуемых признаков и характеристик человека, как биологического вида. Этот процесс особенно заметно усугубился с конца XX – начала XXI века. Мы до сих пор не осознаем, что находимся в глобальном антропологическом кризисе, и феномен вырождения — один из ключевых его элементов.

Помимо демографических аспектов феномен вырождения имеет сегодня и ярко выраженные аксио-антропологические и культурологические формы проявления с деструктивной природой. Это должно вызывать серьезную озабоченность не только медиков, но и философов, культурологов, искусствоведов, экспертов в области телевидения, театра, кинематографии и т. д.

Актуальность исследования. Длительное табуирование ученым сообществом актуальных проблем антропологического характера, особенно связанных с процессом биологического и социокультурного вырождения (дегенерации), отсутствие устойчивых идеологических процессов, парадигм, разнонаправленность человеческого существования, обесмысливание культурообразующих концептов и образов, тотальный плюрализм и мировоззренческий релятивизм, все эти симптомы современной социальной реальности создают условия и предоставляют возможности для проникающего дегенеративного влияния в область культуры и искусства. Сегодня внедрение патологических, болезненно извращенных идей, концептов и образов в современное театральное искусство уже трудно не заметить.

Феномен вырождения как существенный аспект общей картины современного человеческого неблагополучия до сих пор не попадал в сферу интересов философии, культурологии, искусствоведения, театроведения и т. д. Но именно в этих сферах накопилось за последнее время слишком много вопросов, упирающихся в тупик со-

циокультурного регресса, духовного кризиса, проблему прогрессирующей культурной деградации, деградации внутреннего мира человека, его патологических, псевдотворческих проявлений. Театр, как модель мира и зеркало социальных противоречий очень показателен в этом смысле.

Изложение основного материала. Сегодня многие говорят о перманентном кризисе театра. Эти разговоры с печальными прогнозами делятся столько же, сколько существует сам театр. Но он почему-то до сих пор не умер и постоянно находит мотивацию для своего дальнейшего существования по всему миру.

Поэтому мы опустим тему кризиса современного театра в контексте сильнейшего прессинга на него со стороны других видов искусств. Этой проблеме посвящено множество научных изысканий. Нас будет интересовать только глубоко скрытая и мало кому понятная проблема дегенеративной составляющей современного театра. Первая часть данного цикла статей исследует проблемное поле современной драматургии, как основы любого театрального зрелища. Хотя и режиссерская и актерская дегенерация является во многих случаях показательным фактором.

Именно на высококачественной драматургии зиждется настоящий успех театра. Режиссер-постановщик спектакля со всеми своими замыслами, режиссерскими находками, и блестящей игрой актеров мало что могут сделать, если в основе их творчества не лежит очень качественная, высокохудожественная (талантливая) драматургия. Это — аксиома.

Теперь сделаем акцент на весьма существенном моменте в работе любого театрального коллектива. Редко, когда, взяв в работу ту или иную пьесу, режиссеру-постановщику спектакля совсем не придется в ней что-либо менять. Но это в первую очередь вопрос профессионализма (умелости) драматурга, а значит, и качества его готовой продукции, т.е. предоставляемой театру пьесы. Но сейчас мы говорим не о доделках или принципиальных переработках пьес или сценариев, взятых в работу.

Речь идет о пьесах как о драматургических текстах, где отсутствует внятный сю-

жет (фабула), какая-либо логика, мотивация поступков героев, их характеристики, а зачастую и сам здравый смысл повествования. Именно такие «пьесы», лишенные (ко всему прочему) этического и нравственного начала, лежат в основе нашего исследования. Именно они могут многое рассказать нам об их авторах, точнее о психических отклонениях этих авторов.

Иногда взаимоотношения героев в подобных пьесах настолько болезненно извращены, бессмысленны и нелепы, что диву даешься этим драматургам, претендующим на оригинальность и «новое слово в искусстве». Никакой — литературно-художественный, идейно-тематический и действенный анализ тут нам не в силах помочь. Все эти виды анализа беспомощны в поисках смысла и логики в пьесах такого рода. Подчас драматургические тексты так поданы авторами, что обнаружить в них разумное начало вообще невозможно.

Однако далеко не всё в драматургии бывает так однозначно. Сейчас речь шла о крайних формах проявления дегенерации в драматургии. Такие пьесы чем-то похожи на живопись душевнобольных, которую иногда выставляют в качестве иллюстрации загадок большого подсознания пациента. Но крайних форм болезни не так много, точнее, ее проявления в таком виде мало известны широкому кругу.

Как правило, болезненные моменты психики драматурга тщательно скрываются им, вуалируются всевозможными литературными приемами, драматургическими ходами, специфическим литературным стилем, особенностями построения пьесы, ее структурой, специфическим чувством юмора и т.д. (То же самое происходит и в литературе). Не секрет, что у многих драматургов есть «литературные негры», которые и выполняют большую часть работы, а драматурги-заказчики лишь осуществляют общую коррекцию по теме и идее, иногда уточняют диалоги персонажей и т.д. Есть, в конце концов, и весьма грамотные редакторы, которые могут любой материал (даже самый посредственный, или болезненно преломленный) довести до публикации. Вот поэтому, чтобы диагностировать драматурию

на предмет наличия в ней моментов дегенеративного свойства, нужна тщательнейшая, кропотливая профессиональная исследовательская работа. Препарировать драматургию или анализировать поставленный режиссером спектакль нужно точно так же, как делает это хирург в операционной, склонившись со скальпелем над пациентом. (Он вскрывает проблемную плоть и, обнаружив злокачественную опухоль, угрожающую всему организму, удаляет её).

Возьмем творчество писателя и драматурга В. Максимова. Это явный пример больной литературы и больной (дегенеративной) драматургии. Писатель явно психически не здоров, что совершенно очевидно проявляется в его прозаических и драматургических произведениях, будь то роман «Семь дней творения», повесть «Жив человек» или пьесы «Берлин на исходе ночи» [1] и «Кто боится Рея Брэдбери?» [2].

В предисловии к его пьесе Юлиус Эдлис, характеризуя творчество В. Максимова, невольно выдает болезненность коллеги: *«Его театр похож на кошмарные, похмельные сны потерявших потву под ногами людей, изгоев. Страшные преувеличения, гиперболы, явь, смешанная со сном, бред — с прозрением, быль — с небелью»* [2, с. 54]. Наследственный хронический алкоголизм писателя и его расстроенная психика не могли не проявиться в литературной деятельности, и потому то тут, то там на страницах его пьес встречаются проявления садизма, непомерной жестокости, некрофилии и прочих извращений. Поступки героев подчас вынесены за нравственные скобки. Проще говоря — они безнравственны. Этический компонент в пьесе полностью отсутствует. А именно эта порочность автора и называется «нравственным вырождением». Таким образом, присутствие феномена дегенерации в творчестве этого автора вполне очевидно. В свое время обе его пьесы были тщательно проанализированы, после чего мне не захотелось воплощать их на сцене.

Еще пример. С середины 60-х годов и до сегодняшнего дня весьма привлекательной для театров (с точки зрения кассового спектакля) считается пьеса американского драматурга Артура Копита. Она имеет весьма

необычное название: «Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой» [3]. И дело не в том, что эта пьеса принадлежит к драматургии абсурда, и долгое время входила в категорию запрещенных пьес под названием «их нравы». Дело даже не в теме, идее и сюжете пьесы, хотя сами по себе они уже достаточно «экстравагантны» и вызывающи. Дело в дегенеративных деформациях автора, которые таким «причудливым» образом проявились в его драматургическом «шедевре».

Сюжет повествования прослеживается с трудом. Он для автора необязателен. Героиня пьесы — мадам Роузпетл — повсюду таскает за собой труп удушенного ею мужа, и он то и дело вываливается из шкафа. Причем однажды труп выпадает прямо на кровать номера гостиницы, на которой ее сын Джонатан душит свою возлюбленную, 19-летнюю Розалии. «Не смешно!» — скажете Вы. А вот самому А. Копиту в этот момент очень весело. Даже рыба по имени Розалинда в этот момент пьесы выскакивает из аквариума, отпускает очередную остроуту и с плеском возвращается в свою стихию! Самое любопытное, что все поступки героев пьесы ничуть не шокирует театральных критиков. Они всерьез начинают исследовать подобные «авторские метафоры» и прочие экскременты больного подсознания Копита, которые щедро разбросаны по всему тексту его опуса. Формально А. Копит обращается к теме «личности и бездушно-холодного мира золота». Так уверяют критики. Но подход к теме у Копита даже не легкомыслен и беззаботен, а прямо-таки болезненно клоунский. И суть не в том, что А. Копит «слишком легко разрешает противоречия своего мира». Основная проблема этого автора в том, что он в псевдофилософскую обертку пытается упаковать сложнейший клубок комплексов, маний и психопатий своих главных героев. Абсолютно болезненное сознание и подсознание героев пьесы остается за кадром обсуждения критики. Поступки персонажей напрочь лишены логики и здравого смысла. Они не замечают очевидного и общаются друг с другом, словно через пелену

собственного бреда и дурмана. Не случайно мадам Роузпегл в конце пьесы кричит сыну: «Сумасшедший дом, вот что это. Сумасшедший дом». Но перед этим замечает удушенную сыном девушку и... делает своей мертвой рыбе искусственное дыхание.

Разумеется, в театре существует своя логика — «логика нелогичного». Иногда к героям пьесы нельзя предъявлять претензии, исходя из законов бытовой (жизненной) или линейной логики. Но это не тот случай. И автор пьесы, и театральные эксперты пытаются убедить читателя и зрителя, что это не бред, а «оригинальная и сложная философская конструкция, иллюстрирующая интересный психопатологический казус, именуемый „комплексом кастрации“» (выделено мною — Ю. Ф.). Вот так! Ни больше, ни меньше. Американские критики уже давно совершенствуются в изучении психопатологии. Их вынуждает к этому современная западная литература, театр и кинематограф, которые, как говорится, слова в простоте не скажут, без ссылки на какой-нибудь клинический случай. Сознание их уже не интересует, исследуется лишь область подсознательного, причем, как правило, деформированная и патологическая. Но это сфера медицинских исследований, а не художественных. Научно изучать глубины больного подсознания — не является целью и художественными задачами искусства.

Таким образом, в любом творчестве (литературном или драматургическом) дегенерация, так или иначе, дает о себе знать, и с этим писатели, поэты или драматурги ничего сделать не могут, т.к. являются одновременно материалом и инструментом своего творчества. Тут следует вспомнить знаменитый труд Д. Дидро «Парадокс об актере» [4]. В нем очень точно исследован и описан процесс творческой реализации актера и механизмы актерского перевоплощения. А суть в следующем: *актер одновременно является и материалом, и инструментом своего творчества*. Он творит собою (своим телом, голосом, мимикой, жестами) и *из себя* (эмоции, мысли, интеллект, знание жизни, сценический опыт и т.д.) [5; 6; 7]. Почти таким же образом творческий акт происходит и у писателя, и у

драматурга. С той лишь разницей, что, прожив чувства и эмоции своих героев, драматург не выносит их сразу на зрителя (как актер), а запечатлевает на бумаге для дальнейшего воплощения в театре. Эти моменты в его творчестве разделены во времени, а актер все делает сиюминутно и на наших глазах. В последнем случае происходит чисто театральное явление — «здесь, сегодня, сейчас» [8]. Но это уже вопрос технологии творческих актов.

Как уже было сказано, и актер, и драматург (как и любой Художник) изливают зрителю (читателю) свою душу. Драматург придумывает некую историю, а актер с помощью режиссера ее воплощает. Он может не донести до зрителя всю боль автора, а может ее десятикратно усилить. Так бывает, если авторская тема «легла на душу» актеру. Это называется «актерским попаданием». Бывает, что мысли автора очень остро почувствует режиссер. Они оказались ему вдруг очень близки, словно его собственные. Тогда это называется «режиссерской темой». Именно так выясняется, что именно этой темой или проблемой он уже долго «болел», и теперь, получил возможность, (через драматургическую ткань пьесы и посредством актерской игры) реализовать давно накопившиеся мысли и чувства.

А бывает и так, что режиссер-постановщик, «зацепившись» за некую фразу драматурга, за сомнительный намек, сюжетную ситуацию или ассоциацию, начинает тащить на сцену свою собственную болезненную «философию», глубоко скрытую боль или страдание, а иногда — откровенный гомосексуализм, патологически извращенные мысли и чувства, запретные сексуальные желания... Так он «находит» в пьесе то, чего там вовсе нет или заложено в зачаточном состоянии. Но режиссер настаивает на своем: «Я так вижу, я так чувствую! Именно об этом написал наш драматург!» Он убеждает, приводит «серьезные» доводы и аргументы... Дальше режиссер занимается тем, что называется «вовлеченностью постановочного коллектива в актуальность и проблематику пьесы». И все бы ничего. Иногда даже душевный стриптиз задевает за живое. Кто-то ходит в театр только чтобы

на спектакле пострадать, поплакать, почувствовать чью-то драму, беду, боль, услышать и увидеть, как тебе изливают душу. Но именно тогда и возникает главный вопрос, — о качестве этой изливаемой души. Она может быть очень своеобразной, ранимой, уязвленной, израненной, но не патологично больной. В этом ключ к разгадке многих «специфических» спектаклей, когда зритель с гадливым чувством покидает зал, но понять причину подобного отторжения не в состоянии. Он с чем-то внутренне не согласен, и что-то ему не понравилось. Вот в основном и все его смутные ощущения от спектакля. Ему даже невдомек, что он получил изрядную порцию душевного яда, потому что вся только что увиденная им на сцене патология и извращения были обернуты в упаковку режиссерской или актерской оригинальности или «новаторства». Порок и извращения на сцене были эстетизированы, героизированы или опозитизированы. Одним словом — поданы художественно. Да еще и на «тарелочке с голубой каемочкой». А средств и возможностей для этого у режиссера и театра на сегодняшний день хватает.

А теперь мы предлагаем пример подобной болезненности драматурга, многократно приумноженной режиссером-постановщиком. Уже давно Центр им. Вс. Мейерхольда (г. Москва) стал площадкой для режиссерских экспериментов и открытия новых имен драматургов. Один из сезонов начался спектаклем «Паразиты» по пьесе немецкого автора Мариуса фон Майенбурга. «Этот автор — лицо, имеющее мрачное, пессимистичное, лишённое всякой иронии выражение» [9, с. 167].

Обе его пьесы — и «Огнеликый», и «Паразиты» — описывают шокирующие проявления обывательской жизни, поражая способностью автора обнаруживать под наслоениями повседневности тлеющий, безысходный и разрушительный конфликт, которым поглощены все персонажи без исключения. Этот конфликт не разрешим и не устраним потому, что разворачивается не по законам драматургического жанра, и даже не по естественным законам бытия, а по прихоти больного воображения

автора. «Майенбург излагает эти законы с пристрастностью исследователя, для которого одержимость мира страстью саморазрушения — неоспоримый факт» [9]. Уже только эта посылка как психологическая установка — факт спорной психической адекватности автора пьесы. Герой Майенбурга подчинен идее насилия и самоистребления, потому что идея эта «вложена» в него до момента появления на свет... Она точно так же не отменяема, как действие закона сохранения энергии или эволюции биологических видов...

Случается, что пьеса и спектакль, стараясь совпасть, отчего-то не совпадают. Бывает и так, что точкой их пересечения становится не пространство сцены, а некое иное пространство. К примеру, пространство видеоарта. В «нашем» случае режиссер-постановщик спектакля «Паразиты» Живиле Монтвилайте не только заинтересовался пьесой, но и пошел дальше, сделав ее отправной точкой своих дальнейших режиссерских «психологических экзерсисов». Большое драматургическое зерно упало на благоприятную (такую же больную) психическую почву режиссера. Он намеренно уклонился от внятного изложения сюжета пьесы, разработки характеров и взаимоотношений героев. Получилась совсем не человеческая история. Не с людьми и не о людях.

Две пары молодых особей сходятся в одно время и в одном месте... Одна пара буквально повторяет другую. В первую очередь внешне. Дамы схожи друг с другом, как близнецы или представители одного биологического сообщества, — платьями грязно-желтого цвета и прическами из множества ошестинившихся пегих косичек. Унифицированные костюмы выдают в них обитателей песчаного карьера или дорожной обочины... Мужчины, напротив, одеты подчеркнуто неброско — в комбинезоны нейтрального, стального цвета, дабы не выделяться яркостью на фоне окружающей среды.

Монтвилайте начинает свой театр с того, чем Майенбург его завершил бы. С установки закона, по которому живут и действуют персонажи. Мир людей концептуально, идеологически у автора, дей-

ствительно, мало, чем отличается от мира насекомых, в котором одни живут за счет других. Но... Энтомологические паразиты к своим жертвам безразличны — ни любви, ни ненависти они не испытывают. В мире людей случаются отклонения от «энтомологической нормы». Здесь кто-то паразитирует на ком-то, а кто-то позволяет паразитировать на себе, то есть потреблять и разрушать себя. Вот такое добровольное, жертвенное заклание... Единственное средство избавиться от паразита — убить себя. Эту мысль режиссер проводит последовательно и планомерно через весь спектакль. Решение, которое в состоянии принять исключительно человеческое сознание, похоже, постановщика спектакля мало волнует. Он целиком поглощен своей маниакальной (навязчивой) идеей безысходности ситуации. Он наотрез отказывается понять, что способность выбора и принятие решения — достаточно существенное отличие человека от насекомого. Но Монтвилайте болезненно упорствует. Его навязчивая и депрессивная идея о неминуемой смерти не дает ему возможности понять, что уподобление не означает равенства. На этом непонимании очевидного строится весь спектакль «Паразиты».

С первых секунд театрального действия на телевизионном экране мы наблюдаем параллельный сюжет из жизни насекомых... Букашек, таракашек, жуков-навозников и им подобных тварей... Всякий намек на человеческое в спектакле Монтвилайте решительным образом пресекается. Факт действия биологического закона паразитирования в человеческом обществе принимается режиссером сразу и безоговорочно. И больше его уже ничего не волнует. Тексту пьесы Майенбурга отводится роль провокации. В нем встречаются особо привлекательные для режиссера образы, рождающие причудливые визуальные ассоциации, которые и фиксируются на видеопленку. Вместо драматического действия — виде-

оклип, вместо общения со зрительным залом — раздача быстрорастворимых супов и чашек с растворимым кофе, вместо сцены-коробки — настоящее окно из настоящего стекла, через которое открывается перспектива реального города, реальной осени. Окно в реальность. Вид из стеклянной банки с паразитами. Тотальная провокация посттеатра. Другими словами, большая психика, выплеснувшаяся на сценические подмостки. При этом, действие причудливо препарировано патологией. В ней растворилось все — от текста пьесы до азиатского инвертированного продукта.

Зритель в этой посттеатральной реальности — существо, добровольно идущее на закланье. Он позволяет по законам театрального зрелища паразитировать на себе. Пожирать представление под названием «Паразиты» ни глазами, ни интеллектом невозможно. Автору этого театрального опуса остается паразитировать на зрителе, разрушая его и одновременно себя... (Продолжение следует.)

Выводы. Больной социум неизбежно отражается современным театром. И далеко не всегда социальные болезни и душевные трагедии талантливо и художественно воплощаются в здоровой драматургии, и становятся основой остросоциального и психологически достоверного спектакля. Сегодня все больше спектаклей входят в категорию «психопатологического театра». Современный мир абсурда, извращенной логики и псевдоценностей все чаще обнаруживает свои корни в аномальной психосексуальной природе авторов, работающих в театральной сфере. Сегодня психология творчества уступает место психопатологии и болезненным излияниям драматургов, режиссеров и т. д. Псевдотворчество и дегенеративная компонента театра сегодня активно влияют на социокультурные процессы. И их деструктивное влияние вызывает тревогу.

Литература

1. Максимов В. Берлин на исходе ночи / В. Максимов // Современная драматургия. — М. : Издательство «Искусство», 1991. — № 4. — С. 3–21.
2. Максимов В. Кто боится Рэя Брэдбери? / В. Максимов // Современная драматургия. — М. : Издательство «Искусство», 1990. — № 1. — С. 54–79.
3. Копит А. Папа, папа, бедный папа! Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой / А. Копит // Современная драматургия. — М. : Издательство «Искусство», 1989. — № 5. — С. 123–149.
4. Дидро Д. Парадокс об актёре / Дени Дидро // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М. : Худ. лит., 1980. — С. 538–591.
5. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский // Собр. соч. — М. : Искусство, 1954. — Т. II. — 511 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский // Собр. соч. — М. : Искусство, — Т. II. — 1954. — 508 с.
7. Якобсон П. Психология сценических чувств актёра / П. Якобсон. — М. : Гослитиздат, 1936. — 214 с.
8. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Захава Б. Е. — [4-е изд., испр. и доп.]. — М. : Просвещение, 1978. — 334 с.
9. Барешенкова М. Тотальная провокация / М. Барешенкова // Современная драматургия. — М. : Издательство «Искусство», 2003. — № 1. — С. 162–168.

Дана стаття являє собою аналіз проблем сучасного театру крізь призму феномену виродження (дегенерації). У ній досліджуються проблеми якості літературного і драматургічного матеріалу, що лежить в основі будь-якої вистави, його ідейної та тематичної спрямованості, режисерської та акторської складової і т.д. У статті піднімаються питання якості людської особистості, яка претендує на театральне лідерство і що впливає на глядацький світогляд.

Ключові слова: людина, мистецтво, театр, драматургія, п'єса, режисер, вистава, виродження, патологія, хвороба, психосексуальні відхилення.

This article is an analysis of the problems of contemporary theater through the prism of the phenomenon of degeneration (degeneration). It examines the problem of quality literary and dramatic material underlying any of the performance, his ideological and thematic focus, directing and acting component, etc. The article raises questions of quality of the human person, claiming to be a theatrical leadership and influencing the viewer's outlook.

Key words: people, art, theater, drama, play, director, performance, degeneration, pathology, disease, psychosexual bias.

УДК 793.3

О. М. Минина

Народный танец как социальная коммуникация

В статье раскрывается взаимосвязь народного танца и процессов социальной коммуникации. Делается вывод о том, что народный танец представляет собой определенное сообщение в рамках процесса социальной коммуникации и является средством поддержания и воспроизводства этнической идентичности.

Ключевые слова: народный танец, культура, идентичность, социальная коммуникация.

В настоящее время, характеризуемое процессами культурной ассимиляции и деконструкции этнокультурных групп, особый интерес представляет поиск элементов, способных поддерживать структуру этнокультурной реальности. К числу таких элементов по праву можно отнести народный танец, который является одной из важнейших составляющих культуры этноса, народа, нации. В нем находят отражение самые разнообразные аспекты культурной жизни народа, его материальной, духовной и социальной культур. Если рассматривать культуру как имеющую информационно-семантическую природу, как мир знаков [1, с. 15–27], то народный танец необходимо понимать, в том числе, и как информационный процесс, который сопровождает социальные взаимодействия и представляет собой вид коммуникативных практик.

Процессы коммуникации играют все большую роль, именно в коммуникации видят базисный элемент информационного общества. Поэтому исследование ее отдельных социокультурных аспектов имеет важное значение. В особенности это относится к явлениям, не являющимся явно выраженными элементами коммуникативных процессов: искусство, народная традиция. Все это свидетельствует об актуальности исследования народного танца как коммуникативного акта и процессов, в которых коммуницирующий танец играет важную роль.

Задача исследования — раскрыть коммуникативную природу народного танца и показать его значение для воспроизводства этнокультурных общностей.

Изначально, в первобытных своих проявлениях танец был определенной коммуникацией с окружающим миром и потусторонней реальностью и, как любая коммуникация, был направлен на получение ответа с другой стороны — должен был увеличить продуктивные силы природы, повысить благосклонность божественных сил и т.п. Однако такого рода танцы были не просто актом магического воздействия. Древние верили, что посредством исполнения танца они становятся ближе к богам, наполняют профанную реальность сакральным смыслом. Современный же танец — это уже коммуникация с публикой, аудиторией, послание, направленное социальной среде, трансляция определенных ценностей и смыслов, получение эффекта в виде ожидаемого восприятия.

Анализируя танец в коммуникативном аспекте к понятию «коммуникация» надо подходить довольно-таки широко. Именно такое понимание предложено российским исследователем А. В. Соколовым, согласно которому коммуникация — это «движение смыслов в социальном пространстве и времени» [2, с. 7]. Аналогично английский ученый К. Черри определял коммуникацию в широком смысле как социальное

объединение индивидов с помощью языка или знаков, как то, что связывает любой организм воедино [3, с. 349].

В культурологии коммуникацию определяют как «процесс взаимодействия между субъектами социокультурной деятельности (индивидами, группами, организациями и т.п.) с целью передачи или обмена информацией», как «один из базовых механизмов и неотъемлемую составляющую социокультурного процесса», которая «обеспечивает саму возможность формирования социальных связей, управления совместной жизнедеятельностью людей и регулирования ее отдельных областей, накопление и трансляцию социального опыта» [4, с. 185].

В этом смысле коммуникативная деятельность состоит из четырех структурных элементов: коммуникативного в узком смысле этого слова (передача информации), интерактивного (взаимодействие коммуницирующих субъектов), перцептивного (взаимное восприятие субъектов и возникающее на его основе взаимопонимание) и интересубъективного (поле смыслов, конституирующих действия коммуницирующих субъектов и делающих коммуникацию возможной и продуктивной).

С точки зрения экзистенциально-феноменологического подхода, понятие «коммуникация» имеет широкий смысл, и ее содержание не сводится только к односторонней передаче информации. Понимаемая в таком ключе коммуникация представляет собой процесс создания и воспроизводства общности бытия индивида с другими, состояние диалогической сопричастности человека. В частности К. Ясперс определял коммуникацию как жизнь с другими, для немецкого философа «самобытие и бытие-в-коммуникации неразрывны» [5, с. 35].

С точки зрения теории коммуникативного действия Ю. Хабермаса, все участники коммуникации ориентируются на обобщенные, интересубъективно понятые нормы коммуникации, ее участники обладают коммуникативной компетентностью, действуют согласно рациональным мотивам, что делает возможным сам этот про-

цесс. Коммуникативное действие не является стратегическим, не ориентировано на успех и тем не менее направлено на общую для всех участников цель [4, с. 186].

Понимание танца как социальной коммуникации, как особого языка, опосредующего коммуникативное действие весьма широко распространено в мировой хореологии. Американский исследователь А. Мэррей отводил первобытному танцу роль выразителя эмоций, заменителя еще не родившегося языка [6, с. 84], а Э. Ноак писал, что «на ранних стадиях развития человечества танец, движения и жесты были, вероятно, языком, на котором мы общались не только с неизвестным, но и друг с другом» [7, с. 184]. Э.Л. Мартинес рассматривал танец как одну из форм внесловесного языка, представляющего собой одну из самых широких форм общения. Этот язык порождается человеческим телом либо моделируется специфическими предметами (одеждой, масками, украшениями), имеющими определенное значение [8, с. 12–26]. Украинская исследовательница И. Сумченко справедливо утверждает, что в ритуалах, праздниках «ритм, пластика танцю виражають не тільки емоції, але описують історичні події, передають знання від покоління до покоління, тобто у такому випадку танцювальний малюнок виступає своєрідним посланням, а танець <...> — ритмічною мовою тіла» [9, с. 309].

Танец — это послание, поскольку каждое танцевальное движение — это знак-образ, а сам танец — не просто набор символов, а связный текст в определенном контексте. И только в данном контексте раскрывается его подлинное и глубокое символическое содержание. Известный исследователь балета П. М. Карп совершенно справедливо указывал на то, что содержанием обладает лишь полный контекст танцевальных движений, а попытки отыскать в конкретном танцевальном па какой-то особый смысл приводят к нелепостям [10, с. 27].

В процессе коммуникации контекст нередко имеет большее значение, чем транслируемый текст. К процессу исполнения народного танца это положение теории

коммуникации имеет непосредственное отношение, ведь действие такого рода проводится в четко выраженном смысловом поле, увязывается с иными культурными практиками и порождает релевантные смыслы у аудитории. Исполнение народного танца, как правило, имеет достаточно четкие смысловую и инструментальную цели. То есть, контекст такого коммуникативного действия весьма обширен и многозначен.

Танец — это своеобразное сообщение, направленное во вне и поэтому танцевальное действие можно считать невербальным выражением вербального. Более того, танец как невербальная коммуникация способен передавать такое социокультурное содержание, которое принципиально невербализуемо, находится за пределами словесной выразимости. В этом смысле танец может выступать не только простым дополнением к слову, он способен как увеличивать содержание, так придавать ему контекст за счет визуализации сообщения, включения его в ритмические структуры.

Пониманию танца как коммуникации наиболее релевантно определение невербальной коммуникации, данное В.А. Лабунской: «Невербальная коммуникация — это система невербальных символов, знаков, кодов, использующихся для передачи сообщения с большей степенью точности, которая в той или иной степени отчуждена и независима от психологических и социально-психологических качеств личности, которая имеет достаточно четкий круг значений и может быть описана как лингвистическая знаковая система» [11, с. 11].

Танец в этом смысле — это такая невербальная коммуникация, которой свойственно целенаправленность и рациональная организованность. Все это приближает ее к вербальной, которая все-таки является основной для социальной и культурной деятельности человека, но при этом танцу присущи выделенные американским психологом Р. Харрисон следующие особенности: природный, первичный, правополушарный характер и, в отличие от вербального языка, не линейная временная последовательность, а пространственно-временная целостность [там же]. В этом смысле танец был ближе

к непосредственному пространственно-временному бытию человека, в отличие от более абстрактной и реализующейся только во времени речевой практики.

Данному пониманию соотношения танца и коммуникации соответствует определение танца, данное американским ученым А. Ломаксом: «Танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавший в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности» [12, с. 223].

Как правило, исполнение танца ориентировано на публику, непосредственно воздействует на нее, т.е. устанавливает коммуникацию с теми, кто наблюдает процесс танца. Нередко можно наблюдать и вовлечение публики в танцевальное действие, что может быть не только спонтанным, но и заранее запланированным.

Сказанное выше о релевантности хореографического действия и процессов социальной коммуникации полностью соответствует природе народного танца. Сам признак «народный» указывает на социальную природу такого танца, поскольку очевидно, что народ, этнокультурная группа представляют собой социальную общность. Для непрофессионального исполнителя народного танца восприятие создаваемого им хореографического образа имеет особо важное значение. Если для профессионала исполнение танца может быть просто работой, рутинной практикой (хотя, конечно, произведения профессионального хореографического искусства создаются для определенной аудитории), то танцор, находящийся полностью в стихии народного танца сообщает нечто, имеющее для него особый экзистенциально и культурно окрашенный смысл, выражает своими движениями определенную идею, вовлекает в свое действие окружающих.

Танец, особенно народный, является своеобразным иницирующим актом. Исполнение танца невозможно без определенных внутренних переживаний (в противном случае — это не искусство, а гимнастика),

причем эти переживания должны найти отклик у аудитории, что создает между ней и исполнителем коммуникативное единство. Не случайно для практик многих инициаций характерно использование танцев. Можно привести множество примеров таких практик. Это и самосские мистерии, в которых использовался танец, имитирующий прохождение лабиринта, исполнение которого символизировало приобщение к группе посвященных [13, с. 10]. В мистериях Деметры в танцах воспроизводились эпизоды мифов, связанных с богиней. В тибетских танцах находят свое отражение этапы священной истории Тибета. Суфийский танец — это своеобразное движение суфия по этапам посвящения.

Как справедливо указывает Л. Морина, групповые ритмические телодвижения приводят к появлению мистического чувства родства, единения людей друг с другом [14, с. 118–119]. Танцы многих народов, построенные по принципу круга, со сплетенными на плечах друг друга руками или просто держась за руки — это своеобразная социальная технология перехода от единичности к сплоченной коллективности.

Народный танец отсылает как аудиторию, так и участников действия к общей культурной символической реальности, понимание неявного смысла которой дает ощущение общности. «Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которой, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания», — писал Ю. М. Лотман [15, с. 11]. Так и в танце-послании, символы, формирующие его хореографическую ткань, указывают на иное более глубокое символическое содержание, призвание установить со-бытие танцующего с аудиторией.

Единство танцующего с аудиторией указывает нам на то, что целью танца может быть формирование общей идентичности. О значении такого коммуникативного акта К. Ясперс писал: «Коммуникация в сфере духа есть самообразование из общественной субстанции идеи целого. Отдельный индивид осознает себя стоящим на своем месте, приобретающем собственный смысл внутри

целого. Его коммуникация — коммуникация отдельного члена с организмом. Он есть нечто иное, чем все остальное, но составляет с ними одно в объемлющем порядке» [5, с. 83].

При таком понимании танца целесообразно обратиться к идее формирования социальной идентичности через инсценировку, предложенной Л. Г. Йониным [16, с. 3–14]. Согласно его концепции обретение идентичности может начинаться с поведенческой презентации. Российский исследователь обосновывает свою идею примером возрождения казачества, которое поначалу воспринималось как театр, карнавал, поскольку реализовывало себя через внешнюю презентацию признаков казака, но затем превратилось в реальные социальные группы, организованные действия, институализировались.

Исполнение народного танца современным человеком, в реальной жизни которого уже практически не осталось элементов традиционной народной культуры — это своеобразная инсценировка, послание, презентующее этничность танцора, предполагающее этнокультурное тождество с аудиторией или ее частью и устанавливающее связь с общей этничностью. Это продуктивная коммуникация, формирующая культурную общность. То есть, исполнение танца в определенном контексте может быть не просто символической коммуникацией, а коммуникативным действием, направленным на конструирование общей идентичности, текстом в духе киплингского «Мы с тобой одной крови, ты и я». В этом смысле сам танец как текст и коммуникативные усилия, направленные на идентичность, формируют гипертекст, единство мысли и действия.

Тем более эффективным способом поддержания коллективной идентичности является танец в группе. Американский социолог Г. Блумер выделял в качестве типа коллективного поведения экспрессивную или танцующую толпу, отличительной чертой которой является разрядка внутреннего напряжения и формирование согласованного действия, а, значит, и группового единства [17, с. 174]. Для танцующей толпы характерна непосредственная реак-

ция на действия окружающих, а не их рациональное истолкование. Танцующий непосредственно воспринимает свою общность с окружающими, а не занимается рационализацией их действий в терминах интересов, потребностей, что обычно препятствует духовному единству группы.

Фактически это уже не толпа, а общность людей, пусть и кратковременная. Но достигнутое в танце чувство душевной близости, гармонии внутреннего мира и личного социального окружения будет служить стимулом сохранения группового единства, поддержания общей идентичности. Более того, индивиды, сначала лишь наблюдающие за групповым танцевальным действием, восприняв позитивность группового единства, будут вовлекаться в это действие и расширять состав группы.

Литература

1. Кармин А. С. Культурология / А. С. Кармин, Е. С. Новикова. — СПб. : Питер, 2004. — 464 с.
2. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации : учебное пособие / А. В. Соколов. — СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. — 461 с.
3. Черри К. Человек и информация / К. Черри // [пер. с англ. В. И. Кули и В. Я. Фридмана]. — М. : Связь, 1972. — 368 с.
4. Культурология XX век : Словарь. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 630 с.
5. Ясперс К. Введение в философию / Карл Ясперс // [пер. с нем.] — Мн. : Прополис, 2000 (Схолия). — 192 с.
6. Жиленко М. Н. Танец как протокоммуникация / М. Н. Жиленко // Вопросы культурологии : сборник аспирантских работ. — М. : ГАСК, 1999. — С. 84.
7. Noack A. On a Jungian approach to dance movement therapy / Amelie Noack // *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*. — London & NY., 1992. — P. 182–201.
8. Мартинес Э. Л. Внесловесный язык / Э. Л. Мартинес // *Культуры*. — 1986. — № 2. — С. 12–26.
9. Сумченко І. Особливості сприйняття простору і часу в традиційній культурі / Ірина Сумченко // *Докса : Збірник наукових праць з філософії та філології*. — 2010. — Вип. 15. — С. 303–312.
10. Карп П. М. О балете / П. М. Карп. — М. : Искусство, 1967. — 227 с.
11. Лабунская В. А. Экспрессия человека : общение и межличностное познание / В. А. Лабунская. — Ростов н/Д : Феникс, 1999. — 608 с.
12. Lomax A. Folk Song Style and Culture / Alan Lomax. — Washington, D. C. : American Association for the Advancement of Science, Publ. No. 88. — 363 p.
13. Ямпольский М. Демон и лабиринт / Михаил Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 335 с.
14. Морина Л. Ритуальный танец и миф / Лариса Морина // *Религия и нравственность в секулярном мире : Материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 года. Санкт-Петербург*. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 118–124.
15. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // *Ученые записки Тартуского университета : Трактат по знаковым системам*. — Тарту, 1987. — Вып. 754. — С. 10–21.
16. Ионин Л. Г. Идентификация и инсценировка / Л. Г. Ионин // *Социологические исследования*. — 1995. — № 4. — С. 3–14.
17. Блумер Г. Коллективное поведение / Герберт Блумер // *Американская социологическая мысль : Тексты / Под ред. В. И. Добренькова*. — М. : Изд-во МГУ, 1996. — С. 166–213.

У статті розкривається взаємозв'язок народного танцю і процесів соціальної комунікації. Робиться висновок про те, що народний танець являє собою певне повідомлення в рамках процесу соціальної комунікації і є засобом підтримання і відтворення етнічної ідентичності.

Ключові слова: народний танець, культура, ідентичність, соціальна комунікація.

The article reveals the relationship of folk dance and processes of social communication. The conclusion is that folk dance is a specific message in the process of social communication and a means of maintenance and reproduction of ethnic identity.

Key words: folk dance, culture, identity, social communication.

УДК 008

О. А. Скуридин

Могильные сооружения периода античности (VII–IV вв. до н. э.), как символ высочайшего патриотизма

Рассматривается эволюция памятников, в честь погибших на войне — могильных сооружений, их место в эллинской культуре поздней архаики и классики (VII–IV вв. до н.э.), как символа наивысшего проявления патриотизма. Для рассмотрения используются упоминания о них в трудах античных авторов.

Ключевые слова: развитие, памятники, могильные сооружения, символ, патриотизм, античные авторы.

Актуальность проблемы. Могильные сооружения (могилы, братские могилы, кенотафы) полководцев и простых воинов античности — не сохранились до нашего времени. В произведениях античных авторов встречаются многочисленные упоминания об этих памятниках. Как правило, это лишь небольшие заметки, вплетенные в канву исторического повествования (в произведениях Геродота, Ксенофонта и др.). В немногочисленных сохранившихся описаниях путешествий по историческим местам эти памятники занимают центральное место (например, произведение Павсания «Описание Эллады»). Военные могильные сооружения упоминаются также в художественной литературе, речах ораторов, где им отведено место морально-нравственного символа. Этот тип памятников играл большую роль в мировосприятии античного человека, одной из главных жизненных ролей которого была роль защитника своего полиса. Наивысшей наградой для погибших за отечество на поле боя было захоронение за государственный счет с сооружением надгробия.

Поясним последнее положение примером. Геродот (около 485–425 гг. до н. э.) передает рассказ об уроке эллинских полисных добродетелей, который дал Солон (около 640–559 гг. до н.э.) лидийскому царю Крезу. По мнению Солона, почтить па-

мятником и гробницей за общественный счет следует человека, на протяжении всей жизни проявлявшего гражданские добродетели: почтение к родителям, почитание отечественных богов и погибшего в бою за свой полис. Таковым, согласно Солону, был афинянин Телл: «Этот Телл жил в цветущее время родного города, у него были прекрасные и благородные сыновья, и ему довелось увидеть, как у всех них родились и остались в живых дети. Это был, по нашим понятиям зажиточный человек. К тому же ему была суждена славная кончина. Во время войны афинян с соседями он выступил в поход и при Элевсине обратил врагов в бегство, но и сам пал доблестной смертью. Афиняне же устроили ему погребение на государственный счет на месте гибели, оказав этим высокую честь» [4, с. 43].

Целью данной статьи является исследование развития памятников — могильных сооружений в честь погибших на войне, как символа наивысшего проявления патриотизма в периоды поздней архаики и классики (VII–IV вв. до н.э.). Полученные результаты помогут оценить место, которое занимал этот тип памятников в истории античной культуры, а также глубже понять сущность античного патриотизма. *Актуальность* исследования связана с возможностью уяснения важной культурологической проблемы: формирование современного ев-

ропейского представления о могильных сооружениях как символа современного патриотизма.

Анализ публикаций. Могильные сооружения в честь павших на поле брани, став символом патриотизма для эллинского сознания, прошли большой путь развития: от возникновения эллинского полиса и полисного самосознания в период поздней архаики (VII–V вв. до н. э.) до побед в борьбе за независимость во время персидского нашествия, войн за гегемонию между ведущими греческими полисами в период классики (V–IV вв. до н. э.). Сведения о воинских могильных сооружениях предыдущих исторических эпох носят полулегендарный характер. В эпоху эллинизма (последняя треть IV в. до н. э. – I в. до н. э.) и римскую эпоху (I в. до н. э. – V в. н. э.) соревнование в гражданских добродетелях, характерное для греческой демократии, ушло в прошлое. Главную роль в эллинской политике последних двух исторических эпох играют эллинистические цари, затем римская республика и империя, поэтому важными эпохами для исследования поставленной проблемы являются периоды поздней архаики и классики.

Память о павших в боях за родной полис была особо чтима, начиная с эпохи поздней архаики, когда зарождалось полисное мировоззрение. Это зафиксировано в памятниках философской мысли. Например, в сохранившемся фрагменте произведения Гераклита Эфесского (конец 540-х – конец 480-х гг. до н. э.) сказано: «Павших на войне боги почитают и люди...» [6, с. 43].

Такое отношение характерно и для последнего пристанища погибших воинов — братских могил. Например, путешественник Павсаний (II в. н. э.) упоминает о том, как среди достопримечательностей Орхомена показывали братские могилы воинов, хотя в какой войне они полегли, уже никто не помнил [8, с. 239].

Часто братские могилы становились предметом религиозного почитания со стороны благодарных сограждан [8, с. 261]. Павсаний повествует о том, что мегарцы устроили братскую могилу, погибших при персидском нашествии внутри здания го-

родского Совета, чтобы мертвые «давали добрые советы» [8, с. 41].

Могилы известных полководцев также были предметом гордости сограждан и их потомков.

Павсанию показывали могилу ставшего уже полулегендарным аркадского царя Аристократа (вторая половина VII в. до н. э.), предводителя аркадцев во II Мессенской войне (около 650–620 гг. до н. э.) [8, с. 239].

В эпоху поздней архаики нормой было почтение к памяти даже вражеского полководца. Геродот пишет, что в окрестностях Афин (близ храма Геракла, что в Киносарге) показывали могилу спартанского полководца Анхимолия, сына Астера, возглавившего неудачный поход (конец VI в. до н. э.) с целью изгнания Писистратидов из города, начатый под предлогом веления Пифийского оракула [2, с. 239–240].

Во времена Павсания, путешественник мог осмотреть афинский некрополь, где было похоронено много известных полководцев. Здесь же были братские могилы граждан, погибших за свой полис, исключая тех, кто сражался при Марафоне (490 г. до н. э.) [10, с. 28–29]. Демосфен (около 384–322 гг. до н. э.) в одной из своих речей, желая привести пример патриотизма после поражения в Херонейской битве (338 г. до н. э.) с пафосом, упоминает об этих могилах на городском кладбище: «...Нет, не ошиблись вы, граждане афиняне, пойдя на опасное дело ради общей свободы и спасения, — да будут свидетелями тому предки ваши, не утрашившиеся при Марафоне, державшие строй при Платеях, бывшие на кораблях при Саламине и Артемисии и во многих иных битвах испытанные! Прах этих доблестных мужей покоится на городском нашем кладбище, и всех их удостоил город почетного погребения...» [7, с. 256–257].

Приведенный отрывок показывает, с каким почтением относились афиняне эпохи классики к могилам, погибших за родной полис и за общеэллинскую свободу, поэтому в речи оратора они использованы как непререкаемый нравственный символ. Отношение гражданина эллинского полиса времен зрелой классики к памяти погибших в бою за отечество было осмыслено фи-

лософами. Например, Сократ (469–399 гг. до н.э.) в одном из диалогов, приписываемых Платону (428–348/7 гг. до н.э.), говорит по этому поводу: «...мне кажется прекрасный удел — пасть на войне» [9, с. 96].

Не удивительно, что Фукидид (около 470–400 гг. до н.э.) подробно описывает похороны погибших в первый год Пелопоннесской войны (431 г. до н.э.): «Павших погребают в государственной гробнице, находящейся в красивейшем предместье города. Здесь афиняне всегда хоронят погибших в бою, за единственным исключением павших при Марафоне, которым был воздвигнут могильный курган на самом поле битвы как дань их величайшей доблести» [4, с. 302].

Павшие за общеэллинскую свободу удостоивались особых почестей не только со стороны сограждан, но и всех греков. Братские могилы воинов-граждан, могилы страгетов, остановивших варварское нашествие, были овеяны неувядающей славой.

Братские могилы афинян, платейцев и рабов, а также могилу полководца Мильтиада (около 550–488 гг. до н.э.) видел Павсаний на Марафонском поле, на каждой из них стояли стелы с именами погибших и названием фил, из которых они происходили [8, с. 32]. Даже во II в. н.э. эти могилы почитались с благоговейным трепетом: «Марафоняне почитают тех, кто пал в этой битве, называя их героями» [8, с. 32].

Простые афиняне, из поколения, отразившего персидское нашествие, очень гордились победой при Марафоне (490 г. до н.э.). Драматург Эсхил (525–456 гг. до н.э.) повелел написать на своей гробнице, расположенной у марафонского леса, только свое имя, имя отца и название города, считая, что «свидетелями своей храбрости он имеет марафонский лес и мидян, отступивших туда» [8, с. 15]. Грамматик Афиной (конец II – начало III вв. н.э.) приводит текст этой эпитафии:

*Мужество помнят его
Марафонская роца и племя
Пышиноволосых мидян,
в битве узнавших его* [1, с. 693].

Во времена Геродота на месте подвига трехсот спартанцев во главе с царем Леонидом (царь Спарты 488–480 гг. до н.э.) при Фермопилах (480 г. до н.э.) уже был воздвигнут надгробный памятник. Поставлен каменный лев, вырезана надпись, прославлявшая всех воинов, спартанцев отдельно, а также гадалея Мегистия. Автором надписи считался известный поэт Симонид Кеосский (556–468 гг. до н.э.).

Вот как «отец истории» описывает этот памятник: «Погребены же они на том месте, где они пали. Им и павшим еще до того, как Леонид отпустил союзников, поставлен там камень с надписью, гласящей:

*Против трехсот мириад
здесь некогда бились
Пелопоннесских мужей
сорок лишь сотен всего.*

Эта надпись начертана в честь всех павших воинов, а лакедемонянам особая:

*Путник, пойди возвести
нашим гражданам в Лакедемонь,
Что их заветы блюдя,
здесь мы костями легли.*

Эта надпись в честь лакедемонян, а прорицателю вот какая:

*Славного это могила, коего миды
Некогда тут умертвили,
бурный Сперхей перейдя.
Ведал прославленный гадалец
грядущую верную гибель,
Но все же не захотел
Спарты покинуть царя.*

Этими надписям и памятным столпам, кроме надписи в честь прорицателя, почтили павших амфикионы. Надпись же в честь прорицателя Мегистия посвятил ему Симонид, сын Леопрепея, в память о дружбе» [2, с. 197–198].

Необходимо заметить, что в приведенных эпитафиях Симонида Кеосского звучат не только мотивы защиты родного полиса, но и защиты всей Эллады от варваров. Здесь мы видим развитие идеала по-

лисного гражданина — от защитника родного города — до защитника всей Эллады. Именно последний смысл был воспринят потомками, которые превратили этот памятник в место паломничества. Например, путешественник Павсаний, побывавший в Фермопилах во II в. н.э., считает, что подвиг царя Леонида является самым великим событием в эллинской истории [8, с. 84].

Восхищение перед мужеством Леонида и спартанцев, павших с ним, было характерно даже для бродячих философов начала новой эры, считавших себя киниками и пифагорейцами, всегда высказывавшими неофициальную и нетрадиционную для античного общества точку зрения. Примером этому может служить рассказ Флавия Филострата (около 170–247 гг. н.э.) о жизни философа и чародея Аполлония Тианского (I в. н.э.): «...Надгробие Леонида Спартанского Аполлоний только что не лобызал — столь велико было его восхищение этим мужем. Затем он пришел к холму, где, по рассказам, покоятся лакедемоняне, погребенные под персидскими стрелами, и тут услышал, как спутники его спорят, которая высота в Элладе высочайшая — а поводом для спора был видный с того места Этейский хребет. Тогда, взойдя на спартанский курган, Аполлоний воскликнул: „Что до меня, я почитаю высочайшей вот эту высоту, ибо павшие здесь за свободу возвысили сей холм вровень с Этой и вознесли его выше многих Олимпов! Поистине я восхищаюсь этими мужами...“» [12, с. 83].

В Спарте, на запад от главной площади, показывали могилу Леонида, перенесенную царем Павсанием (около 510–468 гг. до н.э.) из-под Фермопил сорок лет спустя. Он лежал рядом с равными ему по славе царем Павсанием и полководцем Брасидом (кенотаф), там же была доска, на которой были увековечены имена спартанцев, павших при Фермопилах, с именами их отцов [8, с. 93].

Возвести братскую могилу павшим за общеэллинскую свободу, считалось честью для каждой общины. Примером, подтверждающим высокое нравственное значения этих военных памятников, было стремление соорудить символические могилы, про-

являющиеся у тех общин, которые не принимали участия в битве при Платеях (479 г. до н.э.). Геродот, описывая поле битвы при Платеях, не пропустил этого факта: «Что же касается могил прочих эллинов, которые еще можно видеть у Платей, то это, как я узнал, — пустые курганы (эти курганы насыпали отдельные эллинские города, стыдясь перед потомством своего неучастия в битве). Есть там и так называемая могила эгинцев, которую даже спустя десять лет после битвы насыпал по их просьбе гостеприимец эгинцев Клеад, сын Автодика из Платей» [2, с. 425].

Павсаний, посетивший поле битвы при Платеях во II в. н.э., когда некогда соперничавшие между собой эллинскими общины давно покорились римской власти, а межполисные противоречия сгладились, описывает всего три братские могилы: «Для всех остальных эллинов есть одна общая могила, для лакедемонян же и афинян, павших в этом бою, есть специальные могилы и на них надписи, составленные Симонидом в элегическом размере» [8, с. 274]. Отметим, что еще во времена Павсания победа при Платеях прочно ассоциировалась с победой в борьбе за свободу. Он упоминает, что недалеко от общей могилы эллинов стоит статуя из белого мрамора и жертвенник Зевса Элевтерия (Освободителя), также каждые четыре года на пятый Элевтерии (Праздник освобождения) [8, с. 274].

Полководцы, руководившие войной с персами, удостоились захоронения и надгробных памятников, которые почитались даже несколько столетий спустя. В римский период, когда эллинские полисы утратили свободу, показывали две могилы стратега Фемистокла: одну — в Азии, в Магнезии, где он умер, находясь на службе у персидского царя, другую — в Аттике, на одном из мысов Пирея, которую можно было видеть только со стороны моря [10, с. 244], [5, с. 20]. Могилу, воздвигнутую в окрестностях Афин, описывает Плутарх, ссылаясь на несохранившееся сочинение Диодора Путешественника (конец IV в. до н.э.) «О памятниках»: «...у большой Пирейской гавани, на мысе, лежащим против Алкима, выдается в море выступ, похожий на локоть; если

обогнуть его с внутренней стороны, то в месте, где море довольно покойно, есть большая площадка и на ней сооружение в форме алтаря — гробница Фемистокла» [10, с. 244].

Историк Фукидид (около 460–400 гг. до н.э.), живший поколением позже Фемистокла, знает только одну его могилу: «Останки Фемистокла, как говорят, были его близкими тайно преданы земле в Аттике: открыто его нельзя было похоронить в родной земле, так как он был изгнан за измену» [4, с. 278]. Эту же легенду передает и Павсаний [8, с. 3]. Надгробие близ Афин появилось, позже, когда политические страсти вокруг личности Фемистокла утихли, а роль его личности в победе над персами объективно оценена.

По свидетельству Плутарха, в его время показывали несколько мест захоронения полководца Кимона (504–449 гг. до н.э.), сына Мильтиада, причем в Китии, на Кипре, где он погиб, афинскому полководцу воздавались почести как герою [11, с. 106].

Заметим, что в эпоху поздней архаики самыми распространенными воинскими памятниками были братские могилы. Причиной этому было то, что роль личности в рассматриваемый период времени, умышленно принималась в пользу полисного коллектива.

Перикл (493–429 гг. до н.э.) в надгробной речи в честь афинян, павших в первый год Пелопоннесской войны (в передаче Фукидида, вероятнее всего составленной им и приписанной Периклу), в частности, сказал: «Ведь гробница доблестных — вся земля», и не только в родной земле надписями на надгробных стелах запечатлена память о их славе, но и на чужбине также сохраняются в живой памяти людей если не сами подвиги, то их мужество» [4, с. 307].

Здесь видно желание афинского стратега воздействовать на граждан примером героической кончины воинов, павших за отечество. Однако, в отличие от борьбы за свободу с варварами во время Греко-персидских войн, Пелопоннесская война (431–404 гг. до н.э.) велась с целью гегемонии над Элладой между афинянами и спартамцами, вовлекая в свою орбиту союзников обеих сторон. Борьбой за гегемонию продиктованы

и последующие войны эпохи классики, они воспринимались как братоубийственное кровопролитие, губящее Элладу. Например, Плутарх пишет об этом так: «...за исключением Марафонской битвы, морского сражения при Саламине, Платей, Фермопил, побед Кимона при Эвримедонте и близ Кипра, Греция во всех сражениях воевала сама с собою, за собственное рабство, и любой из ее трофеев может служить памятником ее беды и позора, потому что своим упадком она обязана главным образом низости и соперничеству своих вождей» [10, с. 457–458]. Отметим, что войны между полисами за гегемонию охарактеризованы античным морализатором как поле борьбы честолюбивых полководцев, следствием чему стал рост роли личности в общественном сознании. Поэтому мы находим много больше упоминаний о могилах стратегов в период классики, чем предыдущий период.

Выше мы упоминали о кенотафе спартанского полководца Брасида (погиб в 422 г. до н.э.); его настоящая гробница располагалась в городе Амфиполе, вблизи которого погиб этот спартанский полководец. Вскоре горожане стали приносить ему заупокойные жертвы [4, с. 353].

Лисандра (около 450–394 г. до н.э.) похоронили на месте гибели, у города Галиарта, Павсанию показывали могилу этого великого спартанского полководца [8, с. 297].

Павсаний описывает могильный памятник великому фиванскому полководцу Эпаминонду, погибшему во время битвы при Манинее (362 г. до н.э.) и похороненного там: «На его могиле стоит колонна, а на ней — щит с рельефным изображением дракона. Этот дракон должен обозначать, что Эпаминонд был из рода так называемых Спартов. На могиле — две стелы: одна древняя, с надписью на беотийском наречии, другую же посвятил император Адриан и тоже сделал на ней надпись» [8, с. 237–238]. Здесь мы имеем любопытное описание надгробия фиванского стратега — колонна со щитом, стелы с эпитафиями — отражают профессиональную принадлежность, высокие достижения общегреческого масштаба, о которых Павсаний пишет далее [8, с. 238]. Дракон на щите,

символ его рода — дань традиции полисной обособленности.

Могильный памятник и храм за проявленную храбрость на поле битвы при Мантинее, сограждане-мантинейцы поставили своему герою Подару [8, с. 236].

Братские могилы времени конца классической эпохи и начала эллинизма столетиями сохранялись в исторической памяти как напоминание об утраченной свободе. В Фивах показывали братскую могилу граждан, павших в борьбе с Александром (335 г. до н. э.) [8, с. 279]. Херонеец Плутарх, несомненно, хорошо знал окрестности своего родного города, слышал легенды связанные с ним. Он сообщает, что еще в его время показывали могилы македонян, погибших в Херонейской битве (338 г. до н. э.): «...И в наши дни показывают старый дуб у реки Кефиса — так называемый дуб Александра, возле которого стояла его палатка; неподалеку находятся могилы македонян» [11, с. 368].

На братских могилах часто сооружали надгробные памятники-скульптуры, вырезались эпитафии. Символом мужества в бою, как упомянуто выше, были статуи льва.

Подобная статуя была воздвигнута на братской могиле спартанцев, погибших при Фермопилах (480 г. до н. э.), фиванцев — в битве с Филиппом Македонским (война между Фивами и Филиппом Македонским — 357–346 гг. до н. э.). Если изображение льва на первой считалось не только символом мужества, но и залогом будущей победы над персами, имела три надписи, то вторая, согласно Павсанию, не имела надписи: «...надписи, думаю, нет потому, что судьба, посланная им божеством, не соответствовала их решимости» [8, с. 305].

После Херонейской битвы (338 г. до н. э.), изменившей судьбу Эллады, был поставлен надгробный памятник — статуя льва, на постаменте которого вырезана надпись.

В одной из своих речей Демосфен, желая устыдить своего политического противника Эсхина (389–314 гг. до н. э.), обращается к нему, заставляя прочесть текст этой эпитафии: «Но прочитай вот эту эпиграмму, которую государство решило все-

народно написать в честь них: даже в ней самой ты, Эсхин, узнаешь, какой ты — бесчувственный, какой сикофант и нечестивец. Читай.

*Мужи сии на защиту отгизны
с оружием встали
И, ополгились на брань,
дерзость смирили врагов.
Но, хоть и доблестно бились,
не ведая страха, а жизни
Не сохранили: Ауд общей судьбою им стал.
Бились за греков они,
чтоб на шею ярма не надели
И не несли на себе гнусного рабства позор.
Здесь после многих страдании
родная земля в своем лоне
Скрыла их прах:
так судил смертным владыка Зевес.
Бедствий не знать и во всем успевать
на то божия воля
В жизни людей, а судьбы им
не дано избежать» [7, с. 273].*

До нас дошел обломок этого памятника с фрагментом надписи, высеченной на нем, наиболее вероятно она воспроизводила эпиграмму, сохранившуюся в «Палатинской антологии»:

*Время, всевидящий бог,
все дела созерцающий смертных,
Вестником наших страстей
будь перед всеми людьми,
Как мы старались спасти
эту землю святую Эллады,
Пали на славных полях
здесь в Беотийской земле [3, с. 577].*

Заметим, что в обеих эпитафиях отражена идея борьбы за эллинскую свободу, прекрасный удел павших за нее. Здесь, на надгробии павших за общеэллинское дело, зафиксирован последний пример свободного проявления эллинских полисных добродетелей.

Кенотафы — символические могилы — были довольно распространенным явлением в эллинском мире.

В греческой повести начала II в. н. э. описано сооружение на чужбине такого кено-

тафа одному из главных героев, для чего выбиралось место, где памятник могут часто видеть его соотечественники. В этой повести отмечалось: «... существует ведь у греков древний обычай даже и пропавших без вести почитать могилой» [13, с. 71].

Кенотафы ставились при любой, военной обстановке. Даже окруженные врагами-варварами эллины не забывали похоронить убитых воинов в братских могилах, пропавшим без вести — ставили кенотафы. Ксенофонт, описывая поход 10 тыс. греков в глубине Азии (401–400 гг. до н. э.), особо останавливает свое внимание на таких случаях [5, с. 350, 353].

С началом эпохи эллинизма самостоятельная политическая жизнь полисов затухает, проявления патриотизма становятся редкостью. Могила воина является теперь честью дарованной царем, за которого он пал.

Выводы. Военные могильные сооружения (могилы, братские могилы, кенотафы) играли огромную роль в жизни обитателя античного полиса периода поздней архаики и классики (VII–IV вв. до н. э.), с ними было связано чувство эллинского самосо-

знания и патриотизма, символами которого они являлись. Данные чувства зародились и свободно развивались в эти исторические эпохи. К сожалению, ни один из военных памятников данного вида не сохранился до нашего времени, этот пробел можно заполнить, используя сведения о них у античных авторов. Военные могильные сооружения, бесспорно, являлись наивысшим способом увековечения памяти павших героев, какие только знала античность, потому что умереть за свой полис и, особенно, за всю Элладу, считалось величайшей честью в глазах как современников, так и потомков. При этом нами было отмечено, что в период поздней архаики преобладали братские могилы, потому что роль полководца сознательно принижалась в пользу полисного коллектива. В период классики символом патриотизма все больше становятся могилы великих полководцев. Но особую роль играли могилы погибших за эллинскую свободу во время персидского нашествия, эти памятники стали символами эллинского единства и общеэллинского патриотизма.

Литература

1. Афиней. Пир мудрецов : в 15 книгах [Электронный ресурс] / [пер. Н. Т. Голинкевича; комм. М. Г. Витковской, А. А. Григорьевой, Е. С. Иванов, О. Л. Левинской, Б. М. Никольского, И. В. Рыбаковой]; отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 2003. — Режим доступа : <http://lib.anwar.org/read/7546>.
2. Геродот. История / Геродот; [пер. с древнегреч. Г. А. Стратановского]. — М. : История : ОЛМА-ПРЕСС Инвест; 2004. — 435 с.
3. Демосфен. Речи / Демосфен; [пер. древнегреч., статья и примеч. С. И. Радцига]. — М. : Издательство АН СССР, 1954. — 577 с.
4. Историки античности. Т. 1. Древняя Греция / [пер. с древнегреч. / сост., вступ. ст. и примеч. М. Томашевской]. — М. : Правда, 1989. — 624, [1] с.
5. Историки Греции / [сост. и предисл. Т. Миллер; примеч. М. Гаспарова и Т. Миллер]. — М. : Художественная литература, 1976. — 430 с.
6. Материалисты древней Греции / Сост., вступ. ст., коммент. М. А. Дынник; пер. с древнегреч. — М. : Государственное издательство политической литературы, 1955. — 243 с.
7. Ораторы Греции / Сост. и науч. подгот. текстов М. Гаспарова; Вступ. статья В. Боруховича; коммент. И. Ковалевой и О. Левинской; пер. с древнегреч. — М. : Художественная литература, 1985. — 495 с.
8. Павсаний. Описание Эллады : в 2 т. / Павсаний; [пер. с древнегреч. С. П. Кондратьева]. — М. : АСТ-Пресс, 2002 [Электронный ресурс]. — Режим поиска : <http://www.e-reading.biz/book.php?book=132488>.
9. Платон. Диалоги / Платон; [пер. с древнегреч.; Сост., ред. и авт. вступит. статьи А. Ф. Лосев; Авт. примеч. А. А. Тахо-Годи]. — М. : Мысль, 1986. — 607 с.
10. Плутарх. Избранные жизнеописания. Т. 1. / Плутарх [сост., вступ. ст., прим. М. Томашевской]; пер. с древнегреч. — М. : Правда, 1986. — 592 [1] с.
11. Плутарх. Избранные жизнеописания. Т. 2. / Плутарх [сост., вступ. ст., прим. М. Томашевской]; пер. с древнегреч. — М. : Правда, 1986. — 592 [2] с.
12. Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского / Флавий Филострат; пер. с древнегреч. Е. Г. Рабинович. — М. : Наука, 1985. — 328 с.

13. Харитон. Повесть у любви Херея и Каллирои / Харитон; пер. с древнегреч. и коммент. акаде-

мика И. И. Толстого. — М.-Л. : Издательство Академии Наук СССР, 1959. — 200 с.

Розглядається розвиток пам'ятників на честь загиблих на війні — могильних споруд, їх місце в еллінській культурі в періоди пізньої архаїки та класики (VII–IV ст. до н.е.), як символу найвищої прояви патріотизму. Для розгляду використовуються згадки про них в працях античних авторів.

Ключові слова: *розвиток, пам'ятники, могильні споруди, символ, патріотизм, античні автори.*

Examines development the monuments, in honor of those killed in the war — are grave buildings, their place in a Hellenic culture in late archaic and classical periods (VII–IV century B. C.) as a symbol of the greatest display of patriotism. To review the references to them are used in the works of ancient authors.

Key words: *development, monuments, grave buildings, symbol, patriotism, ancient authors.*

Відомості про авторів

Андрющенко Ірина Олександрівна — докторант кафедри філософії культури та культурології Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, доцент кафедри культурології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, кандидат філософських наук

Вахрушев Ігор Борисович — кандидат географічних наук, доцент кафедри туризму Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Габріелян Олег Аршавірович — доктор філософських наук, професор, ректор РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Грива Ольга Анатоліївна — доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри книгознавства, бібліотекознавства та бібліографії РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Донська Олена Вікторівна — кандидат культурології, старший викладач кафедри культурної антропології та етнографічного туризму РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Елькан Ольга Борисівна — кандидат культурології, в.о. доцента кафедри соціальних і гуманітарних наук РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Ігнатов Костянтин Едуардович — культуролог (м. Сімферополь)

Конопльова Ганна Олексіївна — кандидат філософських наук, старший викладач кафедри культурної антропології та етнографічного туризму РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Кочнова Ольга Анатоліївна — кандидат культурології, в.о. доцента кафедри режи-

сури і театрального дизайну РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Макієнко Сергій Анатолійович — старший викладач кафедри психології та практичної психології Кримського гуманітарного факультету Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Микитинець Олександр Юрійович — кандидат філософських наук, в.о. доцента кафедри культурної антропології та етнографічного туризму РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Микитинець Ольга Іванівна — кандидат філософських наук, в.о. доцента кафедри культурної антропології та етнографічного туризму РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Мініна Ольга Михайлівна — в.о. професора кафедри хореографії РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», заслужений працівник культури України

Норманська Анжела Вікторівна — завідувача навчально-методичним відділом РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Плоцький Ігор Єгорович — викладач кафедри хореографії РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Скурідін Олег Олександрович — історик (м. Севастополь)

Федоров Юрій Володимирович — кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури та театрального дизайну РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», головний режисер Кримського академічного українського музичного театру, заслужений артист України.

Вимоги до написання статей

Матеріали, що надаються до Редакційної колегії журналу «Таврійські студії», мають відповідати вимогам ВАК України від 15.03.2003 р. №7-05/1 з урахуванням таких необхідних елементів у своїй структурі:

- 1) постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- 2) аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковане розв'язання цієї проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується запропонована стаття;
- 3) формулювання мети статті (постановка завдання);
- 4) виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- 5) висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень з цього напрямку.

Вимоги до оформлення статей

Обсяг статі — до 20 000 знаків у форматі Microsoft Word (* doc).

Шрифт — Times New Roman, 14 пт.

Міжрядковий інтервал — 1,5

Абзац — відступ 1,25

Вирівнювання — по ширині

Інтервал між літерами — «Звичайний» (без ущільнень)

Розміри полів: ліве — 20 мм, праве — 20 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм.

Стаття надсилається у друкованому вигляді на адресу редакційної колегії в одному примірнику з «мокрими» підписами авторів та електронному варіанті на CD або DVD диску.

Графічні розміри таблиць та малюнків у тексті — 110 × 170

Назву таблиці розміщувати ліворуч над формою таблиці.

Виклад таблиці починається через 1,5 інтервал від основного тексту. Таблиця розташовується під текстом, в якому вперше дано посилання на неї, або на наступній сторінці. Таблиця повинна бути виконана лише в книжковій орієнтації. Якщо таблиця виходить за формат сторінки, її ділять на частини, причому в кожній частині повторюють її головку.

Шрифт таблиць: 9,5 пт. Мінімальний розмір шрифту у таблиці 8 пт. Таблиці не повинні перевищувати 11 см за ширинку.

Файл зберігати у форматі RTF або DOC. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора, наприклад. Ivanov

Елементи заголовку:

У лівому куті (без абзацного відступу) — **УДК**

- наступний рядок — по центру — ініціали та прізвище автора (авторів)
- наступний рядок — через інтервал великими літерами напівжирним шрифтом по центру подається назва статті (без точки)
- наступний рядок — через інтервал — текст анотації (на мові статті)
- наступний рядок — ключові слова (на мові статті)
- наступний рядок — через інтервал — виклад матеріалу статті
- по закінченню статті — через інтервал по центру — Література (Джерела та література)
- після списку використаних джерел — через інтервал — текст анотації та ключові слова (англійською, російською або українською мовами)

Текст анотації (200–300 знаків з пробілами) друкується маленькими літерами, курсивом.

Ключові слова із тексту статті друкувати маленькими літерами, курсивом, через кому.

Список літератури оформлюється відповідно до вимог ВАК України (Бюлетень ВАК України, №3, 2008, с. 9–13).

На останній сторінці обов'язково подати відомості про автора із зазначенням прізвища, імя, по батькові (повністю), посади, наукового

ступеня, вченого звання, домашньої адреси, контактних телефонів та електронної адреси.

Сторінки статті не нумеруються.

Рецензія на статтю за підписом доктора або кандидата наук (для аспірантів, здобувачів та ін.) — є обов'язковою умовою прийому статті до розгляду та друку.

До статті необхідно додати розгорнуту анотацію на англійській мові (1500 знаків)

У разі недотримання вимог до оформлення, подані статті опубліковані не будуть.

Зміст

<i>Габриелян О.А., Игнатов К.Э.</i> Культурная феноменология (теоретические наброски к проекту издания “Украина феноменальная») 3	<i>Плоцкий И.Е.</i> Современные технологии социокультурной деятельности в организации досуга 48
<i>Микитинец О.И.</i> Дисциплинарный статус прикладной культурологии 9	<i>Норманська А.В.</i> Соціокультурні передумови виникнення творчих індустрій 54
<i>Грива О.А., Макієнко С.А.</i> Міжкультурні комунікації в процесі формування і збереження культурної ідентичності 15	<i>Вахрушев И.Б.</i> Мемы в туризме 60
<i>Андрющенко И.А.</i> Культурологическая регионалистика: предметная область и специфика..... 20	<i>Когнова О.А.</i> Феномен маски в театральной культуре 64
<i>Конопльова Г.О.</i> Аналіз процесу глобалізації у сучасних культурологічних дослідженнях 26	<i>Фёдоров Ю.В.</i> Современный театр под призмой феномена вырождения (дегенерации). Проблемное поле драматургии 70
<i>Донская Е.В.</i> Творческий процесс порождения образа-десигната 32	<i>Минина О.М.</i> Народный танец как социальная коммуникация 77
<i>Елькан О.Б.</i> Символічні форми семіосфери експресіонізму 37	<i>Скуридин О. А.</i> Могильные сооружения периода античности (VII–IV вв. до н. э.), как символ высочайшего патриотизма 83
<i>Микитинец А.Ю.</i> Роль молодежи в современной культуре (культурно-антропологический анализ) 43	Відомості про авторів 91
	Вимоги до написання статей 92

Таврійські студії. Культурологія № 3. 2013.

Формат 283 × 189. Папір офсетний 80⁷/₁₆²
Гарнітури «MaiolaPro». Ум. печ. л. 12.
Друк різнографічний.

РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму»

Оригінал-макет — Студія дизайну «Tagart»
tagart2007@gmail.com

2013 р.