

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**О.М. Семашко**

# **СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА**

**Навчальний посібник**

*Допущено Міністерством культури і мистецтв України  
як навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв*

**Київ ДАКККіМ 2003**

УДК

ББК

**Семашко О.М.**

**Соціологія мистецтва:** Навчальний посібник. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 266 с.

Дане видання є першим посібником з соціології мистецтва в Україні, заснованим на узагальненні проведених, особливо в останні чверть століття, емпіричних дослідженнях художнього життя України і викладеним за галузевим принципом.

Для студентів соціологічних факультетів, мистецьких та педагогічних вищих навчальних закладів.

Посібник може бути використаний викладачами соціології, культурології, естетики, митцями і всіма тими, хто цікавиться питаннями соціології мистецтва.

Рецензенти: І.Ф.Надольний, докт. філософських наук,  
професор;

М.О.Сакада, канд. філософських наук

Друкується за рішенням Вченої ради Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Протокол №6 від 28 листопада 2002 р.

ISBN 966-7435-92-X

© Семашко О.М., 2003.

© Державна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв, 2003.

*Присвячую з любов'ю і вдячністю світлій  
пам'яті моїх батьків – Миколі Оксентійовичу  
і Олександрі Петрівні*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>1. ПРЕДМЕТ, СТРУКТУРА І ФУНКЦІЇ СОЦІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ</b> .....	7
1.1. Становлення соціології мистецтва та особливості її розвитку в Україні .....	7
1.2. Предмет і сфери соціології мистецтва та художньої культури.....	14
1.3. Етносоціологія мистецтва в системі соціології національної художньої культури.....	21
<b>2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА</b> .....	28
2.1. Художня потреба як соціально-естетичний феномен та її реалізація.....	28
2.2. Функціонування і розвиток мистецтва та художньої культури та їх базова категоріальна система .....	47
<b>3. СУБ'ЄКТИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ</b> .....	64
3.1. Суб'єкти художньої культури і система їх соціально-художніх відносин.....	64
3.2. Митець. Формування молодого покоління митців України.....	65
3.3. Публіка як суб'єкт художньої потреби і освоєння мистецтва.....	71
3.4. Критика як соціохудожній суб'єкт.....	78
<b>4. ГАЛУЗЕВІ СОЦІОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ</b> .....	86
4.1. Соціологія художньої літератури.....	86
4.1.1. Становлення предмета соціології літератури .....	86
4.1.2. Соціолітературні розвідки і становлення соціології літератури в Україні.....	93
4.1.3. Функціонування української літератури в 70–90-х роках ХХ ст. ....	97
4.1.4. Замість висновків: сучасний літературний процес в оцінках делегатів IV з'їзду спілки письменників України.....	108
4.2. Соціологія музики .....	113
4.2.1. Формування предмету і структури соціології музики .....	113
4.2.2. Соціокультурні виміри музики в Україні .....	122
4.2.3. Сучасний музичний процес в оцінках музичної еліти .....	132
4.3. Соціологія театру.....	139
4.3.1. Специфіка соціокультурних досліджень театру і формування його предмету.....	139

4.3.2.	<i>Особливості розвитку соціології театру в Україні .....</i>	150
4.3.3.	<i>Замість висновків: сучасний театральний процес в Україні (за оцінками делегатів IV з'їзду національної спілки театральних діячів 22-23 грудня 2001 р.) .....</i>	157
4.4.	<i>Соціологія образотворчого мистецтва .....</i>	162
4.4.1.	<i>Специфіка предмету соціології образотворчого мистецтва.....</i>	162
4.4.2.	<i>Еволюція соціологічних досліджень образотворчого мистецтва в СРСР та їх особливості в Україні .....</i>	166
4.4.3.	<i>Художник в Україні: покликання і творчість (70-і роки ХХ ст.)....</i>	171
4.4.4.	<i>Художники України в контексті культурного і художнього життя (період перебудови) .....</i>	176
4.4.5.	<i>Художня еліта столиці: оцінка стану образотворчого мистецтва в Україні та становища митця в кінці ХХ ст. ....</i>	186
4.5.	<i>Соціокультурні і художні проблеми міста і архітектурної діяльності .....</i>	197
4.5.1.	<i>Місто як соціокультурний і художній феномен.....</i>	197
4.5.2.	<i>Соціокультурні та естетичні проблеми архітектурної діяльності в Україні .....</i>	204
4.6.	<i>Соціологія кіно .....</i>	218
4.6.1.	<i>Особливості соціології кіно як галузевої соціології.....</i>	218
4.6.2.	<i>Предмет і становлення соціології кіно та її соціокультурна і категоріальна система .....</i>	219
4.6.3.	<i>Соціологічні проблеми кіно в СРСР, сучасній Росії та Україні.....</i>	230
4.6.4.	<i>Соціокультурні аспекти вестернізації і конкуренто- спроможності кіно в Росії та Україні .....</i>	232
4.6.5.	<i>Соціокультурні виміри кінематографічного процесу в Україні .....</i>	235
4.7.	<i>Соціологія естетичного виховання.....</i>	250
4.7.1.	<i>Специфіка формування предмету.....</i>	250
4.7.2.	<i>Особливості становлення і розвитку соціології естетичного виховання в колишньому СРСР і в Україні.....</i>	251
4.7.3.	<i>Сутність, категорії і функції соціології естетичного виховання ....</i>	257

## ВСТУП

У перехідний, трансформаційний період відбуваються зміни в усіх сферах суспільства, але в кожній з них своєрідно, особливо ж складно і неоднозначно у такій сфері духовної культури, як мистецтво. Соціолог відповідно до специфіки свого предмету вивчає не саме мистецтво, а переважно ті соціальні процеси, що відбуваються в ньому і в суспільстві. Іншими словами, соціолог досліджує буття мистецтва в суспільстві, а значить – в системі культури. Це дозволяє розглядати традиційну соціологію мистецтва як соціологію художньої культури.

Цей посібник призначений для студентів-соціологів, і особливо, соціологів культури, а також для розвитку у майбутніх митців соціологічного способу мислення. Підручник структурований за галузевим принципом, на основі синтезу теорій соціології мистецтва і власного концептуального підходу. Він складається із чотирьох розділів, перші три з яких мають переважно теоретичний характер. Його особливістю є органічне поєднання емпіричного, конкретно-соціологічного аналізу і масштабних досліджень, з їх теоретичним осмисленням і намаганням визначити соціологічну специфіку розвитку різних видів художньої культури в Україні.

Посібник написаний у відповідності з програмою вузівського навчального курсу “Соціологія мистецтва”. Кожна тема викладена логічно, послідовно, на основі історичного підходу, забезпечена методичними матеріалами, схемами, списком рекомендованої літератури і творчими завданнями. Освоєння запропонованих тем допоможе студентам не тільки зрозуміти соціальну сутність художньої культури і механізми її функціонування в суспільстві, а й пізнати чарівний світ мистецтва, зокрема в його національних виявах.

Видання пропонується тим, хто за висловом Сомерсета Моєма “горить чистим рубіновим вогнем любові до мистецтва”!

*Запрошуємо до пізнання істини, добра і краси!*

# 1. ПРЕДМЕТ, СТРУКТУРА І ФУНКЦІ СОЦІОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

## 1.1. Становлення соціології мистецтва та особливості її розвитку в Україні

Соціологія мистецтва, як жодна інша галузь соціології, і досі перебуває на периферії наукових інтересів, хоч спостерігається певне пожвавлення її розвитку. Таке її становище значною мірою зумовлене відставанням соціології культури та суміжних з нею галузей від базових галузей соціології. Тому в соціології мистецтва – в її предметі, методі, структурі – ще багато чітко не визначених проблем.

Питання про початок, зародження соціології мистецтва ще дискутується. Наприклад, *Ю.Давидов* у своїй книзі “Мистецтво як соціологічний феномен” аналізує соціомистецьку проблематику у *Платона* й *Арістотеля*.

В руслі розвитку соціології культури, тісно пов’язаної з етно-психологією, починає поступово формуватись соціохудожня проблематика, що тривалий час не виділялась навіть в окремий розділ. Художня культура як соціологічний феномен часто розглядалась складовою етнічної культури. Вивчення цілісної національної художньої культури було відірване від її соціологічних аспектів (соціологічні проблеми етнічної художньої культури вивчає етносоціологія, а професійної художньої культури – соціологія мистецтва). Сьогодні, зважаючи на історичну ретроспективу, однією з актуальних є проблема створення нової галузі знань – соціології національної художньої культури.

Дослідження проблем соціології мистецтва в європейській традиції розпочинається у творчості *І.Вінкельмана*, *Л.Бурдо*, *І.Тена* та ін. В самостійну галузь знань вона виокремилась у другій половині XIX ст., проте помітні теоретичні концепції в ній з’являються лише на початку XX століття.

Термін “соціологія мистецтва” генетично пов’язаний з мистецтвознавством, яка ще в XIX ст., застосовуючи соціологічний підхід до аналізу мистецтва, зосередилося на проблемах впливу суспільства на творчість митця, ролі певної епохи в розвитку мистецтва (*Міхельс*, *І.Гердер* та ін.). Мистецтвознавці, етнографи, соціологи другої половини XIX ст. (*Е.Гроссе*, *Г.Тард*, *І.Тен* та ін.), вдаючись до соціологічного аналізу мистецтва, прагнули універсальності при поясненні його природи та історії, протиставляли свої категорії традиційно-естетичним. Лише у другій половині XIX ст. сталися значні якісні зміни (*І.Тен* “Філософія

мистецтва”, Т.Гюйо та ін.), які дали підстави для того, щоб соціологічний аналіз претендував на універсальне пояснення природи й історії мистецтва. Водночас соціологічний аналіз лишався в межах філософського та історико-мистецтвознавчого підходів.

Таким чином, відбулись зрушення: від соціального аналізу мистецтва і виникнення естетики соціологічної орієнтації до поступового виокремлення на початку ХХ ст. соціології мистецтва як окремої соціологічної дисципліни (Л.Шюккінг, Ш.Лало, В.Гаузенштейн).

Соціологія мистецтва ХХ ст. в європейській традиції проходить такі послідовні етапи розвитку:

– *соціологічний редукціонізм* – пошук еквівалента для кожного явища мистецтва та причин його виникнення в суспільстві, що призводило до спрощеного розуміння мистецтва;

– *інституціональний підхід* – намагання пояснити мистецтво впливом інших інститутів, розуміння мистецтва як особливого соціального інституту;

– *емпірична соціологія* – конкретне вивчення комунікативних зв’язків в системі мистецтва, фіксація всього багатоманіття явищ мистецтва з намаганням виявити певні його закономірності та структурно-функціональний аналіз.

В останні десятиліття складається постмодерністська система соціологічного аналізу мистецтва.

Головною виявилася проблема розуміння співвідношення соціологічного та естетичного, фіксування художньої специфіки мистецтва як естетичного феномена соціологічними засобами.

Два перші етапи (*соціологічний редукціонізм та інституціональний підхід*) розвивалися переважно в руслі мистецтвознавчо-естетичної проблематики і зосереджувались на виявленні аналогів художніх форм безпосередньо у виробничих відносинах (В.Гриб). Особливо виразно виявився соціологічний редукціонізм у творчості В.Гаузенштейна, який, досліджуючи історію зображення наготи, пейзажів, натюрморту як жанрів мистецтва намагався довести їх залежність від економіки, класів, ідеології, а митців вважав виконавцями соціального замовлення. Це спрощувало розуміння художньої специфіки мистецтва.

Досягнувши апогею свого розвитку у 20-і роки ХХ ст., соціологічний редукціонізм проіснував ще до 60-х років, а в 70-ті роки вже спостерігаються спроби “нових лівих” оновити цей підхід у формі неоредукціонізму.



У дослідженнях, присвячених проблемам сучасної музики й літератури таких глибоких аналітиків, як *Т.Адорно*, *К.Блауконф*, *Л.Гольдман*, наголошується на жорсткій залежності художніх форм від соціальної структури суспільства (не без впливу вульгарно інтерпретованого марксизму).

Інституціональний підхід, аналізуючи вплив соціальних інститутів (реклами, критики, засобів масової інформації тощо) на розвиток мистецтва і формування художніх смаків (*Л.Шюккінг*, *А.Хаузер*, *П.Франкастель* та ін.), наблизився до аналізу діяльності таких суб'єктів художньої діяльності, як митець, публіка, а тому був кроком уперед.

Умоглядні побудови 20-х років ХХ ст. почали змінюватись разом з інтенсивним розвитком емпіричних методик, конкретно-соціологічними дослідженнями комунікативних зв'язків як у межах самого мистецтва, так і в усій різноманітності соціального контексту, до якого включена художня діяльність (залежність смаків, потреб і т. д. від соціально-демографічних та інших характеристик). Захоплення функціональним, значною мірою прикладним аспектом призводило до розриву між естетичним і соціологічним дослідженням, а потім – і до їх протиставлення.

Значний розвиток, особливо в США, конкретних соціологічних досліджень художньої сфери у 50-і роки ХХ ст. призвів до дріб'язковості тематики досліджень, формалізму у трактуванні результатів досліджень, емпіризму і втрати бачення мистецтва як соціально-художньої цілісності, як особливої соціальної сфери, специфічного соціального інституту.

З 60-х років відбувається "*реорієнтація*" соціології мистецтва, відповідно до пануючого тоді в соціології структурно-функціонального аналізу, який передбачає структурне вивчення системи зв'язків у мистецтві як соціальному інституті та осмислення мистецтва і художньої культури як функціональної єдності, регульованої нормами, цінностями, традиціями тощо (представники американської соціології та естетики *Х.Данкан*, *М.Альбрехт*, *Дж.Дікі*). В сучасній західній соціології мистецтва слід виділити три основних напрями дослідження:

- вивчення соціальних умов існування мистецтва;
- вивчення соціальних характеристик у творах мистецтва;
- вивчення соціальних відносини у творах мистецтва;
- вивчення ролі посередників (преси, критики, менеджерів та ін.) в системі мистецтва.

Поряд з цим досліджуються не тільки загальні тенденції, а й особливості розвитку соціології мистецтва в окремих країнах, які мають свій профіль, наступність, свої школи. Пунктирно визначимо спадкоємність

у французькій соціології мистецтва, яка започатковується проблемою відносин мистецтва і суспільства, починаючи з праці аббата *Ж.-Б.Дюбо* “Критичні роздуми про поезію і живопис” (1719 р.). Його, як згодом і мадам де Сталь, хвилює проблема впливу середовища на творчість, виявлення причин, що призводять до найвищого піднесення художньої творчості та механізмів суспільного визнання творчості митців.

Аналізу мистецтва в його соціологічній перспективі сприяв романтизм (*Шатобріан* та ін.).

*Г.Тард* під впливом англійської естетичної думки показав, що мистецтво “робить соціальними наші відчуття”.

Плідною була позиція французьких істориків і теоретиків мистецтва, які вивчали функціонування в суспільстві конкретних видів мистецтва. З 1865 р. *І.Тен* розвиває позитивістськи орієнтовану теорію середовища. Ідеї *І.Тена* продовжує *Ж.-М.Гюйо* у книзі “Мистецтво з соціологічної точки зору”. Його система була визнана першою спробою дослідження соціологічної естетики; в ній розкривається, як мистецтво сприяє суспільній співучасті і соціальній симпатії. Ідеї *Гюйо* набули завершеності й розвитку у працях *Ш.Лало*, який вводить критерії розрізнення естетичного й неестетичного та соціологічного ставлення до дійсності і мистецтва, механізм специфічного функціонування мистецтва в суспільстві.

З 20-х років у Франції набуває впливу структуралістський підхід, певною мірою в соціологічній естетиці *Фосийона*, який вводить поняття “стиль життя”, розкриваючи механізм впливу суспільства на мистецтво. Творчість *Ш.Лало* і *Фосийона* сприяла семіотичній орієнтації в соціології мистецтва Франції, що розглядала художні форми як форми мови, сукупність символів і знаків, адресованих людям, які їх розуміють. Цей напрям став провідним. Після другої світової війни досить значним був вплив марксизму на соціологію Франції. Його не уникнув і відомий письменник *Ж.П.Сартр*, автор екзистенціальної соціології літератури, що з позиції структуралізму була розвинена *Л.Гольдманом* і *Р.Ескарпі*.

Власну концепцію соціології мистецтва створив *П.Франкастель*, який особливого значення надавав дослідженню потреб і механізмів поширення творів мистецтва, єдності естетичного й соціологічного підходів, соціально-психологічної зумовленості сприйняття мистецтва.

Нині найвизначнішим продовжувачем ідей *Франкастеля* є *Жан Дювін*’є, для якого соціологія мистецтва – це соціологія уяви. Діючи методами творчості і фіксуючи ще збережені форми уявлень в нашому колективному існуванні, соціологія уяви стає соціологією художніх

висловлювань. Він також плідно досліджує особливості функціонування мистецтва (особливо театру) в сучасній ситуації.

Досвід французької соціології мистецтва фіксує складний, неоднозначний шлях її розвитку, багатство методологічних підходів, тенденцію все більшого соціолого-аналітичного заглиблення як у художній твір, так і в систему тих соціально-культурних зв'язків, що ним породжуються.

Складні перипетії розвитку переживала соціологія мистецтва в колишньому СРСР: від засвоєння західних теорій у 20-і роки і шукання нової художньої реальності до повної заборони у 30-і роки й оновлення (у 60-і роки). Вона розвивалась як на теоретичному, так і на емпіричному та прикладному рівнях, активно включившись у пошук механізмів регулювання художньої культури, хоч не завжди її здобутки знаходили підтримку на рівні владних структур. Ідеологізація мистецтва призводила до вульгарної його соціологізації. Витоками соціології мистецтва 20-х років в колишньому СРСР були естетика й соціологія *Г.В.Плеханова*, пролеткультівська концепція *О.Богданова* та західна соціологія мистецтва (*В.Гаузеништейн*, *Ж.-М.Гюйо* та ін.), на основі яких сформувались:

– “виробничництво” як соціальна естетизація “виробництва” (*Б.Арватов*, *О.Брік* та ін.);

– “вульгарна соціологія мистецтва” (*Ф.Шміт*, *В.Фріче*, *І.Іоффе* та ін.), що значну увагу приділяла вивченню художньої творчості.

Попри всю спрощеність та заідеологізованість концепцій соціології мистецтва 20-х років, ця спадщина має значну наукову і методичну цінність і повною мірою ще не освоєна. Разом з тим у колишньому СРСР з 60-х років склались соціологічні школи вивчення художньої культури в Ленінграді (*Ю.Перов*, *В.Куклін*, *А.Сохор*), в Свердловську (*Л.Коган*, *В.Волков*), у Москві (*Ю.Давидов*, *Ю.Фохт-Бабушкін*).

Загальна логіка розвитку соціології мистецтва з 60-х років у руслі названих і деяких інших шкіл поступово послідовно формується як рух, що в стислих історичних межах відтворює основні ознаки розвитку західної соціології мистецтва, особливо в плані переходу від емпіричних досліджень до теоретичних узагальнень та створення теорії “середнього рівня” (тобто галузевої соціології). Особливо помітними стали ці зрушення, починаючи з 70-х років. Іншою особливістю цього періоду, пов'язаного з притаманним соціалізму перспективним плануванням і поширенням його на художню сферу, був, можливо, послідовніший, ніж у західній соціології, рух не лише до посилення культурологічного аспекту в соціології мистецтва, а й до певного “переростання” або

зміщення акцентів від соціології мистецтва до соціології художньої культури.

Своєрідністю соціологічного дослідження художньої культури в колишньому СРСР та інших країнах соціалізму було комплексне, фінансоване державою вивчення, спрямоване на вирішення проблем управління художньою культурою на основі прогнозу і його забезпечення шляхом реформування всієї культурно-просвітницької галузі та створення державної комплексної програми естетичного виховання всіх верств населення

Провідна роль у забезпеченні планових перетворень відводилась соціології культури, особливо соціології художньої культури як її відгалуженню. Такий різнобічний і багатоплановий дослідницький проект не мав аналогів. Його особливістю була дослідницька і праксеологічна зрощеність соціології художньої культури з соціологією естетичного виховання, а також з прогнозуванням, плануванням та управлінням. Важливими працями цього періоду були: *“Культурная деятельность”*, *“Человек в мире художественной культуры”*, *“Художественная культура”*, *“Соціальні функції радянського мистецтва”* та ін.

Традиції соціомистецького напрямку в Україні були започатковані в ХІХ ст. і раніше (*протосоціологія мистецтва*). Вони зводились до визначення ролі соціального середовища в розвитку мистецтва, одночасно складались елементи системи соціології мистецтва і художньої культури.

Соціологічний підхід до аналізу мистецтва і художньої культури, зокрема літератури, застосовував засновник першого “Українського соціологічного інституту” (1919-1924 рр.) *М.Грушевський*.

Соціологічний елемент дослідження посилюється в українській науці у зв'язку із зверненням етнографії та фольклористики до традиції народного мистецтва, з вивченням його функцій та структури в історичному аспекті й сьогоденні (наприклад, вивчення *К.Квіткою* виконавців народного мистецтва, застосування ним опитувального листа з фольклору, розробка програм *“Професійні співаки і виконавці на Україні”*, 1924 р.).

Соціологічно орієнтоване вивчення художньої культури, характерне для української традиції, розглядатиметься далі за галузями соціології мистецтва (на прикладі творчості *Б.Грінченка*, *І.Франка*, *М.Драгоманова*). Цей підхід враховував соціальний і соціологічний чинники у трактуванні природи мистецтва та відношення його суб'єктів. Це дало змогу закласти основи соціологічних досліджень художньої культури.

Нового розвитку як в теоретичному, так і в емпіричному аспектах набула соціологія мистецтва у 20-ті роки. Свій погляд на розвиток української культури, з елементами соціологічного аналізу мистецтва, мали *М.Вороний, М.Хвильовий, Б.Подольський* (спроба обґрунтувати соціальну естетику як синтез естетики й соціології), *Ю.Юринець* (прагнув подолати зведення художнього змісту до плеханівського “соціологічного еквіваленту”).

Досить поширеними в Україні 20-х років були дослідження у сфері театральної і читацької культури. Основним у розвитку таких досліджень було прагнення посилити зворотний зв'язок з публікою шляхом вивчення її реакцій і смаків для досягнення більшої відповідності художньої творчості потребам народних мас, новому типу публіки (ці дослідження будуть охарактеризовані далі).

З 60-х років минулого століття в Україні розгортаються як теоретичні, так і емпіричні дослідження соціального функціонування мистецтва:

- *соціальну природу мистецтва досліджує С.Безклубенко, М.Гончаренко, Б.Шляхов В.Мазена, Л.Левчук; соціальний статус мистецтва – О.Лановенко;*
- *художній твір як предмет соціального функціонування Н.Яранцева та В.Михалєв;*
- *соціологічні проблеми театру розробляють Н.Корнієнко, С.Паламарчук, А.Лягущенко;*
- *масові музичні форми як соціологічний феномен – Л.Черкашина;*
- *соціально-художні потреби як детермінанту художньої діяльності і систему функціонування української художньої культури – О.Семашко.*

Розгортаються соціологічні дослідження в системі культурно-просвітницької діяльності та в бібліотеках, вони спрямовані на корекцію роботи цих закладів.

Роботами етносоціокультурологів і мистецтвознавців (*С.Грици, І.Ляшенка, А.Орлова* та ін.) закладається підґрунтя для комплексних етномистецтвознавчих соціологічних досліджень [5, 13].

У 70-х роках ХХ ст. при Київському оперному театрі працювала соціологічна лабораторія організації творчих процесів (*І.Зязюн, І.Гончар*), що досліджувала умови творчого процесу та зворотний зв'язок спектаклю із залом.

*У період перебудови і державотворення відбулися значні зміни в характеристиках художньої реальності в Україні.*

## 1.2. Предмет і сфери соціології мистецтва та художньої культури

В Україні сьогодні інтенсивно відбуваються суспільні перетворення трансформаційного характеру в духовній культурі, особливо в художній сфері. Складається нова соціальна реальність, відповідно до якої формується і нова художня. Перші ознаки художньої реальності як особливого стану художньої культури певної епохи починають вже осмислюватись.

Відповідно до своєї природи мистецтво прагне не лише пізнати буття, а й підготувати людей до майбутнього (за Б.Пастернаком, “почути майбутнього поклик”).

Бурхливі зміни в системі художньої культури дають неоднозначні соціальні наслідки – як позитивні, так і негативні:

- оновлюються і набувають нового змісту відносини між основними учасниками художнього життя (митцями, публікою, критикою) та їх інститутами;

- демократизація суспільного життя покінчила з повновладдям соціалістичного реалізму і породила художній плюралізм, суперництво і протистояння різних творчих методів і стилів;

- пишним цвітом розквітли як неформальні художні об’єднання професіоналів та аматорів, так і комерційні спілки невибагливих лицарів наживи;

- по-новому постає не тільки теоретична проблема взаємозв’язку мистецтва та реальності, а й практична. Необхідним є регулювання проблем, що виникають на межі нової соціальної і художньої реальностей і які відображаються в новій соціокультурній ситуації художньої культури.

Такі проблеми мають вирішувати спільними зусиллями ряд наук, серед яких провідною є соціологія мистецтва, що досліджує практичне буття мистецтва в системі суспільних відносин, вивчає художню культуру “зовні” як художнє життя суспільства.

Однак предмет соціології мистецтва ще не набув чіткої визначеності. У наведеному визначенні таким предметом є художня культура як соціологічний феномен. Проте це вже інша предметна сфера, мабуть, і особливої науки – соціології художньої культури, що повинна вивчати соціологічну своєрідність художньої культури як галузі культури в цілому.

Не звертаючись до історії соціології мистецтва, вкажемо, що важливо визначити можливі схеми змістовного аналізу його проблематики, які б наблизились до вивчення сучасної художньої реальності. Поки що проблема визначення предмета соціології мистецтва залишається невирішеною (особливо в межах предметного “поля”, її відносин з естетикою, культурологією, філософією мистецтва та мистецтвознавством). Вона скоріше окреслена, ніж визначена.

Слід також враховувати традиційне співіснування ніби двох напрямків в соціології мистецтва – теоретичного (що часто спирається не тільки на теорію та історію мистецтва, а й на естетику) та емпіричного. Більше того, як зазначає С.М.Плотніков, теоретики соціології мистецтва (*Ш.Лало, В.Г.Гаузеништейн, В.Фріче, І.Юффе* та ін.) взагалі заперечували можливість використання кількісних методів дослідження мистецтва.

Історія соціології мистецтва свідчить, що її предметне “поле” сягає від власне соціологічного, неестетичного до естетичного, де сходяться соціологічні, естетичні та мистецтвознавчі дослідження.

Проте не сприяють поступу цієї науки спроби, з одного боку, звести її до конкретносціологічних досліджень у межах естетики, а з іншого, – намагання елімінувати естетичний елемент, естетичні відношення з соціології мистецтва, мати “неестетичну”, суто “соціологічну” соціологію мистецтва. Особливо небезпечною є друга тенденція, яка нагадує рецидиви вульгарного соціологізму, що виявляється у спробах неспецифічного вивчення функціонування мистецтва (без врахування його естетичної природи). Більше того, ця тенденція стала домінуючою.

Соціологія не повинна зачиняти двері перед естетикою, навпаки, треба навстіж відкривати їх перед нею (*Г.В.Плеханов*).

Додамо, що й естетика повинна позбавитись своєї зверхності, зневажливого ставлення до соціології мистецтва як до свого емпіричного додатку.

Разом з тим широта дослідницького “поля” проблеми “суспільство – мистецтво” і багатство його аспектів не повинні вести до безглуздої безкінечності – переплітання цих аспектів і втрати дослідницької специфіки окремих галузей соціології мистецтва. В широкому розумінні структуризація соціології мистецтва йде від соціальної філософії мистецтва (що має методологічне значення) до теоретичної соціології мистецтва, а далі – до соціології мистецтва як теорії так званого “середнього рівня” та галузевих соціологій окремих видів мистецтва (соціологія театру, музики, літератури та ін.) і сфер соціального буття мистецтва

(соціологія дизайну, соціологія художнього виховання тощо), до емпіричного соціологічного дослідження художньої діяльності.

Між цими галузями дослідження відмінність не тільки в обсягах предмета (соціологія мистецтва теоретична та галузева), а й у рівні теоретичного узагальнення, хоч, скажімо, і в галузевій соціології мистецтва цей рівень може бути не нижчим, ніж в теоретичній. Між зазначеними галузями існує не тільки узгодженість і методологічна послідовність (врахування теоретичних узагальнень “просторово” нижчими рівнями соціологічного знання), а й певна цілісність у соціологічному осмисленні художньої реальності (наприклад, збагачення теоретичних розділів емпірично дослідженими новими соціально-художніми законамирностями). Проте єдність названих галузей знання тільки тоді може дати продуктивний синтез, коли враховується їх відмінність і специфіка.

Слід також назвати певні тенденції еволюції предмета соціології мистецтва в сучасній літературі:

– Ю.М.Давидов дійшов висновку, що соціологія мистецтва вивчає “мистецтво, взяте у його відношенні до публіки”;

– В.О.Конєв в основу своєї концепції соціального буття мистецтва поклав традиційне відношення “митець – твір – публіка”;

– Ю.В.Перов вважає, що ядро інтересів соціології мистецтва становить галузь суспільних відносин, зв’язків та залежностей, сформованих навколо специфічної художньої діяльності, пов’язаної із створенням і функціонуванням мистецтва, та забезпеченням цих процесів. В цілому її можна характеризувати, як художнє життя суспільства.

Основними складовими художнього життя, услід за Марксом, вважає Ю.В.Перов, є художнє виробництво та художнє споживання. З цього можна зробити висновок, що предметом соціології мистецтва є суспільні відносини “навколо” і в самій художній діяльності, а її об’єктом – художнє життя суспільства.

Загальним стало визначення, що соціологія мистецтва вивчає процес виробництва, поширення та освоєння художніх цінностей публікою. Проте, зазначимо, що термін “соціологія мистецтва” використовується останнім часом дедалі рідше, а замість нього вживається термін “соціологія художньої культури”.

Соціологія естетичних явищ може фіксувати деякі види естетичних оціночних суджень, проте не може “вловити” ціннісних відносин як об’єктивного факту. Тому вона частково, здатна відповісти на запитання, як відносяться оціночні судження до ціннісних відносин у процесі дослідження естетичних явищ. Тільки після цього можна визначити



всю багатогранність системи соціально-естетичних відносин, в тому числі і в нашому суспільстві, та окреслити проблеми соціології мистецтва.

Методологічні основи соціології естетичних явищ були до певної міри закладені в українській естетиці такими соціологічно мислячими естетиками, як *С.Безклубенко, М.Гончаренко, О.Лановенко, В.Мазена, Д.Кучерюк, І.Лисий, Б.Шляхов, Р.Шульга* та ін. [14, 15, 16, 18, 19]

В українській естетиці, що відштовхнулася, як і українська філософія в цілому, від системи “людина-світ”, для соціології мистецтва методологічно важливою була концепція мистецтва як складової культури [28], а в художній діяльності – як об’єктивної детермінації художньої творчості [27]. Особливо значним для критичного переосмислення шляху українсько-радянської естетики і визначення особливостей нової художньої реальності мала робота “Искусство: художественная реальность и утопия”. В ній йдеться про спроби створити онтологію мистецтва на основі якоїсь однієї із його фундаментальних ознак. Такими були: соціологічна онтологія мистецтва 20-30-х років, гносеологічна антологія кінця 30-40-х років, неоромантична естетична антологія кінця 50-60-х років. Пізніше, у 70-80-і роки на зміну їм прийшла більш адекватна до реального художнього процесу концепція, що спиралася на значний філософський потенціал культурно-діяльнісної онтології мистецтва [28, с.5], базові здобутки якої ми використовуємо у цій роботі, насамперед, в методологічному відношенні.

*Соціологія естетичних явищ (естетична соціологія) має своїм предметом: соціально-естетичні відносини особи, соціальних груп, колективів, класів і суспільства та їх діалектичний розвиток та прояв в усій системі суспільства. Вона охоплює естетичну свідомість і діяльність, прояснює соціальну необхідність в мистецтві та нових соціально-естетичних відносинах, тобто естетичну потребу, стадіальність, процес задоволення естетичних потреб та розвиток художньої діяльності в системі естетичного суспільного життя, механізми соціалізуючого впливу на суспільство та особистість і остаточний ефект-процес естетизації суспільства.*

Соціологія естетичних явищ повинна вивчати наскрізні процеси функціонування (і, по можливості, розвитку) естетичного в різноманітних сферах, структурах, відносинах соціуму; процеси породження естетичною суспільною потребою та естетичними елементами буття нових соціально-естетичних відносин.

Які ж іще можливі зв’язки естетики, філософії і соціології з їх орієнтацією на практику? Вихідним тут може бути розуміння цих

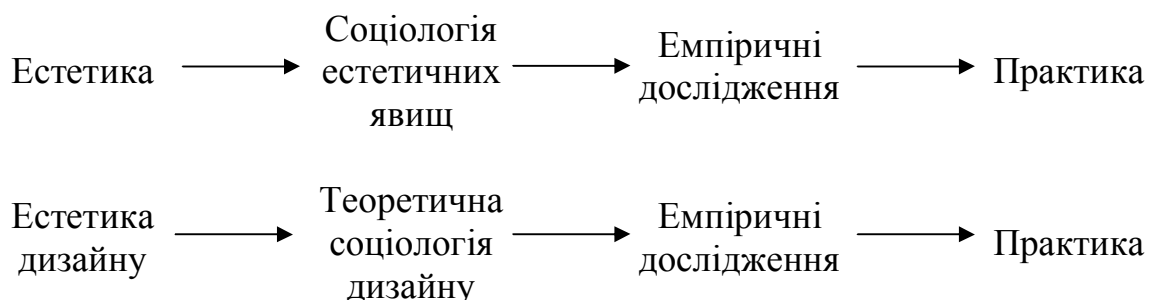
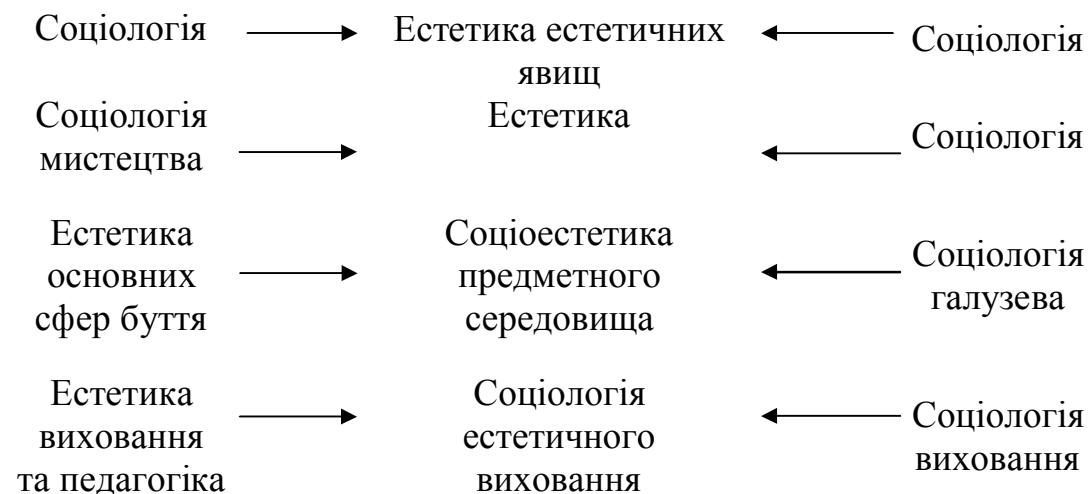
наук як подібних і цілісних. Водночас необхідно бачити їх структуру (як науки різного рівня узагальнення). Так, відповідно до основних рівнів соціології (теоретична, середнього рівня, емпірична, прикладна) можна умовно говорити про певну систему “естетичних наук”:

- теоретична філософія та естетика;
- естетика основних сфер буття естетичного – естетика предметного середовища, природи;
- філософія мистецтва;
- конкретна галузева, або прикладна, естетика.

До останньої належать технічна естетика, естетика дизайну, педагогічна естетика та інші, а також близькі прикладні галузі:

- артотерапія;
- естетоевристика.

В них виявляються основні закономірності естетичного, на основі яких вони будуються, їх зв’язок із соціологією ґрунтується на певній єдності естетичного й соціального (соціологічного) у процесі функціонування. Ці об’єктивні предметності створюють основу якщо не для “пограничних” наук, то для їх великого розподілу. Означимо ці науки схематично:



У цій схемі всі галузі соціології естетичних наук певною мірою підпорядковані соціології естетичних явищ. Наприклад, соціологія дизайну перебуває в системі подвійних зв'язків – з дизайном як естетичним явищем і з соціологією естетичних явищ та із загальною естетикою. Соціологія мистецтва повинна у вирішенні своїх проблем враховувати цю взаємодію близьких їй за природою наук (наприклад, взаємозв'язок соціології естетичних явищ, соціології естетичного виховання та соціології мистецтва).

Повернемося до предмета і основи соціології мистецтва. В соціології мистецтва в останні роки склались кілька концепцій. Згідно з теорією А.Я.Кукліна, соціологія мистецтва є наукою про мистецтво як загальнозначущу цінність [9], хоч такими загальнозначущими цінностями є й мораль, право та ін. Група авторів посібника “Вступ в соціологію мистецтва” вважають, що соціологія мистецтва – це наука про закономірності соціального життя мистецтва, тобто про його виникнення і функціонування в суспільстві [4, С.8]. Вона вивчає художню творчість як соціальний феномен та його соціальне буття, а також проблеми на межі соціології і мистецтвознавства [4, С.8]. Відповідно до першої з них, традиційної, яку найпоспідовніше розвиває В.А.Конєв, основу художнього життя становить відношення “митець – твір – публіка”. Проте це відношення, хоч і є базовим, включене у більш широкі сфери художньої культури, де воно знаходить свій суспільно-художній зміст. Такими сферами художнього життя, вважає Ю.В.Перов, є дві підсистеми: “художнє виробництво” та “художнє споживання”. Проте ці підсистеми “знаходять” одна одну, коли їх відносини опосередковує художня потреба, яка створює власне проблемну ситуацію у їх взаємодії, динамізує всю систему художньої діяльності. Тому постає необхідність введення в соціологію мистецтва і естетику такого значного її розділу, як вчення про художні потреби. Оскільки, за своєю природою, потреба формує соціальні відносини, є стрижнем їх змісту, то органічне включення художньої потреби дає змогу дати не просто аналіз соціальних відносин у сфері мистецтва, а, поєднавши засоби естетики й соціології, дати аналіз змістовної сторони художньої діяльності.

Базовим є положення про детермінуючу роль художньої потреби в розвитку художньої свідомості як однієї з найважливіших основ соціально-художніх відносин. Такий підхід спирається на діалектику системного зв'язку виробництва, потреби і споживання.

Отже, за основу художнього життя пропонується взяти систему “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”,

де художня потреба виконує системоорганізуючу функцію, займаючи різне положення в системі на різних етапах її розвитку. Соціальна художня потреба, як вираження вимог суспільства до мистецтва, стає спонукальним стимулом, детермінантою художньої творчості, тією наскрізною категорією, що й опосередковує відношення художнього виробництва і художнього споживання і є масштабом оцінки їх відповідності меті суспільного розвитку. За допомогою цієї системи вводиться *соціальність у художній контекст*, закладається основа для комплексного вивчення художньої діяльності, продуктивного співробітництва соціології і естетики.

На основі означеної системи вивчаються основні суб'єкти (митець, публіка, критика) та їх соціально-художні відносини, ці “кровоносні судини” художньої реальності. Тому соціологія повинна не обмежуватись публікою, а вивчати всі соціологічні виміри функціонування мистецтва (в тому числі, вивчати митця в його ставленні до публіки і критики), досліджувати *соціохудожню реальність* як цілісність певної епохи або її етапу.

Таким чином, справжній предмет соціології мистецтва ширший, бо її важливе завдання – простежити за наскрізними елементами функціонування мистецтва, визначити засоби оптимізації розвитку масової художньої свідомості шляхом розкриття суперечностей і невідповідностей в системі “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”.

Предметом вивчення соціології мистецтва є художня творчість, і фонд художніх цінностей, і система інституту посередників і ЗМК та естетичне спонукання до спілкування з ними, і їх реалізація, й ефективність їх впливу на суспільство та людину на основі вивчення соціально-художніх відносин.

Водночас, зважаючи на те, що соціологія мистецтва є дотичною до соціології культури і на неї поширюються її основні закономірності, важливою сферою дослідження є визначення своєрідності системи тих художніх цінностей, що притаманні даному суспільству, дослідження художнього потенціалу. Разом з тим, оскільки мистецтво існує не відокремлено, а в системі художнього життя як в особливій соціохудожній сфері, де воно функціонує і розвивається, то *соціологія мистецтва*, закономірно, у зв'язку з розширенням свого предмета, переструктурується в соціологію художньої культури. Серед її широкої проблематики розглянемо спочатку сутність потреби в мистецтві і пов'язаних з нею

процесів, а також своєрідність суб'єктів художньої культури для того, щоб перейти до власне галузевих соціологій.

Щоб завершити зміст предмету соціології мистецтва, розглянемо зв'язок етносоціології мистецтва з соціологією національної художньої культури.

### **1.3. Етносоціологія мистецтва в системі соціології національної художньої культури**

Лишаються неусталеними межі предметних сфер соціології етно-мистецтва, що “переростає” в соціологію етнохудожньої культури, та соціології національної культури. Сформувалась певна замкненість проблематики соціології етномистецтва, без достатніх досліджень впливу етномистецтва на національне мистецтво. Соціологія ж національної культури все більше осмислює мистецтво етносу як своє “ядро” і генератор ідей для розвитку мистецтва нації в цілому.

Проведені за нашою участю в роки державної незалежності соціологічні дослідження (“*Культурні потреби молоді України та шляхи їх задоволення*” – Інститут молоді і “*Культурно-дозвілєві потреби населення України та модернізація дозвілля*” – Інститут культурних досліджень Міністерства культури і мистецтв України) засвідчили позитивну динаміку національно-культурної самосвідомості. Це виявилось у прагненні підвищувати рівень своєї культури, в позитивному ставленні до необхідності поширення самобутньої української культури. Чверть населення України, згідно з цими дослідженнями, за останні три роки стала частіше і більше звертатись до цінностей української культури.

Образ своєї культури у національному вимірі громадяни ідентифікують з трьома елементами, що складають її “якісне ядро”, – історією, мистецтвом та мовою.

У національному мистецтві на першому плані постає той його вид, що став національною гордістю – музика, література, що свідчить про базовий характер мистецтва у світосприйманні та ментальності громадян (п'ята частина опитаних стала частіше за останні три роки відвідувати концерти фольклорних колективів). Вивчаючи предмет, важливо враховувати його розвиток і різні площини, що склались історично, а надалі достатньо увиразнились в умовах сучасної соціально-художньої реальності.

Виділене нами поняття “соціологія художньої культури” є адекватнішим до сучасних реалій, ніж поняття “соціологія мистецтва”,

бо дозволяє акцентувати на першому з них у двох взаємопов'язаних змістовних аспектах – на функціонально-динамічному та культурологічному. При цьому мистецтво розглядається не автономно, а в системі суспільства, з урахуванням динаміки змін в ньому та в контексті як загальної, так і специфічної художньої культури.

Турбота про долю української національної культури зобов'язує вивчати не просто мистецтво і художню культуру в Україні, а виділяти особливе поняття “соціології національної художньої культури”, яке одночасно правомірно перебуває в системі етносоціохудожньої культурології та етносоціології. Це необхідно через те, що цілісність соціологічного вивчення національної художньої культури була розчленована на соціологію етномистецтва і соціологію мистецтва, яка вивчала професійну художню культуру.

Таким чином, із широко визначеної предметної сфери соціології мистецтва внаслідок зростаючої диференціації наук, виділяється “соціологія художньої культури” в цілому, а в ній – “соціологія національної художньої культури” – та “етносоціологія мистецтва”. Уже в наш час, з етносоціології починає виділятися соціологія етномистецтва, до того ж, намічається її трансформація в етносоціологію мистецтва. Цей процес близький до загального процесу виокремлення соціологічних аспектів окремих видів мистецтва, наприклад, музичної соціології, в галузеві соціології мистецтва (переростання музичної соціології в соціологію музики, а далі – соціологію музичної культури). Специфіка етнонаціональних оцінок виявилась у тому, що українці у пропонованій моделі національної культури більшою мірою виділяють значущість мови, релігії, тоді як росіяни – історії і літератури.

Сучасна культура характеризується зростанням етнічної компоненти в національній культурі, бо 61% опитаних засвідчує зростаюче проникнення традицій в побут та взаємини, а майже чверть вважає їх проникнення за останні роки “досить помітним”. Спостерігається значне зростання обсягів опанування населенням фольклору, народного мистецтва, звичаїв як основи буття культури, 68% вважають таке опанування усталеним.

Позитивним є поєднання інформаційно-побутового освоєння етнічної культури із заняттям художньою творчістю (19%). Аматорські заняття мистецтвом в системі дозвілля молоді виходять на одне із перших місць, особливо серед сільських школярів, хоч значна її частина (42%) оцінює умови для занять художньою творчістю як недостатні.

До найпоширеніших аматорських захоплень населення України належать, насамперед: вокал, спів (18,6%); гра на музичних інструментах (16,5%).

До другої групи мистецьких занять належать (від 9 до 11% з кожного виду) малювання, народні ремесла, художнє слово, фотографія. За інтересом, причетністю (сума відсотків реальних і бажаних занять) художні заняття розміщуються у такій послідовності: гра на музичних інструментах (39%), фотографія (39%), вивчення фольклору (37%), вокал, співи (34%), малювання (30%), хореографія (29%).

Проведений нами аналіз закоріненості окремих елементів художньої культури в духовному світі сучасника свідчить, *що серед улюблених народних прислів'їв домінують українські, а серед сучасних життєвих девізів і прислів'їв (в основному літературного походження) переважають російські.*

Однак залучення до цінностей народної культури зростає на тлі помітного зниження рівня відвідувань кінотеатрів, концертних залів, закладів культури в цілому. Компенсацією (серед окремих прошарків населення) стає активізація читання художньої літератури та до недавня напівзабороненої релігійної літератури. Зростає художня активність національних меншин.

Домінантою будь-яких змін у сфері культури є задоволення потреб у народному і професійному мистецтві. Вони актуалізувалися, хоч були блоковані попередньою суспільною ситуацією. Тепер ці потреби реалізуються в усій структурі і за всіма складовими художньої культури. Однак маскультівська, “кітчева” домігантна на радіо, в кіно і на телебаченні переважно західного спрямування і змісту, посилює розважальне ставлення до мистецтва взагалі і до національного в тому числі. Близько 40% опитаних стали частіше дивитись розважальні телепередачі, часто низького гатунку. *Посилюється вестернізація української культури.*

Проведене опитування експертів виявило позитивну тенденцію розвитку української художньої культури у “зростаючій багатоманітності змісту і форм духовного життя”, у “зростанні самостійності розвитку культурних процесів в регіонах” [20].

*Спостерігається посилення й урізноманітнення субкультур і зростання ролі масової культури як фактора, що не лише знижує рівень культури, а й збагачує її.*

Як слушно зазначає Н.М.Корнієнко: “Елітарна культура, з її ставкою на індивідуальне, авторське, та масова, з її опорою на колективне, однаково живлять творчу волю та пам'ять мистецтва”. Не закріпленість

елітних і масових кодів у сучасній культурі, а їх відносне взаємопроникнення відповідають потребі в особливій мові для традиційного і нетрадиційного сприйняття. Сьогодні конфлікт традиційної і нетрадиційної свідомості вирішується також і шляхом перетікання елементів елітарної, масової і народної культури (особливо в її найбільш умовних формах – вертеп, ляльковий театр, маскарад) у форми своєрідного “м’якого синтезу найконструктивніших елементів кожної” [23, С.356].

Завдання сучасної соціології національної художньої культури – зафіксувати динаміку соціальних функцій різних видів мистецтва в період формування нової соціально-художньої реальності, коли мистецтво як соціальний інститут трансформується в усіх своїх складових.

Разом з тим соціолог має розкрити роль культури і мистецтва не тільки в їх діагностичній і прогностичній, а й адаптаційних функціях, у “забезпеченні пристосування, механізму ідентифікації, тотожності суспільства і особистості самим собі”. Однак у зв’язку з цілим комплексом причин, породжених українською соціокультурною трансформацією, залучення молоді до національної культури катастрофічно знижується, навалює вплив західної культури.

Соціологія мистецтва покликана дати системні відповіді на виявленні парадокси, відтворити науково достовірну соціологічну картину українського художнього світу. Для цього потрібно розглянути процеси, що відтворюються в художній культурі, її рушійні сили і суб’єкти.



### **Запитання для самоперевірки**

1. Які основні етапи розвитку соціології мистецтва у XX ст.?
2. Які особливості розвитку соціології мистецтва в колишньому СРСР та в радянській і сучасній Україні?
3. Що є предметом і сферами соціології мистецтва та соціології художньої культури?
4. Як співвідносяться між собою поняття “соціологія мистецтва” і “соціологія художньої культури”?
5. Що вивчає соціологія естетичних явищ?

### **Теми для рефератів**

1. Предмет і об’єкт соціології художньої культури.
2. Категоріальна система соціології художньої культури.
3. Предмет і напрями досліджень етносоціомистецтвознавства.

### **Творчі завдання**

1. Дайте характеристику своїм улюбленим народним пісням.
2. Дайте характеристику нової забудови майдана Незалежності в м. Києві.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Американская философия искусства. Антология. Пер. с англ. – Екатеринбург, 1997.
2. Безклубенко С.Д. Суспільна природа мистецтва. – К., 1972.
3. Гончаренко М.В. Гений в искусстве и науке – М., 1991.
4. Дуков В., Осокин Ю., Соколов К., Хренов Н. Введение в социологию искусства. – СПб.: Алетейя, 2001.
5. Искусство и творческая деятельность / Под ред. В.И.Мазепы – К., 1979.
6. Искусство: художественная реальность и утопия / Под ред. В.И.Мазепы. – К., 1992.
7. Іваньо І.В. Специфіка мистецтва. – К., 1970.
8. Конев В.А. Социальное бытие искусства. – Саратов, 1975.
9. Куклин А.Я. Введение в социологию искусства. – Л., 1978.
10. Кучерюк Д.Ю. Методологічні основи аналізу мистецтва // Естетика: Навч. посібник. Авт. Л.Т.Левчук, Д.Ю.Кучерюк, В.І.Панченко. – К., 2000.
11. Лановенко О. Социальный статус искусства: представления, проблемы, решения. – К., 1983.
12. Левчук Л. Мистецтво в боротьбі ідеологій. – К., 1985.
13. Лисий І. Культурний розвиток радянського суспільства і соціальних функцій мистецтва // Соціальні функції радянського мистецтва. – К., 1978.
14. Мазепа В.И. Михалев В.П., Азархин А.В. Культура художника – К., 1988.
15. Мистецтво та етнос. Культурологічний аспект. – К.: Наук. думка, 1996.
16. Перов Ю.В. Художественная жизнь как объект социологии искусства. – Л., 1980.
17. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – К., 1985.
18. Семенов В.Е. Социальная психология искусства. – Л., 1988.
19. Соціальні функції радянського мистецтва. / За ред. М.В.Гончаренко. – К., 1978.
20. Соціологія культури. / За ред. О.М.Семашко, В.М.Пічі. – Київ-Львів, 2002.
21. Тен И. Философия искусства – М., 1996.
22. Турук Г.П. Распознавание художественных вкусов. – М., 1999.

23. Українська художня культура / За ред. І.Ф.Ляшенко – К.: Либідь, 1996.
24. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология). – СПб.: Алетейя, 2001.
25. Фохт-Бабушкин Ю.У. Об эффективности художественного воспитания // Искусство и школа. – М., 1981.
26. Фохт-Бабушкин Ю.У. Художественная культура: проблемы изучения и управления. – М., 1986.
27. Художественная деятельность (проблемы субъекта и объективной детерминации) / Под ред. В.И.Мазепы. – К., 1980.
28. Художественное творчество в системе социалистической культуры / Под. ред. В.И.Мазепы. – К., 1986.
29. Шляхов Б.М. Ленинская культурологическая концепция и ее воинствующие критики // Комуніст України. – 2003. – №1.
30. Шмит Ф.М. Предмет, и границы социологического искусствovedения. – Л., 1928.
31. Шудря Е.П. Художественное предвосхищение будущего. – К., 1978.
32. Шульга Р. Искусство в мире обыденного сознания. – К., 1993.
33. Шюккинг Л. Социология литературного вкуса. – М., 1928.

## 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА

### 2.1. Художня потреба як соціально-естетичний феномен та її реалізація

Місце художніх потреб в системі потреб суспільних визначається зростаючим значенням мистецтва у суспільному житті, в системі духовної культури. Художня потреба належить до вищих суспільних потреб – всебічного гармонійного розвитку особистості. Це пов'язано з об'єктивно визначеним місцем художньої потреби в системі суспільних потреб. Художня потреба з'являється у особистості тоді, коли задоволені її первинні, субстанціональні потреби, коли настає хоча б часткова гармонія в системі потреб. Разом з тим (у соціальному плані) потреба в гармонійній особистості пов'язана з художньою потребою, є стійкою і постійною. Задовольняючи засобами мистецтва окремі соціальні потреби (пізнання, спілкування та ін.), художня потреба на естетичному рівні з'єднує їх знову як гармонійно задоволені, чим і породжує соціально-естетичний позитивний ефект в усій системі потреб. Тому роль художньої потреби визначається багатством функціональних можливостей мистецтва і здатністю соціальної системи висувати високі вимоги до мистецтва.

Історичний розвиток теорій естетичної потреби здійснювався залежно від соціальної ситуації, генеральних потреб суспільства в естетичній діяльності. Актуалізація питань про природу естетичних художніх потреб, про характер естетичних інтересів почалася в європейській естетиці, як вважає М.Н.Афасижев, тільки після епохи Відродження [1, с.31]. Відзначимо значущість розробки даної проблеми в системі німецької класичної філософії. Так, І.Кант специфіку естетичної потреби пов'язував з необхідністю вільного й гармонійного розвитку людини. Потребу в мистецтві як вищій формі естетичної діяльності Гегель пояснював прагненням людини до самопізнання: “Загальна потреба в мистецтві виникає з розумного прагнення людини духовно усвідомлювати внутрішній і зовнішній світ, представивши його як предмет, у якому він пізнає своє власне “Я” [2, с. 38].

“Мистецтво покликане розкрити істину в чуттєвій формі” [2, С.61], і тільки воно здатне, за Гегелем, задовольнити естетичну потребу, тому що втілює ідеальний стан світу.

Естетична потреба в марксизмі розглядається в системі соціального життя як виробничо-споживацька діяльність у зв'язку з усією сукупністю

суспільних потреб і громадських відносин.

Дослідження проблеми естетичної потреби і потреби в мистецтві здійснювалася радянською естетикою у 20-і роки ХХ ст. досить інтенсивно в теоретичному, а особливо, в емпіричному аспектах, що диктувалося соціальною ситуацією – значним піднесенням духовних (в тому числі й естетичних потреб мас (породжених революцією в умовах їх невисокої спеціальної естетичної підготовки). Соціальна практика гостро ставила перед наукою завдання розв'язати це протиріччя, знайти оптимальні шляхи для задоволення і розвитку ідейно-естетичних потреб мас.

Не аналізуючи соціально-естетичних проблем, досліджуваних у 20-і роки, відзначимо їх загальну соціальноперетворюючу спрямованість, а іноді й вульгаризаторську упередженість у поясненні будь-яких естетичних проблем на основі універсального принципу класової боротьби.

Очевидно, найчастіше проблема потреби в мистецтві (стосовно художника і публіки) виявлялася в дискусії з приводу лефівської теорії “соціального замовлення” (1927-1929). Показовою є полеміка між В.П.Полонським і П.С.Коганом: якщо перший вважав, що теорія “соціального замовлення” не відбиває органічного зв'язку художника з пролетаріатом і є ідеалістичною, то другий показав органічність запитів класу й необхідність відповіді художника цим запитами [7, с.202]. Було досить чітко визначено, що основою активності художника і публіки є нові суспільно-художні потреби.

Максималістський погляд на мистецтво як життєустрій, як соціально-трудова діяльність (Б.Т.Арватов) загрожував однобічною соціологізацією та ідеологізацією художньої потреби, ігноруванням її специфіки як естетичного явища, що позначалось і на практиці естетичного виховання.

Ґрунтуючись на матеріалістичному розумінні історії мистецтва, І.Йоффе, І.Маца, В.Фріче, Ф.Шміт, П.Сакулін, при всіх розходженнях їхніх позицій, виходили з того, що мистецтво виникло у процесі освоєння людиною світу як особливий засіб задоволення інформаційних, комунікативних та інших соціально-утилітарних потреб. Подальша доля цієї форми суспільної свідомості залежить не тільки від варіативності соціальних запитів, а й від зв'язку мистецтва з іншими суспільними структурами та інститутами, що впливають на соціальну значимість, різноманіття функцій і форм мистецтва в різних історичних обставинах.

У 30-і роки минулого століття і пізніше у радянській естетиці розглядалися окремі грані естетичної потреби і потреби в мистецтві, особливо у зв'язку з категорією народності мистецтва.

Інтерес до проблеми естетичної і художньої потреб досить чітко постав в естетиці другої половини 60-х років і поглибився у 70-ті роки ХХ ст.

Багатогранність художньої потреби, в якій ніби змикаються теорія і художня практика, проблеми детермінації художньої діяльності, суб'єктів художнього виробництва і споживання, завдання підвищення ефективності естетичного виховання викликають великий суспільний і науковий інтерес. Все це породжує її багатоаспектність, внаслідок чого художня потреба є предметом вивчення цілого ряду наук, предметом комплексного дослідження. Особлива роль при цьому належить скоординованому пошуку естетики і соціології. На шляху теоретичного визначення сутності художньої і естетичної потреб стоять значні труднощі. Вони пов'язані з недостатньою розробкою базового поняття “естетичного”<sup>\*</sup>, хоч у вітчизняній естетиці майже одноставною є думка про естетичну природу художньої потреби.

В радянській естетиці підкреслювалась особлива роль трудової діяльності, поділу праці, розвитку виробництва як передумови формування естетичної і художньої потреб, наголошувалося на базовому характері естетичної потреби у розвитку естетичної свідомості і естетичного ставлення. Естетична потреба розглядалась як потреба у творчості: доводилось, що естетичний ідеал формується на основі естетичних потреб, що естетична потреба формується в руслі комунікативної діяльності.

Аналіз цих поглядів і теорій є предметом всебічного естетичного вивчення. Перспективними є дослідження філософсько-соціологічного характеру, здійснені на основі теорії відображення та людської діяльності, що включають генетичний і функціональний аналіз: генетично, як відзначає І.Я.Лисий, розкривається детермінованість мистецтва потребами, а функціонально – їх задоволення. Такий аналіз реалізований у працях А.Ф.Єремєєва, Л.А.Зеленова, В.А.Конєва, В.П.Іванова, М.Н.Афасижева, Д.І.Узнадзе, В.І.Мазепи, І.Я.Лисого та ін. Так, на думку А.Ф.Єремєєва, первинна естетична потреба заснована на естетичній цінності як об'єктивному значенні явищ дійсності, коли суб'єкт вступає у відносини з цією цінністю. Первинна естетична потреба породжує вторинні потреби – в естетичному пізнанні, оцінці, програмуванні і в самих діях [4, с.265]. Б.Я.Замбровський відзначає, що диференціація діяльності у праці веде до того, що спілкування набуває форми суспільних відносин, які є засобом існування загальної потреби, задає форму доцільності всім соціальним

---

<sup>\*</sup> Досить відзначити, що один з відомих радянських естетиків А.Ф.Єремєєв, який присвятив свою велику роботу аналізу даної проблеми, змушений констатувати, що час терміна “естетичне”, очевидно, ще не настав [4, с.269].

явищам, визначає форми зв'язку між індивідами. Ускладнення діяльності зумовлює:

- зміщення способу буття потреби з предмета потреби на засоби діяльності, що пов'язують потребу з її предметом;
- розщеплення загальної діяльності і виникнення кількох часткових.

Постає потреба у реконструюванні загального змісту діяльності. Естетична потреба виникла як суспільна. Об'єктивна потреба за своєю природою опозиційна частковій діяльності і є формою її зняття. В результаті загальний зміст діяльності реконструюється в особливій діяльності (художній) і в особливому відношенні (естетичному). Таким чином, естетичне відношення є вираженням естетичної потреби і служить об'єктивною основою художньої діяльності. Мистецтво засобами “подвоєння” загальної діяльності покликане зняти дане протиріччя, тому що в ньому загальний зміст відтворюється як належне, як естетичний ідеал і стає предметом волі й індивідуальності людини. Тому мистецтво спрямоване на формування у реального суб'єкта установки на зв'язок із суспільним інтересом, на його усвідомлення. Такі вихідні положення дозволяють бачити в мистецтві найважливіший засіб соціалізації особистості. Суб'єкт на основі своєї позиції і потреб диференціює цю установку функціонально конкретно [6] (Замбровський Б.Я.).

Мистецтво, у вузькому розумінні, створює образ вищої досконалості життя. Тим самим художник підкреслює реальність досконалості, можливість її досягнення (що й породжує катарсис), утверджує особистість у переконанні, що належне може бути. Таким чином, суб'єкт отримує установку на універсальне відношення до дійсності, що здатна стати реальним мотивом діючого суб'єкта і породити акт перебудови світу на засадах гармонії (Б.Я.Замбровський).

Тому тільки сам суб'єкт реальної діяльності може зв'язувати естетичні відношення з дійсністю, реалізуючи тим самим свою естетичну потребу. Очевидно, що естетичне відношення викликане потребою. Важливою умовою для реалізації естетичної потреби є наявність відповідних (соціальної і естетичної) ситуацій.

Соціальна ситуація, визначаючи загальне відношення до дійсності, установку на зняття протиріч, визначає “замовлення” для художньої діяльності, продукуючи для художника основу художньої концепції, визначає процес й умови адекватного відображення мистецтва сприймаючим. Естетична ситуація, визначаючи установку, отриману суб'єктом в соціальній ситуації, є специфічним способом зв'язку об'єкта і суб'єкта в естетичному відношенні [5].

Таким чином, як переконують розглянуті концепції, естетична потреба спрямована на гармонізацію відносин суспільства і середовища, а художня потреба – на оптимізацію відносин оточуючою особистості і суспільства, на забезпечення процесу персоналізації, на розвиток самосвідомості і творчості особистості.

Об'єктивно така можливість пов'язана із своєрідністю феномена мистецтва в системі культури як “з'єднувальної ланки між чистим і практичним” розумом (І.Кант), як форми духовно-практичного освоєння світу (К.Маркс), як особливої форми зв'язку ідеалу і практики, де родова потреба людини в мисленні, перетворенні світу задовольняється гармонійним чином (ідеально) шляхом “зняття” за допомогою художньої форми протиріч, розкритих у художньому творі. Тому художня діяльність є необхідною умовою утворення і буття особистісного рівня соціальності, поєднання її соціалізуючих та індивідуалізуючих моментів.

Не можна зрозуміти природи художньої потреби поза естетичною своєрідністю художньої діяльності. Сутність мистецтва – суспільно-естетична. Якщо в природі естетичне й утилітарне не розмежовані, то мистецтво є особливою, чи не єдиною сферою естетичного, де воно концентровано виражене в установці на особливе гармонійне перетворення людини. Художник створює ідеал, що відповідає мірі людини, і за допомогою мистецтва задає еталон, зразок відношення до дійсності, вчить бачити і створювати красу в ній. Тому не можна вирішити проблему мистецтва, розвитку художника і публіки поза урахуванням їх естетичної природи. Естетичне, творче багатство світу художника – основа розвитку і багатства художнього світу публіки. Тому визначення художньої потреби повинне здійснюватися у зв'язку з естетичною потребою.

Тут базовим є положення про те, що художнє переходить в естетичне. Діалектика процесу породжує надзвичайно важливий для соціології мистецтва й естетики блок проблем, пов'язаних з тим, що задоволення художньої потреби може різною мірою сприяти соціальному і естетичному розвитку особистості. Очевидно, що мистецтво (реалізація художньої потреби) може мати дієвий соціально позитивний ефект, коли реалізуються його естетичні потенції. Таким чином, перетворення художнього в естетичне збагачує зміст естетичного та його потреби і викликає нову художню потребу в соціально-естетичному перетворенні. Тому, говорячи про розвиток художньої потреби, маємо на увазі її подвійний ефект: по-перше, самопородження художньої потреби як іманентної шляхом розвитку художніх здібностей до творчості і



сприймання (наприклад, жанру певної музики); по-друге, соціально-естетичний вплив, уміння ширше бачити і краще розуміти прекрасне в дійсності, що виявляється в універсальності естетичної здатності, в умінні до всього підходити з естетичною міркою.

Можна сказати, що естетична і художня потреби взаємно передбачають одна одну як загальне і часткове. Художня потреба стимулює потребу діяти за законами краси, відповідно до міри предмета, міри дійсності. Для естетика в цьому плані надзвичайно цікавим є аналіз діалектики процесу: як естетична потреба розвивається за допомогою свого різновиду (художньої потреби) і як мистецтво сприяє задоволенню і розвитку сукупних дійсних соціально-естетичних потреб.

У мистецтві міра предмета виражена у формі (за допомогою пізнання і переживання форми відбувається осягнення сутності), а усвідомлення краси відбувається за її відповідністю мірі людини. Широко розуміючи (стосовно до потреби), визначення О.С.Пушкіним смаку як виразника співмірного і доцільного, ми вбачаємо у співмірності в мистецтві відповідність форми змістові (художньо-естетична характеристика), а в доцільності – відповідність гармонії мистецтва мірі людини, її запитам і потребам. Тому й краса, наприклад, визначається в системі цих понять як доцільна досконалість, тобто досконалість, співзвучна людині і суспільству, а значить, – його потребам. Отже, естетична потреба постає як здатність гармонічного сприйняття усього предметного світу, як прояв сутнісних сил людини. Вона безкорислива в безпосередньому змісті, тому що утилітарно не спрямована; але у вищому змісті, опосередковано, корисна як така, що сприяє формуванню соціальності й індивідуальності людини, у творчому процесі, насамперед, художника. Вона береться до уваги ніби зворотне відношення його якостей до міри, природи, потреб людини. А сам процес реалізації художньої потреби суспільства і людини є прямим відношенням, відношенням відповідності їх природі і завданням розвитку.

Роль художньої потреби в естетичному розвитку надзвичайно важлива, бо за допомогою мистецтва (як соціальної норми естетичного, концентрованого його вираження) формується установка на естетичне відношення і сприйняття дійсності, на врахування і важливість естетичної специфіки. Мистецтво, таким чином, покликане “переключати” художні потреби на естетичні, наповнюючи їх соціально-естетичним нормативним змістом, створюючи передумови для перетворення художньо-творчої активності на соціально-реальну.

Розходження понять “художня потреба” і “потреба в мистецтві”

як специфічного і неспецифічного відношення до мистецтва не можна сприймати однозначно. Не можна розуміти потребу в мистецтві як неспецифічне використання мистецтва (хоча така точка зору дуже поширена), тому що це вже буде не потреба в мистецтві, а задоволення потреби в чомусь іншому за допомогою мистецтва, коли воно не сприймається як мистецтво.

У широкому розумінні, суспільна потреба в мистецтві містить у собі різноманіття потреб суспільства, що проєктуються на мистецтво як у специфічному (художня потреба), так і неспецифічному (потреба у вузькокорисливому використанні мистецтва) відношеннях.

Основою для розходження характеру потреби може бути обране особливе співвідношення соціальної та естетичної ситуацій, за допомогою яких, з одного боку (соціологічно), – створюється система вимог й орієнтація інших потреб на мистецтво, з іншого боку (естетична ситуація), – забезпечується специфічне, естетичне відношення до мистецтва.

Стосовно мистецтва (за мірою виділення суб'єктом у процесі споживання естетичного елемента в художньому творі) визначаються три модифікації художньої потреби:

1) художня потреба, у якій соціальна і естетична ситуації адекватно збігаються відповідно до природи мистецтва, тобто коли зміст мистецтва направлено освоюється через його художню специфіку;

2) потреба в мистецтві, коли соціальна і естетична ситуації збігаються неадекватно, коли формально приймається установка, що цей предмет є твором мистецтва, але відношення до нього і його освоєння здійснюються з позицій інших потреб, супроводжуючи лише частково і неадекватно освоєння його художньої форми і естетичної специфіки;

3) потреба використання мистецтва з іншою, суто прикладною, практичною метою, коли цілком відсутня естетична ситуація (наприклад, використання творів мистецтва як наочних посібників з історії, літератури на шкільних уроках малювання і т. д.).

Багатосторонність відношення людини до мистецтва зумовлена як багатством потреб, так і особливостями мистецтва, що відбиває соціальні відношення особистості до світу, що робить твір мистецтва предметом інших потреб.

Художня потреба є своєрідною інтеграцією естетичної потреби з іншими актуальними соціальними потребами (спрямованим, своєрідним зрізом усієї системи потреб для характеристики культурних потреб).

Саме в цьому потоці злиття естетичної і художньої потреб з іншими потребами, в особливому їх синтезі, складаються модифікації художніх потреб (художньо-пізнавальна, художньо-комунікативна та ін.) Таким чином, функціональна структура художньої потреби визначається всією системою спрямованих на мистецтво об'єктивних потреб.

Визначаючи інші особливості художньої потреби, відзначимо, що характерним для неї є предметна спрямованість на мистецтво, конкретно-історичний зміст якого, у свою чергу, багато в чому визначає її риси і властивості. Від інших духовних потреб художня потреба відрізняється складністю, поліфункціональністю свого предмета. Багатозначність змістів художнього створює об'єктивну основу неоднозначності змісту художніх потреб. Тому на відміну від потреб, виведених з інших потреб досить однозначно, художня потреба виділяється складністю своєї структури, визначеним “фокусуванням” у ній інших потреб. У зв'язку з цим слід зазначити, що така поліфонічність художньої потреби породжує широту поля її пошуків і певну її нецілеспрямованість. З цим явищем, а також з “почуттєвим шаром” потреби, зокрема з підсвідомістю, пов'язана її глибинність, невичерпність свідомості, наявність у ній інтуїтивного моменту. Певною мірою зміст, походження і сутність художньої потреби можуть бути з'ясовані шляхом визначення того, яка необхідність породила мистецтво, як вона в ньому відбила свій зміст і які соціальні сили відтворюють і розвивають мистецтво. Художня потреба як культурна є однією з потреб в реалізації сутнісних сил людини, їхнім багатогранним самоздійсненням.

У загальному вигляді, як уже визначалося, це потреба у відновленні цілісності і змісту соціальної діяльності в безпосередньому житті особистості. Тому особистісний характер художня потреба має не лише у творців мистецтва, а й у тих, хто сприймає його.

Варто підкреслити соціальну природу потреби в мистецтві, яка в кожному історичну епоху набуває своїх особливостей. Потреба в мистецтві, відповідно до природи мистецтва, є духовно практичною, спрямованою на всебічний духовний розвиток особистості і суспільства, і, водночас, – практично дієвою, виявляючись у творчій художній діяльності і сприйманні мистецтва.

Більше того, оскільки загальна потреба гармонізації відносин особистості і суспільства знаходить реальне втілення в суспільних процесах художньої творчості і художнього споживання, то й сама художня потреба починає роздвоюватися, певною мірою відокремлюватися, виявляючи себе у двох іпостасях, взаємодоповнюючих одна одну – як

потреба в художній творчості і потреба в художньому споживанні, яким відповідають і два суб'єкти (художник і публіка).

Потреба в художній творчості і потреба в художньому споживанні є не тільки потребами їх основних суб'єктів (художника і публіки), а й суспільними потребами великих сфер, що відокремилися (художньої творчості і художнього споживання).

У такому розумінні дані види художньої потреби мають свої особливості в змісті та формі і свою логіку розвитку, що заслуговує на спеціальний аналіз. Однак при характеристиці розвитку художньої свідомості в цілому названі різновиди художньої потреби поєднуються в реалізації сукупної суспільної потреби, де в одному процесі співіснують і потреба адекватного, правдивого відображення дійсності, і потреба адекватного освоєння, відображення змісту художніх творів публікою. Вища суспільна художня потреба наближається до задоволення тією мірою, якою є відповідність між цими видами відображень, а отже, і потребами, що мають своїм остаточним ефектом гармонізацію відносин особистості і суспільства.

Художня потреба, будучи динамічно діяльною за своєю природою, є також фактором стійкості, збереження цілісності художньої культури. Однак “завмирання” і консерватизм окремих потреб “консервують” і саме мистецтво, роблять окремі його галузі тимчасово неактуальними. Відсутність потреби ніби “закриває” дане мистецтво, але саме нова потреба й відкриває його, пробуджує до нового життя. Потреба є свідченням життєздатності мистецтва, вона живить своєю енергією художній процес.

Соціологічний підхід до вивчення художньої потреби полягає у з'ясуванні її місця в системі суспільних відносин і виділенні тієї особливої підсистеми, де вона відтворюється і розвивається. Традиційно наука більшою мірою вивчає, як суспільство породжує мистецтво як форму своєї свідомості, і залишається мало вивченою соціальна і художня ефективність впливу мистецтва на суспільство. Але і в першому, і в другому випадках не можна обійтися без понять “потреба” як загального, так і специфічного характеру. Логіка вивчення призводить до необхідності введення не тільки в естетику, а і в соціологію мистецтва особливого розділу, присвяченого художнім потребам і суміжним з ними категоріям. Конкретизація змісту понять: художня потреба і потреба в мистецтві традиційно дається, як правило, в системі неоднорядкових, але близьких понять “призначення”, “роль”, “мета”, “завдання” мистецтва.

В соціологічному аналізі доцільніше було б говорити про потребу в мистецтві і розмаїття форм його соціального використання, тому що художню якість даної потреби соціологічними засобами вивчити поки що важко. В межах даного суспільства реалізується суспільна художня потреба. Як інваріант вона своєрідно виявляється у варіативності потреб, форм і засобів їх задоволення та розвитку всіх її суб'єктів. Результатом усього процесу художньої діяльності є, зрештою, піднесення індивідуальних художніх потреб до рівня необхідних художніх потреб суспільства, тобто йдеться про соціалізацію особистості.

Мистецтво є одним з ефективних соціальних інструментів і засобів вирішення суперечностей у розвитку суспільних відносин на особистісному рівні, а значить, і формою всебічної соціалізації, способом включення в систему суспільних відносин, адаптації до них і їх перетворення, найважливішим засобом “піднесення” духовного світу особистості.

У такому розумінні, потреба в мистецтві – це відношення до мистецтва, в якому концентруються і знімаються всі можливі, актуальні для даної соціальної ситуації форми і способи використання мистецтва в специфічній і неспецифічній значеннях. Якщо в силу багатостогранності й універсальності предмета мистецтва на нього (художній твір) можуть проектуватися найрізноманітніші суспільні потреби, то з ними збігаються в єдності і суперечностях дуже різні соціальні відносини, і ще не ясно, яке їх поєднання буде суспільно позитивним.

У центрі уваги естетично мислячого соціолога і повинна бути соціальна і, по можливості, художня ефективність цих взаємодій, а також визначення шляхів регулювання й розвитку як мистецтва, так і публіки, тобто художнього життя суспільства. Це значить, що дослідник повинен, вивчаючи потреби в мистецтві, визначати також і художню потребу у зв'язку з естетичною. Переростання “потреби в мистецтві” у специфічну художню потребу здійснюється в широкому полі суспільно-художньої діяльності. Тому художню потребу необхідно розглядати в її відношенні до інших елементів естетичної свідомості. Універсальний характер мистецтва, на яке проектується і в якому відбиваються всі види суспільних відносин і потреб, пояснює природу поліфункціональності і генеральний характер художньої потреби, вторинність її функціональних характеристик, що мають джерело в інших сферах громадського життя. Саме це дає підставу говорити про системну природу художньої потреби.

У зв'язку з тим, що мистецтво здатне відбивати різні людські відносини і тим самим задовольняти різнобічні соціальні потреби, нерозривно пов'язані з потребою в досконалості і красі, художня

потреба характеризується синкретичністю, злиттям різних аспектів художнього і нехудожнього змісту.

У складній взаємодії всього спектра різноманітних потреб суб'єктів художнього життя (потреби суспільства, публіки, критики і т. д.) формується усвідомлений суспільством рівень потреби в мистецтві, що спонукає до художніх пошуків, до раціонального визначення художніх потреб як художнього відношення (у формі естетичної концепції, поглядів, теорій), так і для пошуків художником нового художнього розуміння дійсності, вираження суспільно-художніх потреб.

Суспільство за допомогою художньої потреби ніби здійснює функцію випереджуючого відображення дійсності: за допомогою критики – раціонально, а за допомогою художника – художньо-творчо.

Тому багато авторів (Л.І.Новікова, А.Г.Плієв, І.А.Джидарьян та ін.) вважають, що художня й естетична потреби є основою естетичного і художнього відношення.

Художня потреба пронизує весь процес художньої діяльності, є наскрізною категорією, суспільним масштабом, за допомогою якого визначається відповідність усієї художньої діяльності загальним потребам суспільства. Тому задоволення художньої потреби є процесом функціонування і розвитку суспільно-художніх відносин. Художня потреба постійно “пульсує” в художньому відношенні на всьому шляху розвитку художньої свідомості, запліднюючи зміст художніх переживань, поглядів, оцінок, смаків, що багатосторонньо характеризують і розвивають її. Власне, тут специфічно виявляються загальні закономірності розвитку потреб. Так, художня потреба як форма випереджаючого відображення дійсності співвідноситься, насамперед, з поняттям “естетичного ідеалу”, що є для неї масштабом виміру й оцінювання. А.І.Буров вважає, що естетична потреба виявляється в естетичному смаку і в ідеалі, що виражають якість, міру і характер потреби. У своїй реалізації вона повинна постійно, якщо не тактично, то стратегічно, узгоджуватися з ідеалом, визначаючи історично можливі рубежі його досягнення. Потреба керується ідеалом як можливою межею свого задоволення і прагнення до нього. Але, з іншого боку, сам ідеал потреби породжується і відповідає вищій потребі всебічного і гармонійного розвитку особистості. Український дослідник А.С.Канарський розвиває ідею цілісного ідеалу життя як єдиної потреби і естетичного ідеалу як потреби людини [9, С.185]. Таким чином, особливість художньої потреби виражається у суб'єкта в прагненні, бажанні усвідомити світ не тільки в його сьогоденні, а й у майбутньому через суспільний і естетичний ідеали.

Художню потребу, за соціологічною наукою, можна визначити як історично суспільні відносини особистості, соціальної групи чи класу і реальних, тобто функціонуючих у суспільстві художніх цінностей. Складовими цього відношення є:

а) естетичний (у даному випадку художній) ідеал суспільства, втілений у реальних продуктах (художніх творах);

б) естетичний ідеал особистості, соціальної групи, що складається під впливом безпосереднього її буття і виражається в оцінках, реакціях, судженнях даної особистості (групи) стосовно художнього твору і його творця.

Поняття “потреба в мистецтві” передбачає соціальний зміст реалізації можливостей мистецтва. З іншого боку, суспільно-естетичний ідеал, в якому виражаються соціально-естетичні потреби, що визначають творчі здібності творців, варто розглядати в нерозривному зв’язку з творчим методом. Нові суспільні потреби породжують новий предмет мистецтва (його модифікацію) і новий творчий метод, за допомогою якого здійснюється єдність художньої діяльності, творчості і сприйняття, ефективність комунікації художника і публіки. Суспільство, спонукуване потребами, створює творчий метод як засіб і форму зв’язку художника і публіки, а художник і публіка приймають творчий метод тією мірою, в якій він виправданий їх дійсними потребами.

Художня потреба суспільства є об’єктивною стороною, фактором розвитку художнього життя і художньої свідомості в цілому. У той же час, на рівні конкретних суб’єктів художнього життя вона є суб’єктивною стороною, потенціалом, можливістю реалізації об’єктивних суспільних потреб як нормативних вимог суспільства.

Раціональний рівень естетичної свідомості (знання, погляди, переконання) також побуждується суспільними й особистими художніми потребами. Особистість має потребу в кристалізації і розвитку своїх художніх поглядів та переконань, без чого не може бути задоволеною художня потреба. Таким чином, художня потреба – це багатостороннє відношення, що включає емоційні, вольові, раціональні і практичні моменти в їх складних співвідношеннях, тому що процес її реалізації залучає все багатство духовного світу людини. Відповідно до неї, за висловом А.В.Луначарського, резонують інші сфери духовного життя особистості. Синкретичність, поєднання у художній потребі інших відносин робить ємною і багатогранною таку важливу її рису, як споглядальність. Загальне прагнення людини втілити своє “Я” і зробити його предметом свого споглядання особливою мірою виявляється в мистецтві.

Потреба споглядання як сутнісна сила людини реалізується в мистецтві найбільш гармонійно. Реалізація художньої потреби розвиває потребу споглядання як необхідний момент самоусвідомлення і самореалізації людини, як спосіб розвитку відношення до самої себе (особистості), як форму з'ясування всієї складності і багатства можливостей людини, змісту її зв'язків з суспільством.

Тому повноцінна художня потреба особистості характеризується розвиненою художньою споглядальністю, широтою й тонкістю почуттєвого сприйняття.

У зв'язку з цим, на особливе вивчення заслуговує, насамперед в естетичному і психологічному контекстах, зв'язок художньої потреби із здібностями, що живлять її і багато в чому породжують. Без здібності немає потреби. Проте і в соціологічному плані важливо бачити суспільно-художні здібності, з одного боку, як можливість для розвитку художніх потреб, а з іншого, – як засіб для задоволення художніх потреб.

Художня потреба, таким чином, постає як вираження особою здатності сприймання, освоєння мистецтва і як процес творчості. Переважна більшість дослідників одностайна в тому, що *саме художня потреба породжує і формує спрямованість художнього сприйняття, естетичного почуття і переживання* (І.А.Джидарьян, Є.С.Акопджанян, А.І.Буров, О.Н.Органова й ін.). Більш складним і опосередкованим є співвідношення художньої потреби і художніх оцінок, суджень, переконань, поглядів і смаків. Слід зазначити, що в усіх названих формах знаходить свій прояв і вираження потреба у мистецтві, *рівень очікувань, ціннісних орієнтацій, установок та інтересів, що спонукають безпосередню реалізацію потреби*. Цей соціальний “фільтр”, через який проходить художня потреба, робить її точнішою за адресою, соціально і естетично визначеною. Разом з тим, слід зазначити, що під впливом норм, що склалися в суспільстві, стереотипів сприйняття та інших чинників первинні форма і зміст художньої потреби значно змінюються. Оцінки, судження, переконання, думки про сприйнятий художній твір залежать від того, якою мірою і які сторони потреби в мистецтві ним задоволені, і саме залежно від цього твір мистецтва наділяється знаком художньої чи іншої цінності.

Це не виключає можливості цінувати те, що не відповідає актуальній потребі в мистецтві. Але загальна структура оцінки буде залежати від міри задоволення потреби.

Відношення художньої потреби і художнього смаку складніше. **Смак** як потреба й ідеал наперед заданий для споживання, в ньому



знімається все багатство естетичної свідомості емоційної і раціональної сфер; він як фокус художньої вибірковості потреби, її якісний визначник і відмінник. Потреба і смак характеризуються певним консерватизмом і стійкістю. Смак пов'язаний з потребою не тільки безпосередньо, а й у зворотному зв'язку – через оцінку і естетичну інформацію\*, він же виражає якість, міру і характер потреби. Разом з тим не можна зводити якість смаку до змісту потреби. Може бути велика потреба в мистецтві, але не структурована, не облагороджена смаком, і може бути високий смак, що анемічно застиг, що стимулюється повнокривною потребою, позбавлений соціально позитивних опор і джерел розвитку. Потреба змінює смак (позитивно чи негативно), тому що сприйняття вимагає оцінки необхідністю, а в процесі оцінювання обов'язково змінюється смак.

Таким чином, у категорії “художній смак” ніби знімаються враження від художнього твору, накопичений досвід, а далі здійснюється за допомогою раціональних засобів (оцінок, суджень) регулювання задоволення потреб. Не можна забувати, що смаком володіє особистість і рух її художньої потреби відбувається під постійним контролем смаку. Це стає можливим тому, що смак під впливом художніх поглядів має “налагоджену”, як компоненту світогляду, художню норму, що за допомогою смаку здійснює та регулює вплив плин і розвиток художньої потреби. Функції художнього смаку мають свої особливості в реалізації потреби публіки, критики, художника.

Характеристика художньої потреби суспільства й особистості, з погляду естетичного змісту, передбачає розгляд її співвідношення з основними естетичними категоріями (прекрасне, піднесене, комічне та ін.), бо художня потреба формує установку на естетичне сприйняття дійсності, її естетичну специфіку. Істинна художня потреба як потреба в гармонії є потребою у прекрасному. Потреба в інших аспектах естетичного (піднесеному, комічному та ін.) є гранню соціальної потреби, що відбиває своєрідність функціонування мистецтва.

Т.А.Савілова розглядає різні естетичні категорії за характером задоволення потреб суб'єкта. Якщо відношення містить у собі можливість широкого розвитку здібностей і задоволення всесбічним чином зростаючих потреб універсальної людяності, то перед нами відношення прекрасного,

---

\* А.І.Буров вважає, що для визначення смаку необхідний інформаційний підхід. Смак, за його визначенням, дорівнює естетичній потребі, помноженій на різницю між прогностично необхідною і наявною естетичною інформацією про предмет. (Буров А.И. Эстетика: проблемы и споры. – М., 1975. – С.130).

якщо такі можливості зовсім відсутні, то це потворне.

Художня потреба як соціально-естетичний за своєю природою феномен гнучко реагує на зміни суспільного життя, набуваючи в нових умовах особливої, історичної форми свого існування.

Разом з тим важливо бачити діалектику розвитку художньої потреби. В ній відбита міра, можливість і ймовірність змін системи, тому потреба й виражає стан системи. Але потреба виражає й стійке в системі як закон її руху, як механізм дії закону піднесення потреб і закону відповідності художнього виробництва художнім та іншим потребам суспільства.

Потреба в мистецтві має ніби постійні інваріантні та історично рухливі шари. Для художньої потреби, як ні для якої іншої духовної потреби, характерний діалектичний зв'язок загальнолюдського і класового, історії і сучасності, адже мистецтво всебічно здійснює зв'язок поколінь, наступність і передання традиційних (ідейних, національно-історичних, моральних та ін.) цінностей. Художня потреба пульсує і формується в діалогічному полі відносин минулої і нинішньої художньої культури, культури інших країн, часів і народів. Тому, хоч художня потреба є з'єднувальним, соціально спонукальним елементом культури в системі художніх потреб, – у процесі вивчення важливо бачити типи потреб по-різному цілеспрямовані, конфлікти і боротьбу потреб, що виявляються у протистоянні смаків, поглядів, концепцій; вона двополюсно (навіть багатопольно) спрямована, двошарова, тому що включає сучасне і класичне мистецтво, історично укорінене, і якість її багато в чому залежить від багатства діалогізуючих “голосів” художньої культури. У *соціологічному відношенні* художня потреба – це особливий різновид соціальної потреби в мистецтві, особлива форма суспільних відносин, що набуває своїх особливостей залежно від її зв'язку з іншими суспільними потребами і відносинами, які проявляються в різних формах естетичної поведінки.

Художня потреба, по суті, є показником не тільки стану суспільно-художніх відносин, а й гармонійності чи дисгармонійності розвитку всієї системи суспільних відносин, що потребують певного типу особистості. Соціальна роль потреби в мистецтві полягає в тому, що вона бере участь в гармонізації системи потреб особистості і суспільства, з її допомогою стає можливою й гармонізація відносин як форм вираження потреб.

Гармонізація потреб за допомогою мистецтва можлива історично в обмеженій сфері духовних відносин. Не варто думати, що мистецтво “врятує світ”, що воно є панацеєю від усіх лих.

Відображення мистецтвом багатьох сфер соціального життя, прямий і опосередкований зв'язок з ним, традиційне укорінення мистецтва у практичному житті, спадковість, традиційність потреб у мистецтві, широке проникнення мистецтва за допомогою засобів масової комунікації в усі шари суспільства та інше, створює передумови для класифікації художніх потреб за різними підставами. Художні потреби існують на різному рівні і мають форми як специфічні, так і змішані (синкретичні). Назвемо основні, без їх детальної характеристики:

- продуктивна художня потреба;
- репродуктивна художня потреба освоєння мистецтва;
- художньо-дослідницька чи художньо-критична потреба;
- потреба у збереженні й відновленні художніх цінностей;
- потреба саморозвитку і самовиробництва мистецтва;
- художньо-педагогічні, безпосередні й опосередковані (непрямі художні потреби).

Розрізняють потреби на повсякденному і теоретичному рівнях, за типом спільності і соціальної структури (індивідуальні, групові, класові, суспільні, національні), за видами, жанрами, методами, тематикою (літературні і т.д.), за типами культури (європейський, африканський, дзен-буддизм і т. д.), за віком і поколінням (молодіжний тип потреб у мистецтві), за типом орієнтації в соціальному часі (традиціоналістський і ультрасучасний), за соціальною спрямованістю (прогресивна, реакційна), за типом психологічного відношення до мистецтва (емоційний, раціоналістський та ін.), за всім розмаїттям спектра функціонування мистецтва (художньо-пізнавальна, художньо-компенсаторна й ін.).

В реалізаційному плані варто розрізняти художні потреби усвідомлені, суспільно нормовані, соціально бажані і плановані, ідеальні й реальні. Соціологічний підхід вимагає розрізняти особливі структури художніх потреб з урахуванням суспільних формацій і стадій їх розвитку.

**Основний типологічний поділ** повинен здійснюватися відповідно до типів художнього виробництва і культури, специфіки естетичних відносин, залежно від того, яка домінанта переважає в системі відносин до мистецтва, від співвідношення творчих і репродуктивних шарів потреби, від того, на удосконалення яких відносин спрямована художня потреба.

Художня потреба як потреба соціальна не існує в чистому виді, як специфічне відношення вона опосередкована різноманітними соціальними відносинами і закладами, що мають і переслідують свої особливі потреби і цілі стосовно мистецтва. Тому єдність художньої потреби

відносна і її визначення можливе з урахуванням її суспільного цілепокладання і того, що її опосередковує як відношення в соціальному і естетичному плані. Звідси складність її пізнання як латентної (прихованої) перемінної.

Художня потреба як соціальне відношення побуджується загальним рівнем освоєння дійсності, широкими потребами суспільної практики, що потребують нового художнього освоєння дійсності, яке б сприяло її пізнанню, зміцненню і перетворенню. Конкретизується дана суспільна вимога в потребах, видах і жанрах мистецтва, в їх змістовній спрямованості, особливого типу установах культури, у розширенні і поглибленні предмету мистецтва, у методах і формах творчості й сприйманні мистецтва, у критиці, в системі естетичного виховання, у зміні ролі мистецтва з іншими формами практики і суспільної свідомості.

Суспільно-естетична потреба у формі суспільно-художньої потреби наближаючись до своєї реалізації супроводжується зміною своєї первинної форми, набуваючи перехідних модифікацій, таких як “запит”, “попит”, а також психологічних станів – “потреба-бажання”, “потреба-інтерес”, “потреба-мотив” та ін. Соціолог повинен враховувати основні складові психологічного механізму реалізації потреби, якими є потяг, інтерес, бажання, що породжує стан нужди і напруження як показник нагальності задоволення потреби. Залежно від сили напруження потреби, формується “прагнення”, яке погоджує “рішення-вибір” твору мистецтва і форми естетично-художньої поведінки для оволодіння ним (П.Блонський, Д.Узнадзе).

Спробуємо визначити загальну схему руху художньо-естетичної потреби до свого предмета, яку можна представити як *розгорнуту предметну художньо-естетичну потребу*, визначену для емпіричного дослідження.

Необхідний зв'язок художньої потреби з предметом виявляється у формі художньо-естетичного інтересу, що трансформується, переломлюючись в особистості через її суб'єктивні умови і можливості (потреби), реалізації (естетична компетентність, погляди, ідеали, смак, ціннісні орієнтації та потреби не естетичного характеру, художньо-естетичний досвід (І.А.Зазюн), в якому ніби концентрується художня-естетична культура особистості). Так, особистісно трансформований художній інтерес набуває форми первинної (додосвідної) художньої установки, зверненої до об'єктивних умов і можливостей своєї реалізації. Таке звернення до реальності, згідно з Д.Узнадзе, створює реалізаційну ситуацію, без якої неможлива “справжня поведінка”. Стосовно нашого предмета, поняття “соціально-художня реалізаційна ситуація” посідає центральне

місце в опредмечуванні художньої потреби, бо в ньому знаходить відображення весь комплекс соціальних умов, велике і мале соціокультурне й художнє середовище, норми і стереотипи, цінності художнього виробництва, на які проектується художня потреба і за допомогою яких складається її *внутрішня ідеальна предметність*, образ бажаного і реального предмета задоволення.

Реальна ситуація формує фіксовану *вторинну художньо-естетичну установку*, закладаючи основу естетичної ситуації відношення до мистецтва, певного художнього твору і лінію практично-вольової, цілеспрямованої направленої поведінки, аж до безпосереднього художнього сприйняття.

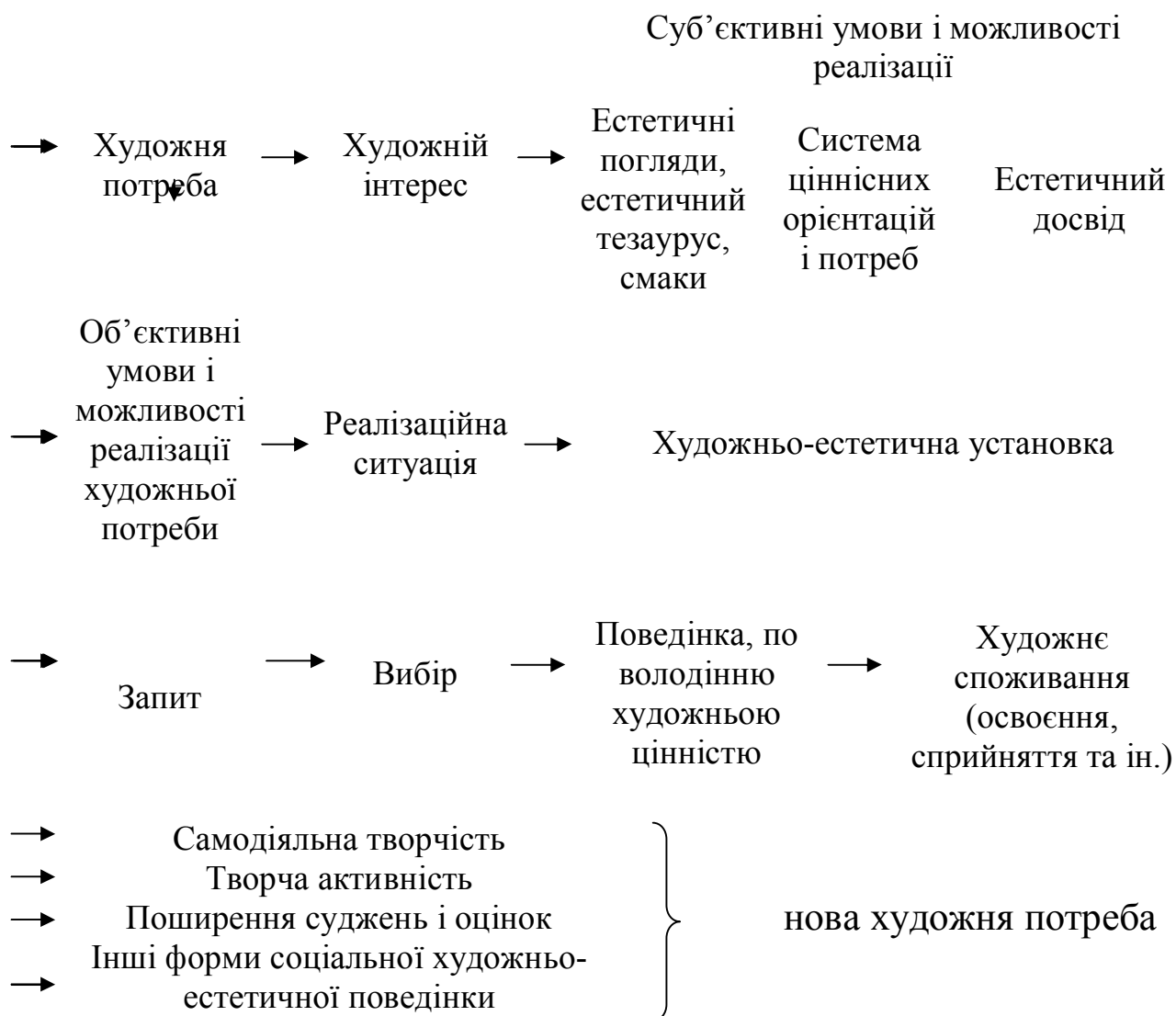
Попиту і вибору цінності передують *мотивація*, яка включає систему аргументів (як чутєвих, так і раціональних), нову актуалізацію всього естетичного досвіду, співвіднесення можливого вибору із цінностями свого соціального оточення, певну боротьбу мотивів і завершується чіткою практичною спрямованістю і вибором та сприйняттям твору.

В цьому процесі конкретизується естетичний предмет, довершується естетична установка і складається особливий план *естетичний очікувань*, бажання зустрічі з ледь означеним новим художнім враженням. У процесі сприйняття можуть підтвердитись чи не підтвердитись художні очікування, укріпитись чи порушитись художня потреба. Адекватне задоволення художньої потреби у більшості випадків породжує різні форми активності, однією з яких є "*естетична поведінка*" – поняття, яким послуговувався ще Л.С.Виготський у своїй роботі "Психологія мистецтва". Ми розглядаємо соціально-естетичну поведінку як комплекс спеціальних дій людей, спрямованих на оволодіння художньо-естетичними цінностями, як лінію поведінки у зв'язку з мистецтвом і з приводу мистецтва, однією з яких є міжособистісна художня комунікація як обмін думками і оцінками стосовно сприйнятого художнього твору.

Цей процес можна подати як схему-модель реалізації художньої потреби.

Проблема розвитку художніх потреб в даний час є суспільно актуальною, тому що мистецтво перебуває значною мірою у кризовому стані, як і стан спілкування публіки з мистецтвом.

## Зв'язок художньо-естетичної потреби із своїм предметом



Мистецтво ще не досягає своїх цілей, його потенціал використовується часто односторонньо, особливо недостатньо – у національно-художньому вихованні. Проблема загострюється і тим, що в умовах розвитку засобів масової комунікації, вестернізації української художньої культури виникає реальна небезпека того, що таке мистецтво, по суті, “закриваючи” шлях до дійсності, перетворюється на засіб відходу від актуальних проблем сучасності, породжує пасивність і споживацьку замкненість, десоціалізує особистість.

## 2.2. Функціонування і розвиток мистецтва та художньої культури, їх базова категоріальна система

Загальні закономірності теорії відображення і залежності суспільної свідомості від суспільного буття знаходять своє вираження в системі “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”<sup>\*</sup> як одній з методологічних засад вивчення функціонування і розвитку художньої свідомості та художньої культури в цілому. Евристична цінність даної системи полягає в тому, що вона створює можливості для об’єднання соціологічного і естетичного аналізу розвитку художньої діяльності за системним підходом, що розглядає в єдності процес і результат розвитку художньої свідомості. В даний час при очевидній активізації наукових досліджень соціологічних проблем естетики, осмисленні естетичних явищ як соціальних у системі естетичних наук, йдеться не про розчинення естетики в соціології, а про необхідність “творчої розробки соціології мистецтва з урахуванням досвіду естетики”. “Очевидно, що естетика не може не розглядати свої соціальні проблеми, але очевидно також, що все більше з неї виділяються соціологічні проблеми включення і функціонування мистецтва в соціальній системі, де мистецтво постає як компонент інших явищ і процесів” [7, с.35].

Однією з форм вивчення включення мистецтва в громадське життя і його зворотного впливу на суспільство є система “ХВ – ХП – ХС”. Дані поняття інтенсивно використовуються в конкретно соціологічних дослідженнях художньої свідомості, у проектах, планах, прогнозах, в перспективному плануванні і управлінні розвитком художньої культури як в нашій, так і в інших країнах. Все це висуває на перший план методологічні проблеми використання системи “ХВ – ХП – ХС”.

Однак оперування системою даних понять на практиці – ще не є доказом її обґрунтованості. Даний системний зв’язок повинен бути об’єктивно виведений з природи естетичних відносин, що необхідно включають виробництво естетичних цінностей, процес використання і їх взаємопокладання один одним. У загальнометодологічному плані розвиток основи громадського життя (виробництва) необхідно функціонально пов’язаний із споживанням і потребою, причому, йдеться не тільки про матеріальне, а й інші види духовного виробництва. Система даних загальних методологічних категорій дозволяє розкрити динаміку і механізми розвитку, вона розкриває джерело, соціальну детермінанту

---

<sup>\*</sup> Для позначення елементів даної системи далі в тексті будуть скорочення: художнє виробництво – ХВ; художня потреба – ХП; художнє споживання – ХС.

розвитку, процес і результат. У світлі цього все громадське життя може бути представлене як виробничо-споживацька діяльність, що відтворює і розвиває потреби і, у свою чергу, спонукується ними.

Виділення системи “ХВ – ХП – ХС” викликане необхідністю визначити соціальні детермінанти художнього розвитку, специфікацією загальних соціологічних закономірностей стосовно художньої сфери. Художнє виробництво не виникає саме по собі з матеріального виробництва. Воно опосередковується сукупністю загальних соціальних й суспільних художніх потреб, які безпосередньою його спричиняють. Це пов’язано з тим, що генетично, наприклад, духовні потреби є основою, що визначає становлення духовного життя в цілому, а з розвитком суспільного виробництва вихідну основу складають потреби взаємодії з духовною діяльністю, з духовним виробництвом, бо реальна “взаємодія виключає все абсолютно первинне й абсолютно вторинне” [10, т.20, с.483].

Тому й зв’язок їх здійснюється за допомогою художньої потреби, що породжує і художнє виробництво, і освоєння його здобутків. Художня потреба є пограничною категорією, яка відбиває сферу імпульсів, що виходять від усього суспільства і викликають до життя художню діяльність у її творчих і споживчих аспектах. От чому важливо з’ясувати, яким чином відбувається розвиток художньої потреби, а з нею – і художньої культури, як і призначення, структура зміст системи “ХВ – ХП – ХС”.

Спочатку постає питання, чи пов’язані між собою поняття “художня потреба”, “художнє виробництво”, “художнє споживання”? Чи утворюють вони систему? Якщо систему можна визначити як обмежену кількість взаємодіючих елементів, то дані категорії, безумовно, складають систему, бо відбивають досить цілісну сферу художньої діяльності. Традиційний розподіл системи художнього життя на “художнє виробництво” і “художнє споживання” створює основу для вивчення функціонування мистецтва [7]. Та без поняття “художня потреба” як детермінанти творчості і сприймання неможливо розглядати розвиток самої художньої діяльності. Тому “художня потреба” як складова даної системи має принципове значення.

Не можна зводити роль художньої потреби тільки до імпульсу, пускового, так би мовити, механізму художньої культури, де подальший розвиток здійснюється поза нею. Насправді ж, художня потреба, формуючи і змістовно наповнюючи суспільно-художні відносини, надає тим самим і змістовної спрямованості двом основним різновидам художньої діяльності – створенню художніх цінностей і їх освоєнню, споживанню.



Тому вся художня діяльність може бути представлена як реалізація суспільного потребнісного відношення. Чи значить це, що художня потреба ніби розчиняється в художній діяльності, втілюючись у ній чи обертаючись навколо неї, і тому немає підстав для включення її в дану систему як самостійного елемента? Ні.

Тільки завдяки потребі інші елементи “знаходять” один одного, поєднуються необхідним чином, сповнюються єдності суспільного змісту і призначення самої художньої діяльності в двох її основних іпостасях (виробництва і споживання).

Це узгоджується з положенням про те, що людей і речі об’єднує діяльність у формах творчості і споживання, спонукувана потребами. Тому і вся система повинна вивчатися, крім інших підходів, також з установкою на те, як у певний період художнього життя художня потреба спонукує художню діяльність, як потреба відтворюється і розвивається в ній, виступаючи новим стимулом для розвитку.

Таке “стеження” за потребою є не самоціллю, а необхідністю побачити процес розвитку художньої діяльності (змістовно, перспективно й в ширшому соціальному контексті). Розгляд художньої діяльності з погляду потреб (потребнісної точки зору) дозволяє пов’язати її початок і завершення, але не як кінцевий підсумок, а як виявлення нових обривів, розширення її меж в системі людської діяльності. Власне кажучи, потреба надає даній системі справжньої відкритості, а самим цінностям мистецтва – “відкритості” тією мірою, якою вони здатні задовольняти потреби. Потреба як елемент системи здатна “вклинюватися” між іншими елементами даної системи і посідати в ній різне місце, завдяки своїй функціональній універсальності, змістовній багатшаровості, сприяючи утворенню різних варіантів системи. Якщо два інших елементи системи (художнє виробництво і художнє споживання) мають ідеальний план і матеріальний буттєвий кількісно вимірюваний статус буття (як процес і результат), то художня потреба має переважно ідеальний план існування (ідеальну предметність). Разом з тим об’єктивність потреби виражається в її діяльнісному вираженні, а також у тому, що первинний стан потреби як нужди об’єктивно виражений в субстанціональній системі, у станах суб’єктів діяльності і стані самої художньої творчості та споживання. Потреба не утворює особливої матеріальної суспільної сфери, це не якась самостійна субстанція, а потреба людини чи суспільства, тобто вона є певною здатністю даної системи, вираженням її реальних можливостей. Художня потреба є об’єктивним відношенням, вираженням взаємного устремління художнього виробництва і художнього споживання

одне до одного. Разом з тим вона як така, що трансформує в собі все багатство спрямованих на неї суспільних потреб, представляє інтереси суспільні, постає вираженням вимог суспільства до мистецтва. У цьому відношенні суспільно-художня потреба ширша за соціальним діапазоном, ніж художнє виробництво і художнє споживання. Потреба живе і постійно стимулює процес не тільки на початку, а й протягом всієї художньої діяльності (“як її ідеальний образ, як ціль”) [10, т. 12, с.718]. Звідси і художні цінності, і художнє споживання можуть розглядатися як форми, матеріальні образи художньої потреби, що співвідносяться із суспільно-естетичним ідеалом. Суспільство за допомогою потреби надає системі функціонально розвиваючого характеру, змістовно наповнює її. Прийнятий нами масштаб розгляду системи можна умовно визначити як початковий абстрактний рівень, який спробуємо конкретизувати.

Висока взаємозалежність і взаємовплив елементів даної системи породжують ілюзію відсутності її інваріанта, стійкого базового відношення елементів. Тут потрібно, очевидно, виходити з розкритої К.Марксом діалектики виробництва і споживання, взаємопороджуючих один одного за допомогою розвитку потреб і здібностей. Зв'язок художніх потреб, художнього виробництва і художнього споживання є функціональним.

Системі “ХВ – ХП – ХС” притаманна оборотність навіть взаємооборотність елементів, викликана високою взаємозалежністю потреби, виробництва, споживання, тому що жоден елемент суспільно доцільно і специфічно не може існувати без іншого (потреба повинна “живитися” і розвиватися виробництвом і споживанням, без потреби немає виробництва, а споживання можливе тільки при наявності того й іншого).

Об'єктивно відмінний зв'язок художньої потреби з художнім виробництвом і споживанням зумовлений тим, що і виробництво, і споживання стосовно потреби здатні відігравати різну роль. Такими варіантами є основні зв'язки: “художня потреба – художнє виробництво – художнє споживання”; “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”; “художнє споживання – художня потреба – художнє виробництво” й ін. У кожному з цих варіантів виявляється динамічна, універсальна природа художньої потреби, що, подібно Протею, перетворюється й існує в інших формах, тому важко фіксується і вловлюється.

Так, у першому випадку (“ХП – ХВ – ХС”) художня суспільна потреба спричинює художнє виробництво і за його допомогою впливає на художнє споживання. В іншому випадку художня потреба (як потреба споживання) стимулює розвиток визначеного типу художнього виробництва і через нього впливає на характер споживання.

Разом з тим, як писав К.Маркс: "...споживання *передбачає* предмет виробництва *ідеально*, як внутрішній образ, як потребу, як спонування і як ціль" [10, т. 12, с.718].

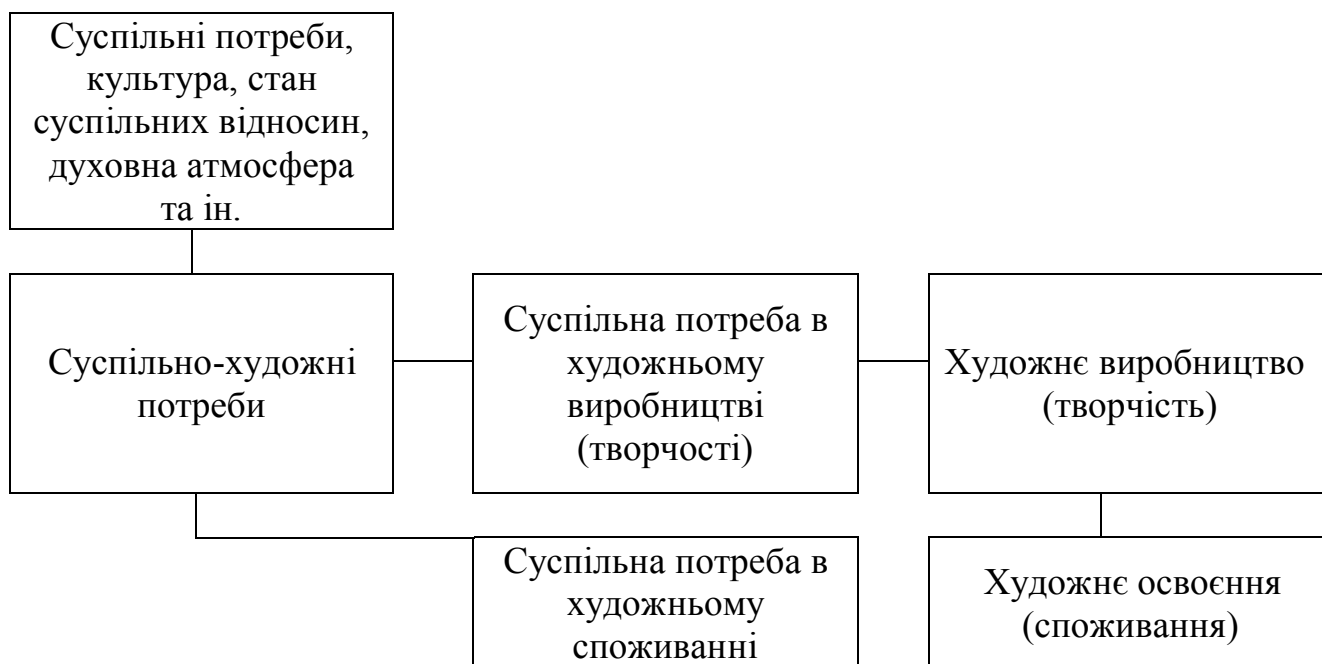
Раніше було методологічно обґрунтовано розгляд нами потреби як опосередковуючої ланки в системі "ХВ – ХП – ХС", що об'єднує художні твори і публіку. У даному випадку важливо з'ясувати, – як суспільство спонукує розвиток потреби у створенні і споживанні мистецтва, момент впливу загальних потреб і потреб у мистецтві на виробництво і споживання, що дозволить глибше усвідомити й опосередковуючу (що об'єднує виробництво і споживання) роль потреб. Тому даний зв'язок можна вважати інваріантом системи, маючи на увазі, що безпосередні якісні характеристики художньої потреби породжуються потім художнім виробництвом.

У загальному вигляді художня діяльність, як різновид соціальної діяльності та практики, фундаментально пов'язаний з виробничими відносинами і виражає суспільну необхідність удосконалення і розвитку. Розвиток цих відносин не є самоціль, відчужена від людини, тому що об'єктивно художня потреба спрямована на удосконалення людини, а мистецтво здатне виконувати цю роль залежно від міри своєї досконалості.

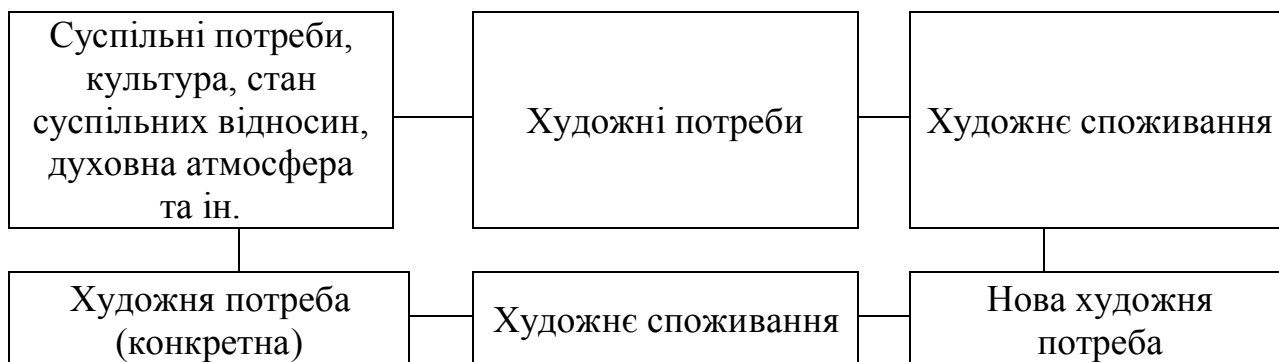
Безпосередньою силою, що породжує художнє й детермінує спочатку дану потребу, а потім і мистецтво, є культура. У свою чергу, потреба сама впливає на стан культури і художнього життя в цілому. Як відзначає М.С.Каган, "...соціальні запити до мистецтва, що складаються в надрах духовної і матеріальної культур, безпосередньо позначаються на характері художньої культури і вже звідси впливають на створюване в ній мистецтво" [10, с.265].

Оскільки суспільно-художня потреба, зрештою, детермінує мистецтво, система художнього життя, яку ми розглядаємо, повинна починатися з цієї категорії (йдеться, звичайно, про те, що сама повинна бути виведена з необхідності розвитку суспільного життя). Дана система "ХВ – ХП – ХС" відображає історико-генетичну і сутнісну основу художнього життя. Як відзначав К.Маркс, без потреби немає виробництва (творчості), а без його продуктів немає споживання (освоєння художніх цінностей) [10, т. 2, С.716-720]. При цьому, важливо мати на увазі, що художнє виробництво не саме по собі породжує і розвиває художнє освоєння творів мистецтва. Воно саме тому й виникає, що публіка вже до художньої творчості має певні потреби в мистецтві, які під впливом мистецтва збагачуються, конкретизуються, здобувають точнішу

художню адресу. Тому первинна система може мати в першому наближенні, такий вигляд:



Стосовно створених художніх цінностей, її можна уточнити:



Художня потреба породжує художнє виробництво і водночас опосередковує зв'язок продуктів художнього виробництва та процес художнього їх освоєння, споживання. Потреба пронизує весь процес художньої діяльності, є “наскрізною” категорією, суспільним масштабом, за допомогою якого визначається відповідність всієї художньої діяльності всезагальним і менш загальним потребам суспільства. Тому потреба посідає особливе місце в структурі діяльності. К.Маркс, відзначаючи, що “виробництво створює предмети, що відповідають потребам”, “...без потреби немає виробництва” [10, т. 12, с.715, 718], як можна зрозуміти з контексту, мав на увазі об’єктивні художні потреби як початок, що породжує художнє виробництво. Далі твори мистецтва уточнюють, конкретизують наявні “окремі” потреби, і в цьому відношенні

виробництво постає для них вихідним пунктом. Ці потреби є модифікованими проявами конкретних суспільно-художніх потреб. Художні конкретні потреби народу перебувають як під впливом суспільно-художніх потреб, так і під впливом створених художніх цінностей як об'єктивованих суспільно-художніх потреб. За допомогою художньої потреби, власне кажучи, розкривається зміст художньої діяльності.

Визначаючи значимість і функції кожного елемента системи (“художня потреба – художнє виробництво – художнє споживання”), важливо виділити системотворчий елемент. Кінцевого і якісного вигляду художньому життю і художній діяльності в цілому надає художнє виробництво. Воно визначає зміст і функції мистецтва як соціокультурного інституту і є основним системотворчим елементом. Художня потреба з боку соціальної організації характеру включення специфічної художньої системи в соціальний контекст виконує особливу роль – визначення її цілей, що дозволяє дійти висновку про системоорганізуючу роль *художньої потреби*.

У потребі конкретизується багато моментів функціонуючої системи: зв'язок сутнісного та емпіричного, формування майбутнього стану художнього життя. Системоорганізуюча роль художніх потреб виявляється в інтегративній функції, що створює передумови для цілісності художнього життя, її стабільності, адже потреба перебуває в центрі художнього життя, відбиває діалектику процесів виробництва і споживання. Разом з тим виробництво створює предмет споживання і спонукає до споживання.

Істотно важливо розглянути загальні характеристики системи “ХВ – ХП – ХС”, її методологічні можливості для вивчення художньої культури. З точки зору системного підходу, в найзагальнішому попередньому визначенні, система “ХВ – ХП – ХС” відноситься до числа цілісних, динамічних, відкритих, самоорганізованих, сильних, керованих, похідних (від первинної соціальної системи). Система “ХВ – ХП – ХС” має силу пояснюючого принципу і разом з тим розкриває соціально-естетичний механізм розвитку художнього життя. Вона дозволяє розглядати загальний рух художньої діяльності (як різновиду соціальної діяльності) на специфічному соціальному рівні одного із найвищих порядків охоплюючи найбільші блоки розвитку процесу. Тому даний підхід до застосування системи “ХВ – ХП – ХС” є діяльнісним за своєю природою.

Методологічно важливо з'ясувати, предметом вивчення якої науки чи яких наук є система даних понять, визначити сферу її застосування. Їх можна віднести до філософських понять, що характеризує закономірності розвитку всієї художньої сфери. Це блок понять, що дозволяють позначити

перехід від суспільного до соціально-художнього рівня вивчення художньої діяльності і мистецтва в цілому. Явища, позначені цими поняттями, їх масштаб і ємність такі, що можуть бути предметом дослідження різних наук, починаючи від найзагальнішого їх визначення як форм духовного життя і людської діяльності (в системі історичного матеріалізму) аж до вивчення, наприклад, художньої потреби як соціально-психологічного феномена. Свої аспекти вивчення тут мають естетика, мистецтвознавство, педагогіка естетичного виховання та ін., однак всі вони інтегруються соціологією мистецтва.

Домінуючою лишається соціально-естетична природа даних понять. Коли вони беруться в системі “ХВ – ХП – ХС”, то збагачуються змістовно, набувають нових системних ознак. Взаємозбагачення художнього виробництва, художньої потреби і художнього споживання пов’язане з їх функціональною взаємозалежністю, змістовною взаємовідображуваністю (так, художнє виробництво породжене потребою, а його твори покликані бути предметом споживання). Стосовно інших наук, за допомогою даних понять вводиться соціальність до їх художнього чи іншого контекстів. У цьому й полягає методологічна роль даної системи стосовно конкретних наук, що досліджують художнє життя. Досліджувана система, таким чином, є опосередковуючою ланкою, що пов’язує сферу художньої практики із суспільним цілим.

У зв’язку з тим, що в системі “ХВ – ХП – ХС” визначений стрижень художньої діяльності, функціонування мистецтва і художньої культури, вона стає одним з базових центрів вивчення мистецтва, в якому “стягується” різними гранями і сторонами великий комплекс проблем різних наук (естетики, соціології художньої культури, технічної естетики, естетичної педагогіки, інших прикладних галузей естетики).

Погранична природа системи “ХВ – ХП – ХС”, що відбиває об’єкт вивчення (точніше, пограничний характер її проблем і виражений у ній системний і діяльнісний підходи), надає даній системі методологічної та евристичної цінності, дозволяє на її основі здійснити необхідну в сучасних умовах розвитку науки комплексність досліджень і логічно впливаючий з цього синтез знань про розвиток художньої культури. Такий підхід дозволяє здійснювати продуктивне впровадження у практику перспективного регулювання й управління розвитком художньої культури.

Дослідження, таким чином, і повинно здійснюватися відповідно до марксистської методології пізнання: від абстрактного визначення закономірностей системи “ХВ – ХП – ХС” до її конкретного змістового

наповнення поняттями і категоріями інших наук (соціології мистецтва, естетики, мистецтвознавства й ін.), а з їх допомогою до комплексного дослідження, що дозволить побачити явище в усьому багатстві його визначень. Таким чином, система “ХВ – ХП – ХС” має методологічне значення та евристичну цінність для конкретних наук, бо дозволяє здійснити інтегративну функцію соціологічного знання у пізнанні художньої культури.

Значення системи “ХВ – ХП – ХС” для аналізу художньої потреби полягає також у тому, що вона наближає до розуміння історичної форми призначення мистецтва, завдяки зв’язку з чинністю основного закону суспільства – задоволення матеріальних і духовних потреб. По суті, дана система охоплює основну проблематику соціології мистецтва. Тому надалі буде застосовано соціологічний підхід як засіб естетичного аналізу у намаганні зафіксувати художню подвійність системи “ХВ – ХП – ХС”.

Соціально-художня подвійність даної системи подається не в тому розумінні, що художнє як естетичне і соціальне в ній розділені. Естетичне явище соціальне за своїм генезисом, але воно набуває функціонально (у системі) нових, похідних соціальних змістів, соціальних ефектів. Хоча змістом її є насамперед логіка розвитку художньої діяльності, реальним підсумком її функціонування є розвиток художньої свідомості і художньої культури суспільства в цілому.

Можна вважати, що система “ХВ – ХП – ХС” складає змістовне і функціональне ядро художньої культури.

Художня діяльність значною мірою залежить від загального стану культури. Як реальність система “ХВ – ХП – ХС” програмується й реалізується механізмами культури і рівнем спеціальної культури творчості та освоєння (споживання). Сама динаміка системи “ХВ – ХП – ХС” і завдання її розвитку передбачають, таким чином, єдність діяльності і культури. Для конкретного вивчення стану художньої діяльності і культури принципове значення має соціальна організація їх функціонування і розвитку. Логіка розвитку, вимога врахування повноти і рівня задоволення суспільно-художніх потреб диктують і необхідні форми організації художньої творчості (тиражування і поширення художніх цінностей) та їх освоєння народом. Потреба суспільства за допомогою особливих установ постає тут у свій системоорганізуючій функції: вона ніби організує, планує і, зрештою, керує діяльністю. Значною мірою ці функції знаходять вияв в організаційній структурі всієї художньої діяльності. Тому формально не входить до нашої системи, проте цілком її охоплює підсистема “соціальний інститут художньої культури”. Вона ніби замикає на себе перші дві підсистеми

(виробництво і споживання), оскільки співвідношення і взаємодія виробництва і потреб реалізується в тих чи інших формальних чи неформальних організаційних межах соціального інституту та його установ. Дані соціальні інститути й організації регулюють всю художню діяльність з урахуванням потреб. У той же час кожна ланка системи “ХВ – ХП – ХС” має особливі регулюючі установи.

Так, художня потреба, що виконує, як уже визначено, системо-організуючу функцію, сама має потребу у спеціальних організаціях, що за посередництва естетико-педагогічної і художньо-виховної діяльності формують потреби і здібності публіки, а також у наукових організаціях, що здійснюють пізнання художньої потреби з метою управління.

Соціальний аспект художньої діяльності виражається в її соціальній організації, а також у розвитку системи суспільно-естетичних, соціально-художніх відносин, утворених суспільно-естетичними і художніми потребами, у силовому полі яких формуються мотиви і творчі задуми художника, розгортається взаємозалежна система діяльності художника, публіки та соціальних інститутів, що їх обслуговують.

Система соціально-художніх відносин є конкретно історичною, що виражає всю своєрідність і особливості художнього життя і культури суспільства\*. Соціально-художні відносини – “кровоносні судини” художньої культури і художньої діяльності.

Соціально-художні відносини – це завжди відносини людей з приводу мистецтва і переважно на основі їх художніх потреб.

У соціально-художніх стосунках виявляється своєрідність структури художнього життя і культури. Конкретне розгортання і розвиток художньої потреби в системі “ХВ – ХП – ХС” здійснюється в суспільній сфері, яку називають “художнім життям” і яка, у свою чергу, тісно пов’язана з узагальнішою – “способом життя”. Цей зв’язок ґрунтується на універсальнішому зв’язку – діяльності, культури і способу життя.

Діяльність є сутністю людського способу буття. Предметна діяльність – вихідний пункт і основа культури. Спосіб життя – це вияв (форма прояву) діяльності. Культура і спосіб життя мають загальну субстанціональну основу – діяльність. Культура активно впливає на спосіб життя і на процес його формування. Спосіб життя – це система, що забезпечує

---

\* Розробка поняття “художньо-ідеологічні відносини” та художньої практики як становлення системи художньо-ідеологічних відносин вперше була здійснена в роботах Конєва В.А. (Конєва В.А. Искусство как системный объект. – Системный метод и современная наука, вып. 1. – Новосибирск, 1971. С.199-205.)



задоволення потреб. Таке визначення способу життя за допомогою категорії “потреба” дозволяє розглядати її як одну з основних, визначальних категорій способу життя, а художню потребу, відповідно, – як детермінанту художніх аспектів способу життя. Б.М.Шляхова: “Оскільки життєдіяльність людей, визначаючись, зрештою, соціально-економічними умовами буття, опосередковується характером їхніх потреб, то, отже, утвердження естетичного начала в способі життя людей і творчості за законами краси як свій обов’язковий момент передбачає цілеспрямоване і систематичне формування естетичних потреб мас” [15, с.13].

При вивченні художніх потреб методологічно важливо бачити, як з даних реалій і відповідних їм понять (діяльність, культура, спосіб життя, художнє життя, художній потенціал та ін.) визріває історично конкретна форма художніх потреб. В найзагальнішому, вихідним у вивченні є визначення стану суспільних відносин і способу життя, в системі яких і зароджуються разом з іншими і під їх впливом художні потреби, що виражаються у специфічних відносинах і діяльності. Показником функціонального і змістового рівня, якості художніх потреб є культура, а показником можливостей розвитку – художній потенціал. Повнота прояву сутності і змісту суспільно-художніх потреб реалізується цілісно, в єдності всіх підсистем художнього життя.

Реальний, багатобічний і комплексний вплив художньої діяльності на спосіб життя здійснюється безпосередньо через систему суспільно-художнього життя, шляхом задоволення і розвитку потреб у мистецтві.

Поняття “художнє життя”, ще досить метафоричне і буденно описове, набуло прав громадянства, увійшло в науковий обіг і в систему понять мистецтвознавства, але ще не стало строгим і визначеним в системі естетики і соціології мистецтва. До нього, звичайно, включається сфера громадського життя, що охоплює художню творчість і функціонування всіх, пов’язаних з ним і з художнім освоєнням сфер суспільства, а точніше, – вся художня культура (її рух, зміна, динаміка) по відношенню до художньої діяльності, найбільш значущим її впливам і тенденціям. Спонукувану потребами основу художнього життя в процесуальному відношенні складає художнє виробництво і художнє споживання, які при їх відокремленні у просторі і часі опосередковуються діяльністю з поширення мистецтва.

Система “ХВ – ХП – ХС” як різновид соціальної системи характеризується високим рівнем складності її елементів, що можуть вважатися особливими підсистемами.

Розглянемо деякі особливості зв'язку її основних елементів. Насамперед, необхідно підкреслити, що розвиток даної системи (як механізму розвитку художньої потреби) забезпечує в результаті художній прогрес суспільства, нові рівні художнього освоєння дійсності. Тому він повинен співвідноситися з тією цільовою програмою, яку здійснює суспільство за допомогою мистецтва відповідно до суспільного та естетичного ідеалу.

Необхідно визначити оптимальність і неоптимальність взаємно зв'язків елементів системи “ХВ – ХП – ХС”. Шляхом визначення характеру цих зв'язків, міри гармонійності розвитку художньої діяльності і життя принципово можливе визначення міри реалізації, предметного втілення художнього відношення, художнього освоєння дійсності. Вираженням даного процесу є задоволення художньою творчістю і виробництвом суспільно-художніх потреб. Тому і стосовно даної системи оптимальною і бажаною є відповідність художнього виробництва потребам художнього і соціального розвитку громадян. Реально така відповідність безпосередньо виражається насамперед у рівні освоєння, споживання цінностей, створюваних сучасними художниками.

У зовнішньому, лінійному вигляді оптимальний стан системи “ХВ – ХП – ХС” виражається загалом у рівномірному і співмірному розвитку її складових частин, хоча інтенсивний розвиток передбачає випереджаюче нарощування творчості, при “доганяючій” його потребі мас. Однак така абстрактна рівномірність може бути тільки в ідеалі, тому, що за відсутності в системі суперечностей неможливий художній розвиток. Оцінка стану відповідності елементів у системі “ХВ – ХП – ХС” і відповідності її розвитку суспільним цілям можлива, як мінімум, при досить чіткому уявленні про змістовні межі суспільно-художніх потреб (художніх потреб суспільства в даний період його розвитку) і виробленні об'єктивних показників та індикаторів розвитку художнього виробництва і художнього споживання (освоєння), за якими б можна було говорити про міру відповідності їхнім потребам.

Оцінка відповідності за всіма елементами залежить від заданого масштабу і рівня художньої потреби суспільства, яка виступає у формі:

- суспільно-художньої потреби, що вимагає рівня виробництва і споживання, близького меті всебічного розвитку особистості (ідеальні вимоги);

- побутуючих реальних запитів класів, соціальних груп, що усвідомлюють певною мірою ці потреби, і поки обмежено здатних діяти в їх руслі.

Тому розвиток художньої діяльності здійснюється ніби у цих двох вимірах художньої потреби, що уособлюють, з одного боку, потребніший ідеал художнього розвитку, а з іншого, – реальний стан художніх потреб на їх повсякденному рівні тією мірою, якою вони відбилися і якою можуть відбиватися в суспільній та індивідуальній свідомості. Звідси й об'єктивна можливість оцінювати розвиток системи “ХВ – ХП – ХС” відповідно до її потреб повсякденно масовим (що відповідають другому типу потреб) чи не настільки масовим, але піднесеним, художньо і соціально цінним (відповідним першому типу потреб).

Суспільно-художні потреби тому ніколи не можуть бути задоволені цілком, і розвиток системи “ХВ – ХП – ХС” буде художньо прогресивним тією мірою, якою їй вдається наблизитися до такого розвиваючого задоволення.

Однак художнє виробництво повинне ненабагато випереджати сформований рівень масового споживання чи, в основному, відповідати йому – тоді їх співвідношення може бути відносно оптимальним.

Потреби є випереджаючою формою відображення дійсності, передбаченням нового художнього життя. Разом з тим історія художнього життя дає чимало прикладів, коли художня творчість, відповідаючи суспільним художнім потребам, недостатньо відповідає не надто розвиненим запитам публіки. Така ситуація, наприклад, склалася у музичному житті, Росії у 80-х рр. XIX ст., реалізувавшись у творчості П.І.Чайковського. Дослідник відзначає певну логіку співвідношення художнього виробництва і художнього споживання у процесі історичного розвитку художнього життя. Так, художнє життя докапіталістичних суспільств функціонувало і розвивалося під знаком орієнтації художнього виробництва на споживання [11] – тут спостерігається провідна роль споживання як вираження потреб.

Характерна ознака художнього життя капіталізму полягає в тому, що провідна роль художнього виробництва стосовно споживання і публіки виявляється безпосередньо [11]. У соціалістичному суспільстві співвідношення елементів даної системи принципово відмінне. Якщо у перший період розвитку радянського суспільства переважаючою була залежність художнього виробництва від безпосередніх класових потреб і споживання, то пізніше панівним стає формуючий вплив художнього виробництва, що відбиває розмаїття суспільно-художніх потреб і запитів народу. Але водночас ми, очевидно, маємо підстави говорити про загальну нерівномірність як розвитку елементів системи “ХВ – ХП – ХС”, так і

про неоднорідність і нерівномірність розвитку складових частин кожного елемента системи, особливо – художнього виробництва. Це пов'язано в загальному плані із суперечливим характером складу і розвитку всіх соціальних феноменів, з їх соціальною диференціацією. Так, художнє виробництво може задовольняти цілком і навіть перевищувати потреби однієї групи публіки, частково задовольняти іншу і рішуче не задовольняти потреб третьої. Особливо контрастно ця особливість виражена в класових антагоністичних суспільствах. Художнє виробництво саме в системі “ХВ – ХП – ХС” набуває особливих ознак універсальності, тимчасової і загальнолюдської художньої цінності та значення, бо художник своєю творчістю відповідає одночасно і потребам свого середовища, і потребам свого суспільства й часу, і потребам людства. Тому художнє виробництво частково відповідає вищим потребам свого часу, частково їм не відповідає, а в чомусь випереджає їх.

Визначення історичної відповідності художньої творчості потребам даного часу цілком можливе в системі “ХВ – ХП – ХС”. З її допомогою можливе визначення рівня нового творчого успіху видатних митців минулого. Як є загальний соціологічний закон відповідності суспільного виробництва характеру і рівню розвитку суспільних потреб, так є й закон відповідності виробничих відносин характеру і рівню розвитку продуктивних сил. Хоча аналогії з матеріальним виробництвом небезпечні відродженням вульгарного соціологізму, однак можна припустити, що на основі панівних виробничих відносин і відповідної їм соціально-класової структури складаються й особливі відносини у сфері художньої діяльності, з урахуванням естетичної специфіки мистецтва.

Продуктивна сила художнього виробництва вимагає й особливого типу відносин у самому мистецтві і з приводу мистецтва, що диктується загальними соціальними відносинами, модифікованими в художній сфері. Потребами і виробництвом диктуються й особливі відносини між “художником і суспільством”, “художником і публікою”, “художником і критикою” і т. д., а також типи інших соціально-художніх відносин. Таким чином, художні потреби і художнє виробництво спільно визначають за допомогою суспільно-художніх відносин зміст і форму художнього споживання. Однак система художнього споживання не жорстко програмується художніми потребами і виробництвом, а має відносну свободу, що залежить від невичерпності і багатолікості самої публіки, від особливих ситуацій у її діяльності, від нових інтересів, норм, поглядів обслуговуючої її культурної інфраструктури. Потреба – стимул,

виробництво – форма відповіді на нього, а споживання – останній пункт, де розв’язуються важливі суперечності художньої практики і де народжується початок нового художнього життя. Основними суб’єктами художньої діяльності є художник і публіка, народ. Традиційно художнє виробництво пов’язують з особистістю художника, а споживання – з діяльністю публіки. Однак відносини суб’єктів у системі художньої діяльності є складнішими, бо частина публіки є суб’єктом творчості. Публіка складає ту розвиваючу основу, якій служить мистецтво і заради якої воно розвивається. Особливе місце належить критиці і системі посередників, які суттєво впливають на характер задоволення художніх потреб, часто зміщуючи систему задоволення в своїх інтересах.

В сучасних умовах складаються нові, постмодерністські погляди на художню діяльність і її функціонування, що виявляються у більшій, якщо не в повній свободі і взаємній незалежності митця і публіки. Однак вони стосуються більше авангардистського мистецтва, а не широких мас, і фіксують зростаючу відчуженість масової публіки від авангардизму.

## **Запитання для самоперевірки**

1. Яке значення естетики у соціологічному визначенні поняття “художня потреба”?
2. Які основні характеристики суспільно-художньої потреби?
3. Яке місце художньої потреби в системі художньої діяльності, які її функції?
4. В чому полягає динаміка системи “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”?
5. Які категорії дозволяють розкрити зміст художньої культури?

## **Теми для рефератів**

1. Специфіка художньої потреби та її соціологічні виміри.
2. Місце і роль художньої потреби в естетиці й соціології.
3. Роль художнього виробництва в розвитку потреб.
4. Соціальна діалектика взаємозв’язку художнього виробництва, художньої потреби і художнього споживання.

## **Творчі завдання**

1. Опитайте коло Ваших друзів і знайомих за визначеними Вами критеріями і спробуйте визначити рівень їхніх художніх потреб.
2. Дайте характеристику показникам та індикаторам потреби у постмодерністському мистецтві.
3. Назвіть українських митців постмодерністського напрямку.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Афасижев М.Н. Эстетические потребности человека. – М., 1979.
2. Гегель Эстетика. Соч., т. 14. – М., 1968.
3. Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. – М., 1976.
4. Еремеев А.Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Свердловск, 1975.
5. Етика і естетика. – 1979. – №22.
6. Замбровский Б.Я. Истоки искусства. – Воронеж, 1976.
7. Из истории советской эстетической мысли / Сб. материалов. 1917-1932. – М., 1983.
8. Каган М.С. Искусство в системе культуры // Советское искусствознание. – 1978. – №2.
9. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. – К., 1979.
10. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е. Изд. – М.
11. Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. – Л., 1980.

### 3. СУБ'ЄКТИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

#### 3.1. Суб'єкти художньої культури і система їх соціально-художніх відносин

**Основні суб'єкти художнього життя.** Основними суб'єктами художньої культури є агенти, які безпосередньо або опосередковано забезпечують її функціонування та розвиток, хоч її загальним суб'єктом є народ. Такими взаємодіючими в системі художнього життя на основі специфічних соціально-художніх відносин є *митець, публіка і критика*, бо вони уособлюють процеси і сфери творчості, сприйняття та оцінювання (художнє виробництво, художнє споживання, художню оцінку). Посередником у цих складних процесах творчості та сприйняття є критика. Між суб'єктами художньої культури складаються специфічні соціально-культурні відносини, вони є своєрідними “*кровоносними судинами*” системи мистецтва. Кожне суспільство має свою систему соціально-художніх відносин. Основні складові такої системи:

- *творчі специфічні “виробничо-художні” відносини, відносини у власне художньому житті та пов'язаних з ним інститутами* (відносини “митець – митець свого виду мистецтва”, “митець – митець іншого виду мистецтва”, “митець – проєктант”);
- *суспільно-ідеологічні художні відносини* (типу “митець – преса”, “митець – ідеологічні установи”);
- *художньо-функціональні соціальні відносини в контексті художнього життя* (“митець – критик”, “митець – мистецтвознавець”);
- *соціально-художні відносини* (“митець – публіка”);
- *художньо-педагогічні відносини* (“митець – педагог – учень”, “митець і митці-початківці, які в нього навчаються”);
- *художньо-просвітницькі, розподільчі, художньо-дозвіллеві та інші відносини* (на зразок, “митець – підшефні” тощо).

Поняття “*суб'єкти художньої культури*” охоплює й тих, хто створює умови й забезпечує функціонування та розвиток мистецтва в системі художнього життя, його критичну оцінку, поширення, естетичну підготовку сприймаючих, відтворення і розвиток художньої інтелігенції, наукове вивчення стану художньої культури. Спробуємо їх типологізувати:

- суб'єкти творчої професійної художньої діяльності;
- суб'єкти освоєння мистецтва (публіка та її різновиди);
- суб'єкти народної творчості та художньої самодіяльності;



- суб'єкти художньо-критичної діяльності (художні критики, рецензенти, публіцисти, художні редактори, твори яких можуть мати певну художню цінність);
- суб'єкти, які організують художній процес (в тому числі і естетичними засобами), поширюють і пропагують твори мистецтва;
- суб'єкти, які готують публіку до художньої діяльності (педагоги та інші);
- суб'єкти, що сприяють відтворенню художньої інтелігенції.

Всі вони прямо або опосередковано спрямовані на забезпечення повноцінності контакту, ефективності основного соціально-художнього відношення “митець – публіка”.

### **3.2. Митець. Формування молодого покоління митців України**

Основним творчим суб'єктом є митець, який постає в колективній суспільній формі як художня інтелігенція.

*Художня інтелігенція* – це особлива соціальна група творчих особистостей, що формується з представників усіх класів і соціальних груп, об'єднана певними творчими методами і професійно здійснює духовно-практичну діяльність з художнього освоєння дійсності шляхом створення нових та інтерпретації вже наявних цінностей мистецтва.

Для неї характерні творчо розвинені художні потреби і здібності, специфічна система потреб, норм цінностей, соціальної психології та способу життя. *Митці виконують у суспільстві культуро-творчу та культурно-виховну (соціалізуючу) функції шляхом задоволення потреб суспільства в мистецтві.* Художньо-професійна діяльність митця невід'ємна від його творчого та соціального покликання. Тому соціологія мистецтва не може не намагатись соціологічно інтерпретувати проблему вибору, відповідальності і свободи творчості митця, враховуючи, що не тільки епоха, а й сам він творить себе, що він поєднує в собі полярні ролі: господаря і слуги, розпорядника і виконавця (Л.Левчук). Він повинен постійно розв'язувати в собі цю суперечність власної творчості.

Багатоманітною є типологія митців:

- за художніми напрямками (наприклад, тип “митця – романтика”);
- за мірою наближення до народної творчості (тип козбаря і т. д.);
- колективністю (колективи авторів фільму).

З'являється новий тип митця, який поєднує у своїй творчості широкий спектр діяльності (кінорежисер) та пограничний тип митця, який інтегрує матеріальне й естетичне (дизайнер).

Соціолог визначає вплив соціального походження і різних видів діяльності, до якої залучені митець та його творчість. Здійснюване нами протягом десяти років вивчення українських сучасних митців і класиків показало, що митці в сучасних умовах низько оцінюють свою соціально-професійну захищеність (79,3% київських письменників вважають її дуже низькою). Однак донедавна соціальний статус митця, навіть у їх власній самооцінці, був досить високим. Чим більші творчі потенції має митець, тим раніше відбуваються його творчий дебют і визнання.

Становлення і розвиток митця відбуваються в діалектичній єдності покликання і визнання, що стимулює творче зростання. Досвід донедавна переслідуваних митців переконує в тому, що це було справді високе громадське покликання та визнання, а не визнання тими, хто має владу, чи у своїх егоїстичних цілях.

Соціальна своєрідність усіх характеристик митця постає у формуванні молодого покоління порівняно із старшим поколінням. Головним відношенням художнього життя, що визначає основний зміст розвитку молодих талантів, формує "*атмосферу*" і творчий пошук, є відношення між митцями і публікою, яке визначає рівень їх "сходження" і "розходження". В "*полі*" цих відношень формуються вимоги суспільства до митця.

Соціологічний підхід до вивчення становлення художнього таланту полягає у визначенні:

- характеру тієї художньої потреби суспільства, що викликає до життя нові творчі обдарування;
- соціальних сил, що є домінуючими у стимулюванні художньої творчості певної історичної епохи;
- ефективності системи професійної підготовки молодих митців;
- розвиненості потенцій аматорської творчості як підґрунтя і джерела розвитку художньої культури;
- соціальної і естетичної ефективності творчого входження молодого митця в художнє життя суспільства, його митецької соціалізованості, системи відносин з попередніми поколіннями митців та художніми інститутами (своєчасність творчого дебюту та ін.);

– міри творчої новизни, соціально-естетичної своєрідності нового покоління митців, його місця в художній культурі і впливу на її розвиток.

Поняття “молодий митець”, “молоде покоління” є не власне віковим, а соціально-художнім і визначається порівняно із “середнім” і “старшим” поколіннями та провідними митцями як “еталон” соціально-художнього статусу. Увага до нього пов’язана з визначенням перспектив розвитку художньої культури, забезпеченням певної художньої спадкоємності.

Традиційний підхід до вивчення проблем митця з позиції соціології професій недостатньо враховує художню специфіку, своєрідність ролі митця в суспільстві, яка полягає в особливому значенні покликання в його діяльності.

Дослідження процесів формування професійного покликання молодого покоління митців дає змогу зрозуміти витoki його своєрідності. Формально названа професія “митця” має суспільний сенс соціально-художнього покликання, що полягає у виконанні свого життєвого призначення, у відповідях на складні проблеми свого часу.

Високий рівень соціальних вимог і необхідність підтримувати постійну відповідність їм зумовлюють підвищену мобільність складу корпусу митців (іноді до 50% складу поповнюється непрофесіоналами). Вивчення адекватності вибору професії митця і вплив на нього соціального середовища свідчать, що в кожному виді мистецтва складається особлива структура факторів і мотивів. Щодо більшості професійний, вибір відбувається у віці до 15 років. Основними факторами впливу на вибір професії митця є:

- багатство вражень від мистецтва;
- природні здібності;
- школа, заняття в студії;
- спілкування з людьми обраної професії.

Переважним особистісним мотивом професійного вибору є “пошук себе і однодумців”, “любов до мистецтва”, “обов’язкове бажання займатись мистецтвом”.

Значний вплив на вибір фаху має характер зв’язку творчої особистості із своїм та іншими видами мистецтва (в активній формі участі).

Виявлена певна соціально-художня закономірність – чим художньо всебічнішим було входження в мистецтво, тим вищі творчі успіхи має митець і органічнішим зберігається його пізніший зв'язок з іншими видами мистецтва (так, серед провідних діячів українського образотворчого мистецтва складала вірші – 41%, грали на музичних інструментах, брали участь у спектаклях – 31%).

*Художньо-творчий діапазон інтересів, творча співдружність митців інтенсифікують художнє зростання особистості.* Однак широта захоплень майбутніх художників мистецтвами в шкільні роки, за даними соціологічних досліджень, звужуються, вони стають вибірковими, навчаючись у художніх вузах.

Важливе значення у виборі професії митця має її соціальний престиж і цінність. Так, у доперебудовчі часи позитивну оцінку соціального статусу своєї професії дали три чверті опитаних митців усіх творчих спілок. Диференціація цих оцінок залежить від міри художньої соціалізованості, становища в суспільстві і художньому житті (найвища вона у старшого покоління і у провідних митців).

Водночас 40% акторів ще в часи застою вважали, що їх професія має недостатній соціальний престиж. Спостерігається в наш час різке зниження соціального престижу, воно пов'язане з низьким рівнем соціальної захищеності (80% негативних оцінок). Відбулася переоцінка цінностей, зумовлена зміною об'єктивного становища митця, мізерною матеріальною підтримкою його державою.

Студенти, випускники мистецьких вузів, як і молоде покоління митців, на відміну від старших митців, вважають, що зростання її престижу значною мірою залежить від публіки, проте визначається ставленням держави до митця. *Невдоволеність своїм статусом контрастує з високою мірою особистого задоволення професією митця.* Відданість улюбленій справі діалектично поєднується із “святим” невдоволенням результатами своєї творчої роботи (у молодому поколінні тільки 5,2% повністю задоволених, у старшому – 13,4%).

Як зазначав під час соціологічного опитування 98-річний славетний патріарх української музики Станіслав Людкевич, “тільки дурень може бути задоволений результатами своєї творчості”. Вдоволення своєю професією виявляється в турботі про її сімейну спадкоємність. Більшість митців прагне, щоб діти успадкували їхню професію (небажання висловили, рівномірно за поколіннями, лише п'ята частина митців). Реалізована професійна спадкоємність найвища серед художників старшого покоління (30%) та провідних художників (50%), тоді як

серед провідних письменників вона сягає 10%, що пов'язано із специфікою їх професійної спадкоємності. Важливою характеристикою успішності мистецького покликання є міра реалізації вузівських (молодіжних) творчих сподівань і планів, яка засвідчує, що художня соціалізованість реалізувалася успішно в усіх трьох поколіннях (87% серед провідних митців і 73% серед молодого покоління вважають, що їх плани реалізувались або реалізуються, а більшість митців старшого покоління – що їх творчі прагнення і задуми здійснились більшою мірою, ніж вони сподівались).

*Важливим показником перспектив творчого зростання для митця є своєчасність його творчого дебюту.* Спостерігається певний прогрес у цьому, бо якщо у дореволюційних українських письменників середній вік творчого дебюту становив 28 років, то в більшості сучасних письменників – до 25 років.

*Чим значніший митець, тим характернішим для нього є ранній дебют.* Соціально-професійна спрямованість, ціннісна і творча орієнтація молодого митця виявляються в потягу до когорти художників, які йому творчо найближчі, а іноді є особистісним зразком, втаємниченим ідеалом. Для молодих митців образотворчого мистецтва серед зарубіжних класиків такими є: *Мікеланджело, Веласкес, ЕльГреко, Гойя, Ренуар, Леонардо да Вінчі, Тиціан.* Для молодих митців безумовний лідер – *П.Пікассо*, у старшого покоління *Корнеліу Баба*. Серед російських авторів найбільше шанований *Суріков*, у молодих – *Врубель, Попков*. Ідеал митця персоніфіковується для випускників вузів мистецтв з постатями *Д.Шостаковича, С.Ріхтера та Мікеланджело*.

Рисами ідеального митця, за уявленнями молодого покоління, є *талант, любов до людей, доброта, людяність, майстерність, розум, правдивість, художній смак, цілеспрямованість, оригінальність, своє, неповторне бачення світу.* Вони підкреслюють, що митець – це значна особистість, віддана мистецтву, він утверджує гуманізм, самовдосконалюється. Однак такому вдосконаленню далеко не завжди відповідають умови, створені для студентів мистецькими вузами, бо на першому місці в побажаннях студентів постала вимога “радикально змінити кадри”.

Соціологічні дослідження виявили також загальну закономірність залежності творчих результатів митця від характеру його входження в соціум, у різні сфери соціальної та виробничої діяльності.

В історико-порівняльному плані дослідження засвідчують тенденцію до зростання частини інтелектуальних занять і суспільної діяльності у

сучасних композиторів порівняно з композиторами-класиками, а також до розширення і соціального наповнення не тільки його власне професійних, а й соціальних ролей.

Молоде покоління митців, на відміну від інших поколінь, значно менше займалось фізичною працею і більше, ніж середнє покоління, – культурно-організаційною роботою. Найбільш соціально активним є середнє покоління митців, до якого належать “шестидесятники”.

Студентство мистецьких вузів також різнобічно активне. Більшість студентів бере участь у різних мистецьких конкурсах, а значна частина (серед живописців – до 43%) має різні відзнаки за участь у творчих змаганнях, фестивалях. Вони підробляють, проте вже не фізичною працею, як старше покоління, а використовуючи набуті професійні навички. Зasadничим в художній діяльності є, завдяки комунікативній природі мистецтва, спілкування. Як форма і спосіб реалізації суспільних відносин, воно набуває нового змісту, а визначення його системи в суспільстві дає змогу зрозуміти, як зростає потенціал мистецтва, формуються сполучні “судини” його внутрішньої системи. Тому є певна залежність рівня художніх здобутків від характеру спілкування. Чим вищий статус митця, тим ця мережа спілкування складніша й різноманітніша, вона розгалужується залежно від виду мистецтва.

З початку свого виникнення соціологія мистецтва намагалась виявити соціальні детермінанти формування складу митців не тільки за названими вже характеристиками, а й за соціальною структурою суспільства. Так, проведений контент-аналіз соціально-демографічного складу українських письменників за поколіннями засвідчив помітне зростання серед молодого покоління вихідців із села. Якщо середнє покоління мало у своєму складі вихідців із села – 56,2%, то молоде – 66,8%, із селян – 41,6%, а раніше було 30%; вихідців із робітничого класу в середньому поколінні було 22%, тепер, у молодому їх – 11,8%. Структура духовних інтересів і потреб у сфері мистецтва теж має динаміку за поколіннями і кожне покоління митців зустрічає свої проблеми як в соціалізації, так і в освоєнні інших видів мистецтва. Так, випускники художніх вузів, наприклад, образотворчого мистецтва, мають значні труднощі: в розумінні музики (20,9%), музиканти – в осягненні архітектури (57%), живопису (38%), фольклору (25,4%).

Нові аспекти становища молодого митця виявились у проведеному нами в грудні 2002 року опитуванні делегатів I з’їзду молодих митців України (230 чол. представників усіх видів мистецтва) на тему: “Молодий митець і сучасність”. Оцінюючи різні фактори свого буття

за п'ятибальною шкалою (середній бал), молоді митці відзначають значний рівень уваги до їх творчості з боку громадськості (3,17 бали), високу “професійну атмосферу у своєму творчому об'єднанні” (3,52), “взаємини з колегами старшого покоління” (4,34), “інтерес публіки до їх виду мистецтва” (3,64). Їм притаманне несподівано високе “задоволення результатами своєї творчої праці” (4,1), доволі оптимальний “творчий стан сьогодні” (3,86) та визнання їх творчості (3,5).

Однак вони вважають “умови їх творчого зростання” (2,9) недостатніми, як і “увагу Спілки до їх творчості” (2,5), і мізерно низьким “рівень підтримки їх діяльності державними структурами” (2) та “фондами, спонсорами і меценатами” (2,12). Недостатнім є і “рівень уваги критики до їх творчості” (2,7), як і “соціальні, громадські та інші стимули до творчості” (2,9). “Оточення не завжди розуміє їх творчі пошуки” (2,7). Стримує їх творчість “недостатня розвиненість художнього ринку, потреб і попиту на вид мистецтва в їхньому місті” (2,7), як і “недостатнє використання містом художнього потенціалу молодих митців” (2,5). Проте молоді митці вже пробудились до активної участі у громадському житті (3,4).

*В умовах соціокультурних трансформацій формується новий тип митця, який тверезо орієнтується в умовах художнього ринку, що формується, проте ще не набув інституційних ознак.*

Висока конкуренція, характерна для західного ринку, зумовлює потребу в безперервному творчому, а відповідно, професійному самовизначенні таланту.

В системі і на перетині конфліктує цінностей і векторів художньої діяльності гартується покликання митця, напружуються і розв'язуються складні колізії його художницького буття.

### **3.3. Публіка як суб'єкт художньої потреби і освоєння мистецтва**

Одна з центральних проблем соціології художньої культури – народ і мистецтво – розв'язується шляхом задоволення суспільно-художніх потреб. Для означення цього другого “полюса” мистецтва, без реакцій та імпульсів якого мистецтво не може розвиватися, вже в епоху класицизму постійно вживається поняття “публіка”, яким ми й будемо користуватися. Задоволення потреб суспільства в художньому розвитку громадян відбувається історично, соціально й художньо зумовленим чином, шляхом виділення особливої групи (публіки), що своєрідно репрезентує суспільство і здійснює безпосередній зв'язок

мистецтва із суспільством. Суспільство формує публіку як соціальний орган сприймання мистецтва. Це поняття не тільки визначає межі залучення народу до мистецтва, а й динаміку його освоєння. Як зазначає В.А.Конєв, публіка переводить художню ідею в план реальної участі в суспільних відносинах, в публіці сходяться важливі моменти художньої діяльності (сприймання, співтворчості, оцінки та ін.).

**“Аудиторія”** – це поняття для визначення всіх людей, що контактують з мистецтвом, часто випадково. **“Публіка”**, як соціально-естетична спільнота, є усталеною, в ній виражається соціальна форма освоєння мистецтва народом, ефектом якої є суспільне виховання громадян, нею визначається входження цієї спільноти в систему суспільно-естетичних відносин, її цілісність ґрунтується на близькості смаків, естетичних переживань, естетичних поглядів, культури.

*Публіка мистецтва є відносно сталою, певним чином організованою спільністю людей, соціально і художньо визначених за своїми якостями, що характеризується стійкою художньою потребою і відповідною їй художньою діяльністю (освоєння, співтворчість, творчість) та культурою, включенням в художнє життя (зацікавлене відношення до класичного і сучасного мистецтва, участь в організаціях аматорів, читання літератури з мистецтва, “спілкування” з мистецтвом), певним впливом на творчість художника, критику, соціально-культурне середовище.*

Специфіка становища публіки полягає у поєднанні, здавалося б, суперечливих та несумісних ролей:

- носія потреб суспільства, адже саме публіка виражає актуальні потреби суспільства і спонукає мистецтво до розвитку;
- “споживача”, реципієнта мистецтва, оскільки публіка безпосередньо освоює, сприймає мистецтво;
- адресата мистецтва, бо мистецтво орієнтоване на певну публіку, в якій має підтвердження своєї необхідності.

Певна єдність цих ролей складається після зняття суперечностей між ними.
--

Публіка воліє (прагне) мистецтва, вона його освоює, використовує і вона ж, відгукнувшись на нього, вносить певні корективи в його розвиток. В цьому полягає універсальність змісту виразу “мистецтво – це публіка”, фундаментальність ролі публіки в розвитку художньої культури.

У широкому понятті “публіка” виділяється художня публіка як цілісний феномен адекватного сприйняття мистецтва, як специфічна



соціальна структура стабільного соціально-художнього функціонування мистецтва.

*Публіка мистецтва, як явище соціальне й естетичне, визначається в системі суспільного життя як форма художнього освоєння, значною мірою, як єдність певних соціальних груп, об'єднаних соціально і художньо. Як історична форма організації відносин мистецтва і суспільства, публіка народжується цілісністю соціальної та художньої реальності, системою текстових і нетекстових зв'язків. Отже, констатуються публіка мистецтва в системі суспільного життя взагалі і художнього життя зокрема.*

*Бути або стати публікою означає включитись в особливий соціальний зв'язок, увійти в систему як загальних, так і специфічних суспільних естетичних відносин.*

Історія дає різні ситуації відношення митця (мистецтва) і публіки. Якщо в первісному суспільстві творці і публіка співпадають у тому відношенні, що міняються місцями (спочатку один виконує, наприклад, танець, інший сприймає, а потім навпаки), то в класових суспільствах публіка окремих видів мистецтва виразно диференціюється (салонні жанри мистецтва та їх публіка). Однак важливо бачити, що саме мистецтво художньою своєрідністю своїх жанрів формує багатоманітний склад публіки.

Завдання соціолога полягає в структуруванні всього розмаїття публіки за видами мистецтва, типами культури, жанрами тощо. Публіка диференціюється за всіма елементами естетичної та художньої свідомості і діяльності (естетичні погляди, смаки, ідеали і т. ін.). Так, у публіці мистецтва слід виділити *групу знавців*, художніх лідерів публіки, яка часто визначально впливає на громадську думку, критерії і норми художніх оцінок. Ця група становить змістовне ядро публіки мистецтва. *Групу людей робить публікою домінуюча художня потреба і відповідне їй мистецтво, характер включення в художню діяльність.*

Підкреслена раніше така риса публіки, як соціально-естетична спільність розуміється не тільки як організованість в межах театральних видовищних мистецтв, а і як духовно-естетична єдність, із спільними переживаннями, оцінками, роллю мистецтва в їхньому житті.

Не менш важливою ознакою публіки є частота спілкування з мистецтвом, характер контакту з ним, вплив на художнє життя. Склад і роль публіки в художньому житті постійно змінюються. Ще *Гегель* зазначав зростання чисельності і ускладнення структури публіки.

В останні десятиріччя у зв'язку з розвитком засобів масової комунікації (кіно, радіо, телебачення, преса), зростанням рівня освіти значно розширились межі аудиторії як основи для публіки мистецтва. Слід також зазначити, що публіка певним чином пов'язана із соціально-класовою диференціацією і стратифікацією. Історія дає немало прикладів аналізу публіки не тільки окремих видів і жанрів мистецтва, а й окремих творів, чітко соціально орієнтованих. Зміни в мистецтві нерідко зумовлені входженням до складу публіки представників різних класів і соціальних груп (поява після Жовтневої революції по-новому ідейно і соціально орієнтованих читачів і глядачів).

Є особливості *публіки професійного мистецтва*, публіки (із значною мірою співучасті) *народного мистецтва і фольклору*, сформовані залежно від особливостей потреб, рівня освоєння мистецтва, форм і способів його сприйняття. Специфічні риси має *публіка художньої самодіяльності та сучасного фольклору*. Фольклорний прошарок художньої культури, традиції спілкування з мистецтвом зумовлюють деякі особливості художньої публіки певної країни, нації.

Відповідно до типу художньої культури, релігійних канонів і особливостей їх мистецтва складаються особливості публіки європейської, азійської, культури дзенбуддизму і т. д., що мають свою специфіку в сучасному існуванні суспільства. Тому так важливо визначити особливості формування сучасної публіки.

Загальні ознаки сучасної публіки:

- *розмивання меж публіки різних видів мистецтва та її особлива агрегація;*
- *домінування візуального компонента у зв'язку з розвитком “видовищних” мистецтв;*
- *зростання груп, що намагаються увійти до складу публіки заради престижних мотивів;*
- *диференціація публіки за естетичними характеристиками і мірою елітарності;*
- *зростання ролі засобів масової комунікації у формуванні домінант художніх потреб публіки;*
- *зростання ролі освіти (особливо художньої) в інституалізації публіки, посилення безпосереднього позитивного і негативного впливу публіки на розвиток мистецтва.*

*Структуризація сучасної публіки характеризується розмежуванням на елітарну, масову публіку, традиційну та авангардну, публіку*

*постмодерністської культури, молодіжної контркультури та субкультури в умовах її демократизації і масовізації.*

Подальше заглиблення в структуру публіки дає змогу диференціювати її не тільки за видами і жанрами, а й за художніми напрямками, навіть за творами і авторами. Так, є читачі тільки прози і тільки поезії. Серед шанувальників прози, у свою чергу, виділяються прихильники історичних романів чи “сентиментальної” літератури. Широта й глибина окремого жанру мистецтва, разом з характером естетичних потреб публіки, в цілому дають змогу виділити той потрібнісний центр, що є основою структуризації навколо нього інших жанрів та видів мистецтва.

Разом з тим художнє ядро публіки й особистості соціально орієнтоване, а завдання соціолога полягає в тому, щоб простежити, як проектується на художні потреби публіки і спрямовують їх за змістом та формою актуальні соціальні потреби і як вони задовольняються у процесі сприйняття певних (таких, що відповідають їм) творів мистецтва.

*Зростання публіки значною мірою залежить від характеру та оперативності резонування в суспільстві її (публіки) реакцій і відгуку на сприйняте мистецтво, від розвиненості комунікативних зв'язків в художньому і духовному житті суспільства в цілому.*

Потреба відгуку, судження, обміну думками органічно притаманна публіці як необхідна соціальна форма утвердження її погляду, позиції. Особливо важливою є ця проблема для видів мистецтва, що мають розсіяну, незібрану публіку (література, живопис), яка шляхом читання рецензій, обговорень намагається опосередковано компенсувати дефіцит спілкування з приводу мистецтва, що значно менший, ніж, наприклад, у присутніх в одному приміщенні шанувальників театру. Тому в суспільстві завжди є потреба в розвитку мережі чи служби організованого спілкування з приводу мистецтва, на зразок товариств шанувальників книги (книголюбів), лірики, живопису. Вони часто набувають ролі, статусу і впливу як мистецької громадськості, в їх існуванні зацікавлені всі суб'єкти художнього життя, особливо митці.

*Отже, публіка формується не тільки під час сприймання мистецтва, а й у процесі спілкування, оцінювання, обговорення художніх творів, участі у визначенні їх долі, канонізації, в результаті чого вона переконується у своїй єдності, спільності і розходженні поглядів, отримує підтвердження своєї соціальної значимості, належності до особливої групи, що своєрідно бере участь у художньому житті.*

Категорії публіки розрізняються залежно від того, як вони освоїли раціональну складову художньої потреби (ціннісні орієнтації, естетичні погляди, критерії, оцінки), а також за особливостями способу життя, стилю, спрямованості своєї діяльності. Якими ж є роль і функції публіки в художньому житті?

Публіка – це та умова, те підґрунтя, з якими безпосередньо чи опосередковано має справу митець не лише після завершення твору, а й до його написання. Вона задає вихідні імпульси, потреби суспільства в мистецтві і творчості і, зрештою, визначає життєвість тих чи інших художніх напрямів, їх майбуття. Образ публіки беруть до уваги не лише митець, а й усі учасники та організатори художнього життя, бо вона вирішує долю твору мистецтва (якщо не в епоху, коли він був створений, то пізніше). Така всеохоплююча роль публіки в художньому житті суспільства визначається тим, що вона відносно митця є повноважним представником суспільства. Тому ставлення митця до суспільства визначається переважно його ставленням до публіки, бо вона опосередковує зв'язок митця із суспільством. *Без публіки художня творчість втрачає свою мету, сенс і призначення.*

Показником рівня і перспектив розвитку публіки, як і внутрішнім імпульсом її динаміки, є *художньо-естетичні потреби, що становлять системоорганізуючу соціальну основу публіки*. Водночас публіка є, по суті, реальним образом художньої потреби суспільства, її уособленням.

*Найважливішим елементом, що формує публіку, є естетичні погляди й ідеали*, вони “каталізують” інтенсивність руху художніх ідей і образів.

Публіка формується на основі спільності кола художніх цінностей, які вона обирає і які надалі стимулюють її соціальне життя і поступ. Розширення публіки відбувається шляхом скорочення аудиторності, загалом, що несистематично контактує з мистецтвом і не визначилась чітко у своєму виборі. *Мистецтво ж потребує постійної публіки, яка стимулює його розвиток, тому формування її – гостра проблема, особливо для театру та концертних жанрів.*

Публіка в суспільстві набуває певної ваги, соціального становища, в ньому обґрунтовується не тільки її право на мистецтво, а й певні норми поведінки та обов'язки перед мистецтвом.

Природа відносин *митця і публіки* є соціально-естетичною, щоразу наповнюється новим змістом у нових соціальних умовах, бо кожен суб'єкт має свої установки і сподівання. Тому митець, прагнучи зрозуміти часто таку загадкову, як сфінкс, публіку, намагається

створити у вимірах своєї культури образ бажаної, “ідеальної” публіки, як і публіка моделює ідеальний образ митця.

Емпіричні дослідження взаємних проєкцій митця і публіки в українському суспільстві засвідчують, що студентство, найактивніша частина публіки, наділяє світ ідеал митця насамперед морально-гуманістичними рисами: талант, любов до людей, своєрідність творчого бачення світу, чесність, людяність, майстерність. Митець, прагнучи вплинути на публіку, має, як засвідчують емпіричні дослідження, теж морально-позитивну орієнтацію, намагається формувати такі риси, як гуманізм, людяність, правдивість, патріотизм, доброта.

Проведений комплекс таких досліджень як в Україні, так і за кордоном засвідчує значну залежність рівня художніх потреб і естетичного ставлення публіки до дійсності від задоволеності соціальними умовами життя, повнотою життєдіяльності.

Заняття мистецтвом (чи пов’язаною з мистецтвом) посідають одне з провідних місць у дозвіллі сучасників. Висока художня потреба публіки пов’язана з:

- *високим рівнем контакту;*
- *постійністю зв’язків з тими видами мистецтва, з якими поєднується високий рівень художнього розвитку (театр, музика, живопис);*
- *читанням літератури і періодики, присвяченої мистецтву;*
- *високим рівнем аматорських занять мистецтвом;*
- *належним обсягом часу, присвяченого мистецтву;*
- *виділенням як важливих для себе естетико-гедоністичної та пізнавальної функцій мистецтва;*
- *художньо-громадською активністю.*

Спостерігається позитивний вплив задоволення художніх потреб на моральні цінності особистості.

Дослідники визначають певну ієрархію, “піраміду” залежності загального художнього розвитку і смаку публіки – від найменш розвиненого (у шанувальників естради і кіно) до поступового зростання у шанувальників літератури, класичної музики, живопису і театру.

Частина публіки, що має високі потреби в мистецтві, характеризується більш різнобічною соціальною активністю, багатогранним інтересом до тематики мистецтва в широких вимірах соціального часу в межах минулого, сьогодення і майбутнього. Дослідники роблять висновок про високий загальний соціалізуючий вплив мистецтва на публіку, хоч значна її частина захоплюється мистецтвом невисокого ґатунку (“масове мистецтво”, кітч).

В умовах нової художньої реальності останніх років істотно змінився склад публіки, характер її спілкування з мистецтвом, пропозиція якого в художньому житті українського суспільства значно розширилась як за рахунок урізноманітнення художніх напрямів вітчизняного мистецтва, так і широкого потоку західної, переважно маскультивської продукції.

Різкий соціальний поворот у розвитку українського суспільства зруйнував принципи взаємин публіки з іншими учасниками соціально-художнього процесу, призвів до істотних негативних змін у забезпеченні реалізації художніх потреб публіки, започаткував формування нової художньої реальності.

Різка, а часом і антагоністично протилежна зміна культурно-художніх пропозицій та “поля” художнього життя, зміна системи цінностей і критеріїв оцінки художніх творів вимагають і радикальних змін у свідомості публіки, що відбуваються повільніше в бутті, але формують нову структуру публіки мистецтва, еволюція якої не завершилась і дотепер. Критика поки що недостатньо готує публіку і художню громадськість до змін у художньому житті.

Зросли матеріальні й соціальні бар’єри в удоступненні спілкування з мистецтвом; зростає інтерес населення до українського мистецтва і розширенні аудиторії деяких його жанрів (особливо народного мистецтва), спостерігається значне скорочення аудиторії театру, кіно і концертних залів, особливо класичної музики, значно зросла американізація молодіжної частини публіки мистецтва, посилились претензії “нових українців” на елітарно-престижну участь у художньому житті, зріс інтерес до художніх здобутків української діаспори, значна частина публіки ще не визначилась у своїх потребах і перебуває в ситуації вибору і певної розгубленості від багатой пропозиції плюралістичного спрямування, відбувається нелегкий перехід від моно- до полістилістичної художньої культури, перехід до якої поки що соціально малозабезпечений.

### **3.4. Критика як соціохудожній суб’єкт**

Цілісність художнього життя та бачення шляхів його регулювання формуються критикою. Російський дослідник В.А.Конєв пише про становлення професії критика як “розщеплення” митця, поступове відокремлення “рефлектуючого митця” в самостійну роль. Професійна літературна критика, наприклад в Росії, з’являється в першій чверті XIX ст., а її найвидатніші представники починали свій літературний шлях з художньої творчості [11, С.113].

Дослідники виділяють в оціночному стилі критиків два спрямування – полемічне і підтримуюче (в іронічній інтерпретації – “зоїли” – надто суворі критики і “арістархи” – надто поблажливі) та звертають увагу на залежність стилю і змісту оцінювання від мікросоціальних факторів і особливостей формування самого критика [6, С.40-41]. *Критика – це і посередник в діалозі митця з публікою, і добрий порадник для обох, і суспільством визначений “суддя” творчого процесу, покликаний вводити твори митця в систему культури.* Разом з тим критику завжди використовувала влада з ідеологічною метою, надаючи їй статусу неофіційної цензури.

*Роль критики в художньому житті полягає в тому, щоб спонукати об’єктивною оцінкою інших учасників художнього процесу до творчих звершень шляхом визначення їх покликання.* Водночас критика реалізує функцію художньо-раціонального самопізнання, соціально-громадської відповідальності. Тому критика якщо не прямо, то опосередковано є ідейно ангажованою, і непросте завдання соціолога полягає у визначенні її реальної соціальної і художньої ролі в певну епоху чи навіть протягом незначного проміжку часу, бо функції її динамічніші, ніж власне художньої творчості.

Непідкупно чесне судження критики не завжди тішить митця, тому здавна між творцем і критиком були складні, а іноді й суперечливі відносини, що було зафіксовано західними соціологами мистецтва.

Розглядаючи стан художньої критики в Україні, слід зазначити, що ідеологічний пресинг недавніх часів зумовлював залежність критики, її обслуговуючий (по відношенню до правлячих кланів) характер. Так, у Спілці композиторів СРСР на двох композиторів припадав один критик. Така вторинність і несамостійність критики призвела до того, що під час опитування провідних критиків п’яти творчих спілок в період перебудови була виявлена низька оцінка (2 бали) стану художньої критики в Україні. Це пов’язано також із загальним становищем критиків у творчих спілках (соціальний престиж професії критика був оцінений ними ж у 2,1 бали, за п’ятибальною системою).

Часто митці не беруть до уваги критику через її нерегулярність, безнадійне запізнювання, крайню суперечливість, зосередженість, на думку митців, більше на деталях, ніж на суттєвих моментах [6, С.40]. Так в українських літературних журналах за 5 років (80-ті роки) з 1182 рецензій, за визначенням В.Дяченко, тільки 5% були справді критичними.

Узагальнюючи дослідження стану критики на цей час, В.Семенов підсумовує, що її типовими рисами є:

- відсутність чітких критеріїв оцінки, а значить суб'єктивність;
- гра в приклади, не репрезентативність, тобто недостатність аргументації для висновків;
- діаметральна протилежність оцінок одного твору різними критиками;
- тенденційний підхід з позицій певної групи, “клану”, що небезпечно не тільки “викривленням” реального стану речей, а й розпалюванням нових конфліктів [6, С.41-42].

Про згубність для літературного життя немотивованих суджень “критиків-суб'єктивістів” писав у свій час І.Я.Франко, вважаючи, що критика повинна бути науковою, повинна користуватися методами наукового дослідження, особливо, як на нашу думку, методами соціології мистецтва.

Соціально нова художня реальність українського суспільства породжує серед критиків надії на добрі зміни, бо 65% опитаних провідних критиків вважають перспективи розвитку критики обнадійливими і задовільними.

Розглянемо реальний процес функціонування критики у недавні часи і тепер за допомогою аналізу її оцінки митцями і самими критиками, як найзацікавленішими в ній компетентними суб'єктами. Показником інтересу суспільства до мистецтва в період застою є насамперед широкий масштаб відгуків критики в Україні на творчість митця (за даними емпіричних досліджень, оцінку в місцевій пресі мали 83,6%, в республіканській – 87%, в союзній – 56,5%, за кордоном – 4,2% митців).

Провідні митці більше задоволені визнанням їх творчості критикою (59%), ніж загал (36%).

*Поширеною серед митців є думка, що визнання колег є важливішим і вагомішим, ніж визнання критиків, що й відбивається в результатах емпіричних досліджень. Поцінованість митцями думок про творчість з боку різних суб'єктів художнього життя має ту особливість, що на перше місце вони ставлять судження колег (64%), за ними – публіки (47,3%), потім – критики (30,3%) і дуже незначною мірою – судження митців інших видів мистецтва (9,8%), шанувальників з публіки (8,2%) та журналістів (5%).*

Провідні митці, які вже набули певного визнання, цінуючи навіть більшою мірою, ніж загал, думки колег про свою творчість (73%),



віддають майже однаковою мірою належне критиці (65,5%). Водночас, визначаючи думку публіки, і особливо найсамовідданішої її частини – шанувальників (51%), вони у 2,5 раз більше, ніж загал, прислуховуються до думки представників інших видів мистецтва (26%) і майже у п'ять разів більше цінують судження журналістів (23%). Їх критична сприйнятливість універсальніша й адекватна логіці художнього процесу.

Підтверджується класичне положення соціології мистецтва про зростання ролі посередників у спілкуванні митця з публікою як першоосновою мистецтва. Певна одноманітність та ідеологічна запрограмованість діяльності критики часів застою виявилась у тому, що, на думку митців, оцінка їхніх творів критикою “переважно збігається” (50%), “іноді не збігається” (21,6%), “завжди збігається” (9,4%) і “часто не збігається” для 7% митців. Тотальність соціалістичного реалізму породжувала удавану цілісність художнього життя, що виявилось, на думку митців, у збігу суджень критики та публіки про їхню творчість (три четвертих), і тільки десята частина зазначила, що ці судження часто розходяться, не збігаються, що свідчить про певну стагнацію критичної думки. Перебудовчі часи, а пізніше – роки формування української державності виявили гострі проблеми й суперечності у функціонуванні критики.

*Художня критика* посідає одне з останніх місць (після суджень колег і публіки) в системі авторитетних для українського митця джерел оцінок про його творчість. Низькою в оцінках провідних мистецтвознавців часів застою і початку перебудови є ефективність критики як посередника між митцем і публікою, інтерпретатора й організатора художнього життя суспільства.

Критика періоду застою, що мала забезпечувати введення твору мистецтва в культуру, а в разі потреби – його канонізацію, не має у творчих спілках надійного соціального статусу, посідає службове, другорядне місце, а тому знижується її авторитет і здатність впливати на творчий і культурно-художній процес.

Критика втрачає принциповість, конструктивність, професіоналізм і все більше стає компліментарною по відношенню до сучасних митців (крім провідних фахівців), тому слабне її вплив як організуюче-очищувальної, “імунної” підсистеми художнього життя.

Водночас *художня критика* в умовах національного державотворення:

- все більше стає незалежною і “критичнішою”, бо звільнилась від жорстких лабет цензури;
- урізноманітнюється її жанрова система;

- ширшими стають її творчі і громадсько-культурні обрії;
- критик намагається глибше культурологічно мислити;
- вибудовується гнучка і широка, багатовимірна система критеріїв її оцінок.

Освоюючи нові, раніше закриті архіви та нові джерела інформації, позбуваючись ідеологічності, критика прагне більш точно і прагматично визначити характер змін у художньому житті, набути більшого демократично-громадського звучання, все частіше звертаючись до громадськості в пресі та інших засобах масової інформації, хоч власне мистецька преса – це одиничні видання. Разом з тим нова соціальна та ідеологічна структуризація суспільства і неочевидне протистояння соціальних сил, інерція минулих традицій невидимо диференціюють і критику, сприяють формуванню нових шкіл і напрямів критичної думки. Ці загальні процеси набувають своїх “профілів” і різної міри соціальної виразності та напруженості залежно від виду і стану розвитку мистецтва.

Слід також зазначити, що в системі художньо-соціальних взаємин в сучасному художньому житті загалом зростає вага другорядних обставин, що опосередковано впливають на всіх учасників художньої комунікації (атмосфера спілкування, організація художньої виставки як художній витвір і т. ін.).

В сучасній ситуації функціонування мистецтва самі митці відводять публіці значну роль, концептуалізуючи свої твори з установкою на можливість їх інтерпретації різними типами публіки, що дає змогу митцеві провокувати інтерес до свого твору не тільки своєї публіки, а й ширшого загалу. Це прагнення апелювати до “багатьох” не тільки розширює коло суб’єктів, зацікавлених твором митця, а й спонукає до створення такої поетично-художньої системи і засобів, яка б допомогла йому викликати інтерес різних верств публіки. Актуалізується стара істина, висловлена ще відомим істориком М.Ключевським, що деякі письменники полюють за публікою, як кішка за мишею.

*Форми презентації мистецтва публіці (особливо відкриття виставок, вернісажів) набувають нових, раніше не притаманних їм функцій, ставлячи в центр уваги не тільки митця, а й публіку, яка у такий спосіб відчуває свою художню заангажованість, причетність, реноме учасника художнього процесу, що додатково утверджує її в праві на відкритість, на можливість своєї особливої оцінки або й на нерозуміння. Успіх експозиції виставки виводить її цілісно в центр мистецтва, бо тепер митець-художник включений у конкурентну боротьбу за престиж та*

соціально-матеріальні блага. Митець не тільки, скажімо, живописець, а й людина мистецтва, як і публіка, включені різними додатковими механізмами (контакти, коло спілкування, престиж) у процесуальність визнання не тільки суто художнє, а й ніби допоміжного визнання – громадське, публічне. Новим явищем, яке впливає на статус і визнання митця, все частіше стають, за словами Д.Дондурей, цілі пласти художнього життя, звернені до професіоналів та митців (одноденна виставка “Митець і театр”), що готувалась півроку і експонувалась у Москві 1986 р. в семи залах ЦБХ.

Публіка все частіше ідентифікує митця не за своєрідністю його твору, а за причетністю до певної школи, напряму, клану. У такій ситуації критика теж починає набувати ніби додаткових, і в чомусь нових функцій, пропонуючи читачеві таке багатство змісту й використання різних мов і засобів інтерпретацій (“критик-поліглот”), що дає змогу публіці, ідеально моделюючи, переходити від одного можливого типу спілкування з мистецтвом до іншого, набуваючи культури сприймання, що об’єктивно розширює, урізноманітнює, творчо збагачує контекст художнього життя (Д.Дондурей).

## **Запитання для самоперевірки**

1. Що таке “суб’єкт художнього життя”?
2. Який критерій розрізнення основних і неосновних суб’єктів художнього життя?
3. Які місце і роль менеджера мистецтва?
4. Які ідеальні характеристики митця?
5. Які функції публіки в системі соціально-художньої діяльності?
6. Які є типи соціально-художніх відносин?

## **Теми для рефератів**

1. Відносини митця і публіки в сучасній Україні.
2. Соціально-культурні характеристики публіки.
3. Відносини митця і критики: стан і прогноз.

## **Творчі завдання**

1. Скласти опитувальний лист для митця: “Критик у моєму житті”.
2. Визначити, до яких типів публіки можна віднести студентів першого курсу спеціальності “Менеджмент”.
3. Дайте характеристику функції менеджера мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Актер и режиссер: жизнь в театре. Социальные проблемы творческой деятельности / Под. ред. Г.Г.Дадамяна. – М., 1991.
2. Голованова В. Художественная культура: социологический анализ (на материалах Швеции). – Ташкент, 1984.
3. Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. – М., 2000.
4. Конев В.А. Социальное бытие искусства. – Саратов, 1975.
5. Перов Ю.В. Художественная жизнь как объект социологии искусства. – Л., 1980.
6. Семенов В.Е. Социальная психология искусства (актуальные проблемы). – Х.: изд-во ЛГЦ, 1986.
7. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – К., 1985.
8. Семашко О.М. Авторейтинг українських літераторів // Слово і час. – 1991. – №3.
9. Сивокінь Г.М. Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). – К., 1984.
10. Українська художня культура / За ред. І.Ф.Ляшенка. – К., 1996.
11. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. – С-Пб., 2001.

## 4. ГАЛУЗЕВІ СОЦІОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

### 4.1. Соціологія художньої літератури

#### 4.1.1. Становлення предмета соціології літератури

Із всіх різновидів соціології мистецтва і художньої культури часово і просторово найбільш вкоріненою є *соціологія літератури*, що пояснюється фундаментальним значенням книги в культурі, традиціями, особливостями функціонування художньої літератури в соціальному середовищі.

Широко вживане в радянські часи поняття-зрощення “*література і мистецтво*” відображало усталене провідне значення художньої літератури в системі мистецтв, її літературоцентристське домінування і разом з тим – особливе значення як літературної основи (у спектаклях, сценаріях, лібрето, радіо- і телевізійних композиціях та ін.) для розвитку музики, театру, кіно, для функціонування різних мистецтв на телебаченні та радіо.

Соціологічно важливо відзначити, що ідеологізація мистецтва в колишньому СРСР супроводжувалась особливим посиленням ідеологізуючого впливу літератури на інші види мистецтва. Водночас у соціальному художньо-функціональному відношенні література тривалий час мала особливе, пріоритетне значення і, відповідно, – особливе становище.

Художня література значною мірою заклала внутрішній, духовний стрижень суспільства, ансамблево “пульсуючи” в різних видах мистецтва.

Сталість у жанрах, в естетичній та культурній специфіці протягом тривалого історичного часу визначала місце і статус художньої літератури в житті суспільства. Ця вага естетичного фактора для соціологічного аналізу є принципово важливою, бо дає змогу визначати соціально-культурну своєрідність впливу художньої літератури на життя суспільства.

Соціологічна роль художньої літератури як важливої складової “*Галактики Гутенберга*” окреслюється у зв’язку з масовими потребами нового, буржуазного суспільства в друкованому слові. Разом з тим інші види масової комунікації з часом починають впливати не тільки на розвиток літератури, а й на характер її функціонування в суспільстві.

Засоби масової комунікації стають посередниками між літературою та іншими видами мистецтва, неочевидно сприяючи зростанню її статусу і впливу на духовне життя суспільства.

З 20-х років ХХ ст. у світовому художньому мисленні починається ослаблення літературоцентризму та усвідомлення його однобічності, складається нова ситуація побутування художньої літератури в соціумі. Це однак не означає, що соціолітературна проблематика з'явилась, як вважають деякі дослідники, лише у ХVIII ст. Ю.М.Давидов переконливо довів у своїй праці *“Искусство как социологический феномен”* наявність її ще в часи Платона та Аристотеля. Базовими й етапними в її розвитку як власне специфічної соціологічної системи (“середнього рівня”) були дослідження, пов'язані з європейською традицією.

Загальною ж особливістю формування соціології літератури є її особлива зрощеність з теорією та історією літератури, бо ще й досі вона вважається багатьма вченими, якщо не більшістю з них, складовою літературознавства, або дисципліною, що входить до комплексу літературознавчих знань.

Визначення впливу соціологічних факторів і культурно-соціального середовища на літературний процес починається з часів античності, продовжується соціологічно мислячими, французькими, письменниками (як наприклад де Сталь) та іншими дослідниками.

Сучасна наука також досліджує ці проблеми, зокрема, Р.Ескарпі (*“Соціологія літератури”*. – Париж, 1958) систематизує базові засади соціології літератури; предметом якої є дослідження соціальних умов, що в певну епоху сприяють появі, розповсюдженню та освоєнню літературних творів, і яка займається інтеракцією осіб, зацікавлених в літературі (письменників, читачів, критиків, видавців), діяльністю людей та інституцій, що спільно утворюють і розвивають не тільки специфічну, літературну, форму суспільної свідомості, а й соціальний інститут літератури, які у своїй сукупності складають літературне життя як цілісність.

Однак розглянемо послідовно логіку становлення предмета соціології художньої літератури в класичній європейській традиції.

За визначенням Ю.Давидова, “соціологія літератури – це суміжна галузь соціології і літературознавства, предметом якої є дослідження залежності літератури від суспільства та її взаємозв'язки із суспільством, соціальні функції художньої літератури та літературної творчості.

Згідно з цим поглядом, соціологія літератури – це єдність соціологічної теорії та соціологічного методу дослідження літератури.

Соціологічна теорія бере початок ще за часів Платона й Аристотеля і визначається уже в Ж. Де Сталь (*“Про літературу, яка розглядається у зв'язку з громадськими установленнями”*, 1800).

Соціологічний метод дослідження започатковується в середині XIX ст. і набуває обґрунтування на початку XX ст. (М.О.Рубакін та ін.). Ю.Давидов вважає, що, починаючи з ідеї де Сталь про безпосередній зв'язок літератури із суспільним порядком, в соціології літератури переважає позитивістський підхід, що далі розвивається *І.Теном* завдяки заснованому ним же культурно-історичним методом.

Соціологічний підхід до аналізу літератури був притаманний російським революційним демократам і суб'єктивній народницькій соціології (*П.Лавров, Н.Михайловський*).

В руслі марксистського підходу, ще в дожовтневий період, а особливо у 20-і роки XX ст., діяло ряд шкіл, яким, більшою чи меншою мірою, властивий був спрощений соціологізм (див. Новожилова Л.Н. Социология искусства. – Л., 1968).

У західній літературі, як і у вітчизняній, довго тривала полеміка прихильників “гносеологічного” та “функціонального” підходів щодо меж використання соціологічного методу як у мистецтвознавстві загалом, так і в літературознавстві. Триває постійна дискусія прихильників теоретично-соціологічного і емпірично-соціологічного підходів, що у 50-60-х роках приводить до уточнення предмета соціології літератури з тенденцією визначати її як різновид галузевої соціології. Періодично здійснюються спроби (*Гольдман, Адорно*) теоретичної побудови соціології літератури, в тому числі, із застосуванням сучасних структуралістських та семіотичних методів.

Однак переважаючою і визначальною була лінія зростаючого і все чіткішого розмежування власне соціології літератури як особливої галузі соціології, що вивчає літературне життя як цілісну соціально-культурну літературно-художню реальність (*Д.Данкан, Р.Ескарпі*) та соціології літератури, що досліджує проникнення соціологічного в структуру літературних форм. В останньому випадку соціологія літератури часто зводиться до аналізу соціологічного підґрунтя літературної творчості як емпіричного додатка до літературознавства.

*В сучасній науці (наприклад, у польській) відбувається постійний пошук, а іноді й продуктивне зближення позицій самостійної соціології літератури й соціології літератури “літературознавчої”.*

Головне завдання соціології літератури:

- не втратити при вивченні художньої літератури її специфіки як виду мистецтва;
- не вульгаризувати літературний процес, особливо при визначенні літературних потреб і смаків, рівнів сприймання літературного твору;



– створити передумови для роботи літературознавця, емпіричними засобами вивчаючи відносини учасників літературного життя, їх потреби, рівні культури, ефективність діяльності та її соціально-художній резонанс в соціумі.

Літературознавець, психолог, семіотик літератури починає працювати там, де ставить крапку соціолог, бо їх проблеми недосяжні взагалі або тимчасово недосяжні для соціолога, особливо соціолога-прикладника.

Сьогодні, за результатами досліджень, об'єктом соціологічного вивчення літератури можна вважати широке коло проблем:

- *розуміння взаємодії літератури і суспільства*;
- *усвідомлення соціальної організації літературної системи* (утворюваної ролями письменника, критика, видавця, читача);
- *вивчення читача книжкового ринку та обслуговуючої бібліотечної системи*;
- *виявлення соціальних меж розуміння і впливу літературного тексту*;
- *визначення характеру соціалізації особистості і окремих груп* під впливом певних літературних зразків і, водночас, з вивченням літературної соціалізації суб'єктів літератури.

В центрі уваги зрештою, постає літературний текст, що, завдяки своїй художній багатосмисловості і поліфункціональності, створює основу для соціальної взаємодії навколо літератури, а вся скарбниця літературних творів із системою соціально-літературних відносин його суб'єктів та інституцій створюють літературне життя як специфічну соціальну систему.

Процес розвитку соціології літератури полягає в поступовому дистанціюванні її специфічної проблематики від традиційних історичних і літературознавчих підходів. Розглянемо, як відбувалося це самовизначення.

Вже у 20-х роках ХХ ст. в Німеччині здійснювалися спроби соціологічними засобами досягнути традиційну літературознавчу проблематику. Однак, мабуть, справжнє виявлення специфіки соціологічного дослідження літератури відбулося при вивченні неканонічної (*“низової”*, *“масової”*, *“тривіальної”*) літератури, трактованої традиційним літературознавством як *“неестетична”* або *“малоестетична”*, як не індивідуальний, а *“колективний продукт”* і тому часто ігнорований традиційним літературознавством).

Однак праці *М.Грайнера*, *В.Кіллі* та інших не виявили специфічних жанрових і стилістичних особливостей творів цієї *“низової”* літератури, натомість, вони зафіксували історичну відносність критеріїв *“високе”*

і “тривіальне”, бо деякі “справжні” твори з часом сприймалися як тривіальні, а ті, що вважалися малоцінними, набували високого визнання та оцінки, а то й канонізації.

Дослідники першого періоду розвитку соціології літератури, прагнучи пізнати суспільство за допомогою літератури, розділяють її дослідження на три проблемні сфери:

- “низова”, розважальна література;
- читацька аудиторія, норми її смаку, типологія;
- соціальна роль, функція літератури (Л.Гудков) і залежність її оцінок, мотивів, героїв від соціуму.

Послідовник Г.Зіммеля, автор теорії соціології форм взаємодії німецький учений Л. Фон Візе і його школа вивчають літературу у 30-ті роки ХХ ст. на зразок засобів масової комунікації, відсторонюючись від естетичної оцінки літератури, суворо фіксуючи характер і форми взаємодії героїв твору, мотивації і норми, що визначають їх поведінку, за аналогією до реальних форм соціальної взаємодії. Така традиція і прагнення позбавитись умоглядних спекулятивних поглядів на літературу були притаманні пізніше контент-аналітичним соціологічним дослідженням літератури в США, в яких літературна дійсність безпосередньо порівнювалася з соціальною і часто робився висновок про близькість або навіть ідентичність цінностей та мотивів поведінки літературних героїв, письменників і рядових членів суспільства (Л.Гудков). Однак уже у 50-ті роки подібні контент-аналітичні дослідження, як і їх методика, зазнають критики і переглядаються. Так, дослідники дійшли висновку про складну залежність літератури від суспільства, оскільки вона відображає швидше культурні норми, ніж суспільство (П.Сорокін).

Подальший розвиток соціології літератури істотно залежав від загального стану теоретичної соціології, тому кожен її етап модифікувався у відповідності до розуміння предмета соціології літератури, а іноді й радикально стимулював перегляд проблематики та методики її соціологічних досліджень. Особливо важливим для її розвитку було визначення понять “соціальне” і “культурне” та конституювання соціальної дії засобами культури.

Подібні переосмислення фіксують в історичній динаміці зміни поняття “література” (Р.Ескарпі), що полягають у втраті літературою статусу високої традиції репрезентанта культури в цілому і набуття нею у ХІХ ст. універсальніших функцій – як складової широкої життєтворчої “програми” культури.

З XIX ст. виникають конкуруючі культури, посилюються соціокультурна диференціація, романтизація митця, унезалежнення його статусу та зростання ціннісного авторитету, що посилює нормативний та ідеологічний характер літератури і надало значущості її інтерпретаторам та критикам. Відповідно до цього модифікується і предмет соціології літератури, набуваючи нових вимірів.

У концепціях літератури відбиваються претензії (часто ідеологічні) літературних груп на культурне панування, на право утверджувати особливу нормативність, що нібито визначає традицію і зміст “справжньої” культури; на перший план виходить розгляд культурного підґрунтя і механізмів його впливу на літературу. Подальше опрацювання категоріальних зв'язків (“соціальне” – “літературне” та “літературне-культурне”) і поглиблення досліджень на основі пануючої з 50-х років загальносоціологічної теоретичної парадигми соціальної взаємодії посилює значення культурного плану і підґрунтя функціонування літератури.

Літературні побудови (характери, ситуації) розглядаються як зразки і культурні механізми опосередкування соціальних взаємодій, що сприяють пошуку їх узгодженості.

Багатомірність зростаючої соціально-культурної диференціації ускладнює розуміння партнера у взаємодії та партнерські відносини, а література, що найкраще серед усіх видів мистецтва своєрідно “моделює” соціальні відносини, набуває певної відповідальності за прийняття людьми на себе певних ролей (*Х.Данкан*). Культурна роль літератури все більше полягає у забезпеченні оптимальності соціальної комунікації, інституалізації цінностей суспільства шляхом їх попереднього рольового культурного “програмування” у процесі сприймання літератури. Отже, культура, насичуючи літературу, об'єктивується в ній, і література, у свою чергу, починає відігравати нову, соціокультурну роль, що й визначає своєрідність розуміння літератури як соціокультурного феномена.

Література, за *Х.Фюгеном*, актуалізує основну структуру соціального відношення. Така “зараціоналізованість” та “засоціалізованість” літератури призводила до жорсткого, а іноді й недостатньо обґрунтованого тлумачення функцій літератури. Так, *У.Отто* виділяє сім функцій соціологічного дослідження літератури – *рецептивну, рефлексивну, ідеологічну, комунікативну, нормативну, активізуючу та революційну*.

У дискусіях поступово все більше “розводяться” предмет соціології літератури, соціальної філософії і соціологізуючої естетики, насамперед, *А.Зільберманом, Х.Фюгеном, К.Ейблом, Р.Ескарпі*. Так, *А.Зільберман* доводив, що застосування ідеї соціології дії до проблематики соціології літератури дає змогу досягти не тільки аналітичної і теоретичної єдності у поясненні літературних явищ, а й розмежування суміжних сфер знань. Однак такий принцип аналізу застосовувався у 50-60-і роки рідко, він активізувався лише у 70-і роки.

Типовими підходами до соціологічного аналізу 50-60-х років були дослідження з позиції теорії соціальних ролей та засобів масової комунікації, що спрощувало складність соціального буття літератури. З початку 70-х років актуалізується культурна компонента соціологічного аналізу літератури, що не тільки розширює культурний контекст її проблематики, а й акцентує на складності літературних явищ як культурних феноменів.

Збагачення соціологічного і культурологічного тлумачення літератури відбулося в результаті врахування здобутків *рецептивної естетики*, що увиразнили соціологічний аналіз ціннісно-нормативних “*стандартів очікувань*” читача, умовного читача твору не як замкненої системи значень, а як посередника складної соціокультурної взаємодії всіх учасників літературного життя. Досвід рецептивної естетики збагатив арсенал соціологічної інтерпретації естетичних аспектів літературного твору завдяки різноманітності способів його репрезентації та функціонального багатства сприйняття. Завдання соціолога полягало в структуруванні всього розмаїття психологічного й естетичного сприйняття літературного тексту відповідно до соціального становища, статусу і культури читацької публіки.

Відкриваються нові можливості проникнення в таїну літературної комунікації за допомогою соціології знання, наприклад, вивчення експресивної мови літератури соціологічними засобами, в тому числі – поетичної мови (поетики) як форми і засобу соціальної регуляції. Крім того, обнадіюють і результати досліджень метафори засобами соціології та соціальної антропології (*Д.Браун*).

Проблематика сучасної соціології розширюється, а методика дослідження збагачується можливостями значного корпусу наук, що вивчають словесність (семіотика, психологія сприймання і творчості, евристика та ін.).

#### 4.1.2. Соціолітературні розвідки і становлення соціології літератури в Україні

Зародження соціології літератури в Україні відбувається не завжди в емпіричній чи теоретично визначеній формі, проте складається із суми зусиль “несоціологів” – мистецтвознавців, митців, громадських діячів і власне соціологів, які реалізували соціологічний підхід в самому способі мислення, сутності аналізу літературних явищ, сприяючи її становленню як певної наукової системи. Весь обсяг цього пошуку в українській науці, в тому ж числі й літературознавчій, розкриває у своїх працях *Г.М.Сивокін*. Він досліджує літературу, починаючи з часів Київської Русі і до наших днів. (Сивокін Г.М. Художня література і читач. – К., 1971; Сивокін Г.М. Одвічний діалог. Українська література і її читач від давнини до сьогодні. – К., 1984).

Традиція соціологічного вивчення літературних явищ в українській науці поглиблювалася під впливом західних соціологічних класичних систем, особливо в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. (*Дюркгейм* та його школа). Порівняльно-історичний метод, застосований зачинателем української соціології *М.Грушевським* в руслі традицій *Конта* і *Спенсера*, дозволив йому в ґрунтовній праці “Історія української літератури” розкрити можливості теоретичного соціологічного аналізу.

Соціально, та й соціологічно зорієнтоване вивчення літератури було розвинене потужною традицією соціально-художнього мислення у працях *О.Потебні*, *М.Драгоманова*, *Б.Грінченка*, *І.Франка*, *Лесі Українки* та ін. Особливість цього підходу полягає у врахуванні соціологічного чинника при визначенні природи літератури та мистецтва і відносин суб’єктів літературного процесу. Це стало підґрунтям для власне соціологічних досліджень (період протосоціології літератури).

*Б.Грінченко*, мабуть, вперше в Україні у своїй праці “Перед широким світом” (1907) розглядає такі соціологічні проблеми:

- особливості сприймання сільським читачем творів української літератури;
- зрозумілість і доступність художніх творів для широких мас;
- народність мистецтва як вираження громадських потреб та ідеалів;
- умови, що визначають висоту поетичних злетів;
- соціологічні критерії розвитку літератури, що сприяють естетичному поступові як митців, так і суспільства.

Особливо плідним був комплекс естетичних і соціологічних проблем розвитку мистецтва у другій половині ХІХ ст., зокрема, у

творчості *М.Драгоманова*, *О.Потебні*, *І.Франка*, *Лесі Українки* та ін. Так, *М.Драгоманов* надає особливого значення соціальним умовам розвитку літератури, ролі літератури в житті народу, а національну своєрідність поезії ставить у залежність від соціальних, моральних та естетичних потреб часу.

Все ще соціологічно недооціненою лишається спадщина *О.Потебні* (1835-1891). Принципово важливим для розуміння соціальної диференціації сприйняття (“споживання”) мистецтва слова публікою є його ідея пластичності художнього образу, його здатність внутрішньою формою збуджувати найрізноманітніший зміст у публіки. Непересічну цінність для соціології мають ідеї *О.Потебні* про комунікативну функцію мистецтва, природу і механізми взаємозв’язку митця, твору і публіки, що в різних соціальних умовах набувають різних естетичних та соціальних функцій.

Широке коло базових соціологічних проблем розвитку літератури розглядається у творчості *І.Франка*. Йому притаманна багатовимірність соціологічного аналізу ситуації функціонування літератури в тогочасній Галичині. Цю ознаку соціологічного аналізу він визначає залежно від інтересів різних груп населення. Плідними для соціології літератури є його ідеї про взаємозв’язок письменника, публіки й критики, про об’єктивні передумови диференціації читачів, соціальну природу художнього таланту.

Соціологічною проблематикою пройнята літературно-критична творчість *Лесі Українки*. В ній вибудована концепція ролі митця в його відносинах з народом і владою, ролі літератури в житті українського суспільства. Соціологічно плідні ідеї зустрічаються у працях багатьох українських дослідників, зокрема, у *М.Сумцова*, який досліджує ставлення українських письменників XVIII ст. до читача, що є базовою складовою соціально-літературної комунікації. Так, *В.Юринець* намагається подолати зведення художнього змісту літературного твору до поширеного на той час розуміння його як “соціологічного еквівалента”, притаманного *Плеханову*, що призводило до спрощеного розуміння ролі літератури в житті суспільства.

Особливістю соціологічних досліджень літературної та читацької культури в Україні у 20-ті роки було те, що вони спирались на традицію досліджень, сформовану, починаючи з 60-х років XIX ст. Так, 1866 року проведене перше дослідження читацьких потреб Київської публічної бібліотеки. У 80-х роках XIX ст. *Х.Алчевська* та її гурток вчительок недільних шкіл Харкова, досліджуючи читачів,

пропонували реєстри рекомендованих книг художньої літератури для різних груп читачів.

Ці дослідницькі традиції інтенсивно розвивалися з 1926 року Українським науковим інститутом книгознавства та іншими установами, причому, не тільки в історичному плані. Вивчалися й читацькі потреби, в тому числі і в художній літературі. Так, у працях Д.Балики пропонується класифікація книг з урахуванням різних соціальних характеристик, розвивається новий науковий напрям “бібліологічна педагогіка” з виразним соціологічним контекстом. В конкретно-соціологічних дослідженнях художньої літератури (*Н.Фридьєва, К.Довгань, Л.Керекез*) розглядається не тільки структура читання і шляхи залучення до книги, в тому числі сільського читача, а й проблема набуття українською літературою як національною свого особливого становища в суспільстві, нових соціальних функцій. Проте ці дослідження, хоч і створювали важливі передумови для подальшого поступу, не охоплювали всієї системи базових зв’язків письменника, читача, критики та видавця. Почасті теоретично неспроможні, вони згодом були заборонені і відновилися знову лише у 60-ті роки ХХ ст.

З 60-х років вітчизняну школу соціологолітературознавчого вивчення української художньої літератури очолив *Г.Сивокінь*. У 80-і роки він очолив створений відділ соціології художньої літератури в Інституті літератури АН України. Спираючись на сучасні конкретно-соціологічні дослідження читача і використовуючи порівняльні дослідження в межах значного історичного часу, *Г.Сивокінь* показав еволюцію відносин читача, критики і письменника, взаємопроекції творчих потреб митця і реципієнта, структуру жанрових змін у літературі під впливом потреб читача, розкрив соціальне підґрунтя критики в різні історичні епохи. Крім того, *М.Ігнатенко* досліджував читача як учасника літературного процесу. Вивчення читача художньої літератури було продовжене науковим відділом Республіканської парламентської бібліотеки у 70-90-х роках. Воно засвідчило формування нових читацьких потреб в умовах перебудови, а далі – й державної незалежності України (праці *З.І.Савіної, В.І.Студенкової, Л.Г.Петрової, О.І.Пилипченко*).

Комплекс соціологічних досліджень здійснений нами у 70-80-х роках включав:

– вироблення методики і техніки вивчення читацьких потреб та дослідження їх різновидів (потреби в художній літературі студентів, молодих робітників, інтелігенції, селян);

– виявлення своєрідності літературної комунікації основних її учасників (письменників, читачів, критики, громадськості та відповідних їм інституцій);

– визначення соціокультурних характеристик українського письменника (дослідження “Письменник: покликання, творчість, визнання”);

– порівняльний аналіз базових соціокультурних характеристик, статусу і літературної “кар’єри” (шляхом контент-аналізу біо-бібліографічного словника “Українські письменники”) в їх історичній еволюції;

– визначення авторейтингу сучасних українських письменників в період соціальних зрушень.

Контент-аналіз (порівняльний) зазначених словників і довідників засвідчив зміни в соціальному походженні письменників – від дореволюційних до сучасних: якщо в ХІХ ст. 54,8% походили із середовища дворян та священників, а інші – з освітян, то в наш час 36% – із селян, 18,7% – з робітників. Спостерігаються тенденції “помолодшання” творчого дебюту письменників: якщо дореволюційні письменники дебютували, в середньому, у віці 28 років, то сьогодні літератори дебютують і публікують свої перші книжки у молодшому віці.

Закономірним стало звуження діапазону творчості у традиційних жанрах літератури та розширення його у тих сферах діяльності, де “пульсує” література (сценарії, радіокомпозиції). Помітно розширилась сфера діяльності письменника як критика, публіциста, есеїста. Якщо провідним жанром літературної творчості дореволюційних українських письменників була поезія, то сучасних – проза.

Порівняльний соціально-демографічний аналіз переконує, що українські письменники ХІХ ст. були “вчителями життя” не лише за покликанням, а й за професією (42 % працювали вчителями). Середня тривалість їх життя дещо перевищувала 60 років, а драматурги і поети жили значно менше за прозаїків, що мало свої соціальні та психо-геронтологічні причини. Пік творчого піднесення і продуктивності (“акме”) найвищий у письменників порівняно з митцями інших видів мистецтва і припадає на період від 50 до 55 років.

Серед письменства сьогодні більше вихідців із селян, ніж в інших видах мистецтва, відбувається певна фемінізація, особливо в останніх поколіннях, а також успадкування письменницького фаху, хоч воно серед письменників поширене значно менше, порівняно з іншими творчими професіями.



Особливо впливає на естетичний розвиток письменників і на вибір ними свого фаху, порівняно з іншими митцями, фактор “*школа і вчителі*”. Письменники надто оптимістично оцінюють читача, рівень його культури, інтерес до української літератури. Порівняльне експертне вивчення загальної естетичної культури публіки різних видів мистецтва (аматорів, любителів) показало, що читацька публіка перебуває в середині цієї ієрархії, не є лідером у визначенні рівня смаку і культури.

Письменство серед інших митців найбільше соціально відкрите та вразливе, соціально активне, що особливо яскраво виявилось у період перебудови, а далі – й державотворення. Як у свій час писав Є.Маланюк: “Коли вождів у нації нема, тоді вожді її поети”.

#### **4.1.3. Функціонування української літератури у 70-90-х роках ХХ ст.**

Класична структура літературної комунікації (письменник, читач, критик, видавець, літературна громадськість і влада) набуває особливого змісту в період значних соціальних зрушень. Окреслені раніше перипетії таких змін своєрідно трансформуються, бо письменники, попри всі застереження, традиційно мали особливий статус в суспільстві, громадськості, хоч саме у цьому середовищі, що безпосередньо болісно переживало нерівноправність становища української мови, формувались опозиційні настрої.

При зовнішньому благополуччі становища письменника ще у 30-і роки зародився в літературі той вульгарний соціологізм (не без підтримки так званого широкого читача), що давався взнаки і в наш час і зводився до ідеологічного апологетизму, перед яким критерій художності, якщо й не відходив на другий план, то не був визначальним.

Українська література цього періоду характеризується традиціоналізмом і втратою соціальної гостроти. Кращий, сучасно інтелектуально і художньо мислячий читач не знаходить, як правило, творів художньо інноваційних і соціальнокритично напружених, його інтерес переакцентується на сучасну зарубіжну літературу. Складається сумна ситуація, коли “*письменник пописує*”, а “*читач почитує*” без відчутного соціального і художнього ефекту. В літературі складається клан “*незайманих літературних генералів*”, які диктують апологетичний характер літературного життя, що підтримується й офіційною критикою.

Становище україномовної книги, як і статус українського письменника, набуває ознак кризи. Як пише *Г.Сивокінь*, письменник

починає втрачати престиж не лише фаху, а й звання як власне письменника, так і народного заступника, як колись вважалося.

При всьому тому, що соціологічні дослідження статистично фіксували в часи застою вдоволеність масового письменника своїм статусом і своєю письменницькою долею, були зафіксовані й ознаки соціально-психологічної кризовості його становища, бо, на відміну від митців інших творчих спілок, прагнення до спадкоємності своєї професії було у письменників найнижче.

Перебудова спричинила значні зміни в літературному житті, що виявилися насамперед у пожвавленні роботи всіх відділків Спілки письменників, у зростанні безпосередньої участі письменників у громадському житті, реальній свободі творчості, посиленні конкурентності різних угруповань, жанровому урізноманітненні.

Важливими в літературному житті часів перебудови були поява літературного авангарду, молодого покоління літераторів, та розширення меж літературного експериментування, аж до постмодерністських пошуків (“Бу-ба-бу”, “Молода поезія” та ін.). Була порушена одноманітність літературного життя, усталена соціально-естетичною нормативністю соціалістичного реалізму, розширювались критерії літературних оцінок завдяки, насамперед, ширшому розумінню художності, формувався літературно-художній плюралізм. Важливим соціологічним і художнім чинником збагачення літературного життя став широкий потік публікацій, входження в національний літературний процес художнього доробку української діаспори, з одного боку, та повернення художніх здобутків “репресованої” літератури (30-80-х років) і “*мухлядних*” напрацювань сучасників, що з цензурних причин своєчасно не стали явищем художнього життя.

Таке повернення в літературний процес творів класиків, а також затриманого експерименту-пошуку сучасних письменників, поряд з появою нових часописів змінило самі умови функціонування української літератури, розширивши не тільки горизонт літературно-художніх очікувань читача, а й можливості задоволення його літературних потреб шляхом небаченого раніше урізноманітнення за напрямками і методами літературної пропозиції. Це ускладнило проблему читацького вибору новизною цих творів, а іноді і їх невідповідністю колишнім стереотипам сприйняття та оцінки.

У літературному житті “суперниками” сучасних письменників щодо привернення уваги читача й видавця постають одночасно

письменники минулого і незнані “материки” літератури, нещодавно забороненої або модернізованої.

В цілому соціолог фіксує динамічні зміни як у функціонуванні літератури, так і в значущості її окремих жанрів. Деякі дослідники дійшли висновку про кінець літературоцентризму, відповідальності і значущості слова в житті суспільства і про початок ери поп-культури (Н.Іванова).

На початку перебудови спостерігався “бум” літературних жанрів і особливо критики в товстих літературних журналах. В час “*переоцінки цінностей*” в критиці, літературних полеміках поглиблювалась самосвідомість суспільства, відбувалась його нова духовна структуралізація. Саме тоді, особливо в Росії, прозаїкам і поетам довелося “потіснитись”, а критики несподівано для тих, хто вважав їх природною обслугою письменників, постали в центрі уваги (Н.Іванова).

З часів перебудови відбулася зміна пріоритетів і в літературі, що виявилось у зміні репертуару жанрів (поява різноманітних форм легкого літературно-критичного змісту) та зміщенні інтересів публіки від товстих журналів до газет. *Під кінець перебудови різко скоротились читання товстих літературних журналів, література почала “усамітнюватись”, набувати певної автономності і перестала бути в центрі духовного життя.* Критика ж у цих умовах ніби змінила місце свого побутування, виявивши надзвичайну життєздатність, розвиваючись на шпальтах газет і тижневиків, збагачуючи виходом на читацький загаль свою жанрову систему і набуваючи нового розголосу серед публіки, а разом з тим – нових соціальних функцій.

Жанрове урізноманітнення критики у пресі стимулювало під впливом нових читацьких потреб і зміну форм критичних жанрів традиційних, товстих журналів, що сприяло позитивним зрушенням в літературознавстві.

В ситуації різкого захоплення аудиторії розширеною пропозицією преси, радіо і телебачення (кількість і різноманітність видань, передач, каналів) література в умовах ринкових відносин також потрапляє в ситуацію вимушеної боротьби за своє існування і починає набирати нових форм. Це особливо яскраво виявилось у трансформації літературно-художніх відносин (письменник – публіка – критика – громадськість – засоби масової інформації). Критики, які були традиційно рушіями суспільної свідомості, вчителями життя, ідеологами, набувають, завдяки роботі в малих формах преси, універсальності, побутоуподібнення і значно змінюють свій склад, бо нові умови викликали до життя нову

когорту, ще незалежнішу тому, що, як правило, не входить до творчих спілок. Нова критика націлена переважно на публіку, яка читає газети й тижневики, а не захоплюється творчістю письменника.

Водночас знімається тотальна художньо-ідеологічна одноманітність літературного процесу, і письменники першої та початку другої половини 90-х років починають (у цей період певного затишшя) визначатись у своїх напрямках, формуючи, без претензій на всезагальність, свою канонізацію, у своєму “полі” в літературі разом із своїми спілльниками, часто досить вузького кола. У цій ситуації письменник має потребу у спілкуванні з іншим письменником, не меншу, ніж у читачеві, бо розвиток літератури спонукає його напружено резонувати й діалогізувати, одночасно зближуватись і протидіяти не тільки в житті реальному, а й у літературному і, отже, визначатись у своєму таланті.

У чому ж полягає особливість функціонування української художньої літератури в сучасних умовах?

Проведені в Україні соціологічні дослідження показують складність зрушень в українському літературному житті, суперечності не тільки між основними учасниками літературного процесу, а й між письменницькими поколіннями. Уже в період перебудови, за оцінками письменників, був невисоким (2,4 бали за п’ятибальною оцінкою) рівень культурного життя в Україні і порівняно досить високий стан літературного життя (41% високих оцінок). Якщо старше покоління в таких оцінках схильне до ейфорії (надмірного оптимізму), то цю гармонію оцінок порушує творча вимогливість молодого покоління (до 45 років) письменників (майже половина оцінок низькі). *Це свідчить про істотну розбіжність у ціннісно-творчих орієнтаціях поколінь, відмінність їх соціального і творчого статусів, а відповідно, і можливостей для творчої самореалізації.* Особливий критицизм виявили поети. Однозначно високою є оцінка участі Спілки письменників України в піднесенні громадянської активності суспільства, а соціальна активність, як відомо, впливає на характер літературно-художньої ангажованості. “Соціальне” впливає на характер “художнього”.

*Очевидними у період перебудови і державотворення стають зміни в жанровій структурі творчості, передусім, зрушення до публіцистики.* Частина письменників вважають соціально активнішими і “оперативнішими” драматургію й поезію порівняно з прозою.

*Збагачення літератури значною мірою залежить від “пробудження” читача, від характеру і рівня його потреб. Близько 80% читачів цікавляться українською літературою. На думку письменників, читач*

більшою мірою схильний читати українську класику. За оцінкою поетів, інтерес читача до сучасної української літератури досить низький. Отже, в письменницькому середовищі досить значною є диференціація оцінок літературного процесу та його суб'єктів. Склався значний розрив між читанням літератури та глибиною її входження в духовний, внутрішній світ особистості, бо молодь, читаючи класику (за навчальними програмами), дуже рідко називає класиків української літератури серед улюблених авторів.

*Складається небезпечний розрив між рівнями сприймання класики і сучасної української літератури, що призводить до порушення спадкоємності і тяглості в літературному розвитку читацької публіки, до зниження критеріїв її художньої вимогливості.*

Існує певна невдоволеність письменників станом читання та його потребами, їх відносини формуються суперечливо, бо є відчуження певних жанрів літератури (зокрема, поезії) від потреб читацького загалу.

Особливу роль у налагодженні (а в ідеалі, – і в оптимізації) літературно-художніх відносин відіграє критика. Вона покликана бути посередником у цій складній системі відносин. Критика, її стан – це свого роду барометр становища літератури в суспільстві, хоч вона є до певної міри самостійною у своєму розвитку.

Водночас від ставлення суспільства і письменника до критики як показника їх культури залежать перспективи розвитку самої критики. Стан української літературної критики читацький загал оцінив нижче за “посередньо”, крім самих критиків. В історії мистецтва ніколи, здається, не було ідилічної гармонії між митцем і критиком. На українському терені це усвідомлюють самі критики, коли дають низьку оцінку ставленню письменників до критики (2,2 бали). Письменники вважають, що критика не має авторитету у читача.

*Отже, нині, коли в умовах свободи творчості набувають нового змісту відносини між письменником, читачем та громадськістю, роль критики має зростати, хоч її становище виглядає “критичним” і за соціально-професійним статусом, і за матеріальним становищем. У цій ситуації симптоматичною є нова хвиля активності в жанрах критики та публіцистики провідних українських поетів і прозаїків (І.Драча, Б.Олійника, П.Мовчана, В.Шевчука та ін.).*

Творчі досягнення письменника пов'язані з його соціальним самопочуттям, умовами життя та матеріальним становищем. Якщо в застійні часи його соціальний статус був, за оцінками самих письменників, досить високим, то в умовах соціальних трансформацій, з можливістю

розкриття багатьох негараздів літературного життя, зросла і критична рефлексія в оцінці свого статусу та матеріального становища (особливо низькі оцінки письменників молодого покоління).

Втілення творчих задумів, як і наближення до читача, залежать від успішної співпраці з видавництвами, оцінюється столичними письменниками “посередньо”, помітно нижче – письменниками з областей і дуже низько (2,1 бала) – поетами, особливо молодим поколінням письменників.

Важливою умовою будь-якої продуктивної діяльності є позитивне ставлення до неї суспільства. Творча позиція письменника як уособлення совісті народу, його посередницька місія між народом і державою, необхідність говорити можновладцям, а іноді й народу гірку правду ставлять його професію у ряд соціально найнебезпечніших, про що свідчать постійні переслідування письменників, аж до їх репресій. Тому рівень соціально-правової захищеності літератора оцінюється ними як мізерно низький.

Важливими для розвитку таланту є культурні умови, середовище. Воно залежить від характеру професійного спілкування з колегами, від культури їх взаємин, що зумовлюються, насамперед, рівнем роботи творчого письменницького об’єднання (поетів, критиків та ін.). При опитуванні позитивно виявилась оцінка взаємозалежності “професійної” атмосфери у творчому об’єднанні та ефективності його роботи. Однак молоде покоління і поети дали низькі оцінки цієї ефективності.

Зростання письменника відбувається в діалектиці творчого покликання та суспільного визнання. Останнє утверджує письменника в його покликанні, стимулює до пошуку, до нових творчих звершень. Справжнє визнання може прийти значно пізніше, якщо – творчість митця не відповідає тимчасовим злободенним потребам сучасності або випереджає їх, воно відбувається у межах значного історичного часу. Завдання ж критики – не допустити духовних, художніх втрат, допомогти збагатити мистецьку скарбницю народу.

*Митець прагне визнання.* Воно дає йому насагу, впевненість у своїх силах, формує піднесені, навіть “ідеальні”, уявлення про свою значимість і потрібність суспільству, допомагає бути сміливим і цілеспрямованим у творчих шуканнях. Тому таким важливим для письменника є визнання його творчості критикою, колегами, читачами.

На думку опитаних письменників, найвищого визнання набула їх творчість серед читачів, дещо меншого – серед колег і помітно меншого – серед критиків (загальна посередня оцінка). Сам критик

найповніше визнання, і це природно, має серед колег. Молоде покоління письменників задоволене увагою критики і не задоволене недостатньою увагою своїх колег, недостатнім визнанням у колі професіоналів. Старше покоління вирізняється самозадоволенням, увагою до себе колег і читачів. *Найгостріше сприймають визнання своєї творчості поети.* Перебудова і початок державотворення в Україні викликали творчозбуджуючу ситуацію, надії і сподівання. Тому письменники у цей час дають загалом обнадійливо високу оцінку перспективам свого творчого зростання (більш як половина оцінок – високі). Знижений творчий тонус притаманний поетам і молодому поколінню, хоч, здавалося б, саме вони повинні мали б бути провісниками і учасниками соціально-культурного оновлення і зрушень.

*Реалізація творчих перспектив у нових умовах значно ускладнюється не лише через соціальні трансформації, а й через плюралістичну різноманітність критеріїв оцінювання і розширення принципів творчості, через необхідність пошуків нового літературно-художнього стилю, повернення до літературного життя високих зразків замовчуваних письменників.* Все це впливає на формування високих художніх вимог і разом з тим об'єктивно ускладнює творчі дебюти молодих авторів. Тому рівень реалізації творчих задумів значно нижчий за усвідомлену особисту творчу перспективу (загальна оцінка дещо нижча за посередню) і значно нижча у молодого покоління (понад третину – гостро незадоволені). Все це надає проблемі творчого покликання і самовизначення молодого покоління літераторів значення однієї з центральних у розвитку літературного життя.

У цій ситуації обнадіює те, що позитивні зрушення у зростанні молодих письменників підкреслюють три чверті опитаних. Особливо це підкреслюють критики. Парадоксально, але найнижча самооцінка саме у молодого покоління (з контрастним протиставленням – половина високих і половина низьких оцінок, що свідчать про неоднорідність складу і позицій, напружений діалог серед молодих).

Здобутки і поступ літератури, як і зміна ціннісно-художніх орієнтацій, дали змогу визначити авторейтинг українських літераторів напередодні здобуття державної незалежності. Серед сучасних українських письменників не виділено жодного незаперечного провідника, проте визначено двох авторів, які значно випереджають інших – *І. Драча та Л. Костенко.* За ними – група митців: *Д. Павличко, Ю. Мушкетик, В. Шевчук* і третя, майже поряд з другою, – *О. Гончар, П. Загребельний, Б. Олійник, Р. Іванчук.* Провідними є поети, хоч за обсягами читання

поезія значно відстає від прози. Особливо промовистим в останні роки є поступ *Л.В.Костенко*.

Істотно відрізняються і творчі лідери поколінь. Найбільш рівномірного визнання в поколіннях набула творчість *Ю.Мушкетика*. Серед молодого покоління безумовним і єдиним лідером є *В.Шевчук*, творчості якого притаманна сильна, сучасна художня система поетичного характеру на тлі багатого культурно-історичного та національного досвіду.

Середнє покоління виділяє перспективність пошуків і досягнень, насамперед, *Л.Костенко*, далі – *І.Драча* і *Д.Павличка*. Старше покоління, поряд із *І.Драчем*, називає *О.Гончара* і *Б.Олійника*, а також *І.Дзюбу*, *Є.Гуцала*.

Соціологічні дослідження доби державотворення свідчать про складні процеси розвитку і виживання системи соціального функціонування української літератури. Проведене нами на II з'їзді Спілки письменників України (жовтень 1996 р.) опитування виявило думку письменників про *труднощі розвитку сучасної української літератури*. Такими, насамперед, вважаються:

- *байдужість*;
- *відсутність підтримки українського книгодруку* (у формі програми чи іншій) з боку держави;
- *економічні труднощі видання*;
- *розвал і комерціалізація* книготорговельної, розповсюджувальної мережі;
- *складні психологічні зміни в свідомості літераторів*;
- *поширення “самвидаву”*, що призвело до значного зниження художнього рівня літератури;
- *відсутність соціального захисту письменника та вітчизняного книговидавання*;
- *спад читацького інтересу до літератури*;
- *втрата механізмів задоволення читацького попиту*.

В особистісному сприйнятті письменники визначались стосовно того, що заважає здійсненню творчих задумів або стримує їх. Найдошкульніших дві проблеми:

- *відсутність умов для публікацій (50%)*;
- *необхідність додатково заробляти, тобто займатись нетворчою роботою заради виживання (48%)* через недостатні матеріальні умови, що знесилюють, “з’їдають” час, необхідний для творчої роботи, крім того, – *незадовільні видавничі можливості руйнують надії дійти своїм словом до читача*.



Погіршення матеріального становища громадян, виживання, інтенсифікація праці, способу життя скорочують час для дозвілля, призводять до “зниження читацького інтересу до художньої літератури” (близько однієї третини опитаних делегатів з’їзду письменників), що бумерангом впливає на творчу активність письменника. Йдеться про зниження читацької потреби в художньому слові, що є детермінантою втілення письменницьких задумів у життя. Стримує творчий процес і недостатня оперативність критики, “відсутність інформації про інтерес громадськості до своєї творчості” (20 %) та “ускладнення суспільної ситуації, за якої непросто дати відповідь на складні питання життя”. Назріла необхідність прийняття закону про творчі спілки.

Як же побутує українська література в суспільстві: книговиданнях, бібліотеках, читальнях тощо?

Ситуація з українською книгою сьогодні є досить складною, бо за тиражем частка україномовних видань знизилася до 27 %. Панівною в структурі потреб читачів є художня література, що становить дві третини серед зафіксованої в бібліотеках загальної книговидачі.

Бібліотечний соціолог *В.І.Студенкова* зазначає, що внаслідок багаторічного дефіциту літератури читацький попит у масових бібліотеках тривалий час не зазнавав істотних змін, насамперед, до художньої літератури.

В цілому по центральній бібліотечній системі України в 1992 р. книговидача художньої літератури збільшилася, порівняно з попереднім роком: 66,3% – 1991 р. і 67,5% – 1992 р. При цьому майже на 2% зросла книговидача української літератури (як і в цілому більша її частка), на 2,7% – література інших народів і на 1% зменшилася видача російської художньої літератури. Домінуючими в читанні є твори одних і тих же авторів чи одного й того ж видання, тільки в різній послідовності. *Не спадає інтерес до творчості П.Загребельного, М.Зарудного, Р.Самбука, В.Малика, Л.Костенко, М.Руденка, повернених з небуття авторів – В.Лепкого, У.Самчука, І.Багряного, В.Винниченка, В.Стуса.*

За даними дослідження 1992 р., найпопулярнішими в читанні української художньої літератури стали: “Роксолана” П.Загребельного, “Гілея” М.Зарудного, “Про живу і мертву воду” М.Далекого, “Маруся Чурай” Л.Костенко, історичні романи С.Скляренка, “Людолови” З.Тулуб та ін.

Як і раніше, активно читаються твори В.Пікуля, О.Солженіцина, М.Булгакова, В.Успенського, П.Проскуріна, В.Набокова, І.Єфремова, Ч.Айтматова, М.Шолохова, на які зафіксовано незадоволений попит.

Водночас до книг, що розкривають тему репресій сталінських часів, читацький інтерес відчутно знизився. Серед незадоволеного попиту майже не згадуються твори про Велику Вітчизняну війну, що донедавна були досить популярними.

*Найпопулярнішою і читаною лишається так звана “розважальна” література, переважно зарубіжна:* сентиментальні романи, детективи, фантастика, пригоди, зокрема М.Мітчел, А. і С.Голон, К.Маккалоу, О.Дюма, А.Крісті, Дж.Чейза. У намірах поновити свої домашні бібліотеки переважає інтерес до детективів і фантастики (42,9%). Респонденти підкреслюють недостатність таких видань у бібліотеках.

Стан читання залежить не тільки від забезпечення фондів бібліотек (у базових бібліотеках художня література становить 44,8%, а в цілому по Україні разом з літературознавством – 52,6%), а й від загальної соціально-культурної ситуації перехідного періоду, якому притаманна переоцінка цінностей. В умовах соціально-економічних напружень зростає інтерес до літератури релаксаційного характеру, незалежно від віку, рівня освіти, соціального становища читачів.

Класична вітчизняна література, як і видання молодих авторів та видання, відзначені Державною премією України ім. Т.Шевченка, іншими літературними преміями, не згадуються серед книг, незадоволеного читацького попиту.

Бібліотечні соціологи дійшли висновку, що сучасний літературний процес не має достатнього попиту серед читачів бібліотек, хоч іноді бібліотеки погано комплектуються такою літературою. Зріс в цілому читацький інтерес до літератури культурно-гуманітарного характеру.

У містах інтерес до художньої літератури дещо менший, ніж у сільських жителів. Тут переважає російська художня література, яку в селах читають удвічі менше, ніж українську. До зарубіжної літератури у сільських читачів найменший інтерес. Мають попит літературно-художні журнали, серед яких найбільше читають “Новый мир”, “Смена”, “Юность”, “Нева”, “Вітчизна”, “Всесвіт”. На жаль, потреба читачів в українських літературних часописах незначна. Так, серед журналів, що мають попит у читальних залах серед львівських студентів, частка літературно-художніх часописів становлять 6% (Ю.Грайдана). В цілому ж у функціонуванні української художньої книги відбуваються важливі позитивні зміни. Якщо донедавна (1982) у попиті читачів державних масових бібліотек України перше місце посідала сучасна російська художня література, друге – зарубіжна класика і лише третє – українська художня література, то дослідження Парламентської бібліотеки (1992)

засвідчує тенденцію не тільки паритетного співвідношення в читанні української і російської літератур, а й подальше зростання читання української художньої літератури (З.Савіна, З.Богущ). Не дивно, що це зростання таке повільно, бо, за даними харківських дослідників, які вивчали фонди 30 базових бібліотек України, в середньому російська художня література в них становить 45,5%, українська – 20,9% (з яких 19,5% – твори сучасних українських письменників).

Дослідження засвідчило, що українською літературою цікавляться 79% опитаних, реально ж у бібліотеках українські художні твори зафіксовані в 62,8% проаналізованих читацьких формулярах.

Переважає більшість читачів української художньої літератури віддають перевагу сучасній прозі (97,2%), поезією, драматургією та публіцистикою цікавляться не більше чверті читачів. Дещо зріс інтерес до української періодики.

Аналіз функціонування літератури в потребах читача свідчить, що провідними є функція *відпочинку* (40,5%) та *освіти* (32,5%). Менш важливими, проте істотними, є такі функції читання, як “джерела нових знань для спілкування з друзями” (комунікативний аспект – 21,2%) та “спосіб відійти від щоденних проблем” (художньо-естетичний аспект – 20,2%). Менший акцент публіки на читанні як “засобі набуття життєвого досвіду” та “пошуку відповіді на проблеми сучасності” (4,6% та 10,9%). Водночас помітні значні коливання показників залежно від регіональних особливостей. Якщо західні й центральні регіони України засвідчують більший інтерес до української літератури, то південь освоює її значно повільніше.

Своєрідністю розвитку української бібліотечної соціології останніх років є її зростаючий аналітичний інтерес до нової актуальної тематики (вивчення особливостей читання художньої літератури національними спільнотами України, читацьких потреб викладачів, бібліотекарів та ін).

Розвиток літературного процесу і літературного життя в цілому залежить від характеру функціонування художньої книги, від успіху діяльності безпосередніх його учасників: викладачів, бібліотекарів, які виконують посередницькі інформаційно-комунікативні й оцінково-орієнтуючі функції, роль для значної частини читачів доброго порадики чи навіть наставника в проблемній ситуації з вибором книги. Дослідження цієї проблеми засвідчило, що особисто для бібліотекарів кращими є художні твори, більшою мірою, ніж для читацької публіки, а це означає, що бібліотека як популяризатор української літератури пропонує ті книги, що вже мають попит, мало сприяючи розширенню горизонтів

читацької активності та зростанню читацької культури. Виявлена недостатня обізнаність більшості бібліотечних працівників з сучасним літературним і взагалі культурним процесом в Україні, що стримує розвиток читацьких смаків і потреб, поступ українського художнього слова.

Узагальнюючи, зазначимо, що соціологія художньої літератури є однією з базових галузей соціології художньої культури, оскільки створює важливе підґрунтя для розуміння загальнокультурних процесів. Значення соціології художньої літератури пов'язане не тільки з базовим значенням для культури вербальної комунікації, а й із всебічним проникненням слова в усі форми (сценарій та ін.) в усі засоби масової комунікації, маніфестуванням і вираженням за допомогою слова національно-культурного менталітету, соціального пафосу буття сучасників.

#### ***4.1.4. Замість висновків: сучасний літературний процес в оцінках делегатів IV з'їзду Спілки письменників України***

Загальний стан літературного процесу може бути представлений комплексом суджень делегатів з'їзду письменників, як “колективного літератора”, в якому поєднуються думки поетів, прозаїків, драматургів, критиків з усіх регіонів України, корпусу письменників в цілому. Вони дають оцінки суттєвим складовим сучасної української літератури (за п'ятибальною шкалою, різниця в 0,08 бала є значущою). Як авторитетні учасники літературного життя, члени СПУ постають експертами, які маніфестують “стан літературної свідомості її творців”, а тому їх думка заслуговує на особливу увагу.

Джерелом та імпульсом творчості митця є читач, рівень його потреби та інтересу до літератури. Однак на сьогодні маємо доволі парадоксальну ситуацію. Якщо в інших видах мистецтв в Україні, за оцінками їх стану самими митцями, відчуваємо суголосне поєднання помітних творчих успіхів з доволі значною потребою та інтересом публіки до цих мистецтв, то в художній літературі, за визнанням письменників, переважає низький рівень інтересу читачів, громадськості до неї (2,4 бала). Це супроводжується позитивною оцінкою стану літератури в цілому (3,4 бала). Особливо поезії (3,7 бали). Письменники ніби відповідають справді нагальній суспільній літературній потребі – відобразити дійсність засобами художнього слова при недостатньому її виявленні й усвідомленні читачем, який все ще перебуває під пресингом російськомовної, як радянської, так і сучасної літератури. Український письменник навіть у видавничих можливостях і тиражах видань не може конкурувати з російською сучасною літературою. До

того ж, ми маємо зацікавлену оцінку самих письменників, в той час як оцінки читачів помітно нижчі, а значить, сучасна українська література в чомусь не відповідає (змістом чи формою) запитам сучасників.

Власне, ця *невдоволеність потреб читача, читацької громадськості в цілому виявляється в негативному розриві між їх низьким інтересом до сучасної української літератури (2,4 бала) і цілком достатнім, а за оцінкою критиків, навіть високим (3,7 бала) “рівнем читацької культури”*.

При всьому злеті поезії, стан якої високо оцінюють навіть прискіпливі критики (3,8 бала), стан прози визнається значно нижчим (3,2 бала), а драматургії – зовсім низьким (2,3 бала). В структурі літературної творчості склалась дисфункціональна нерівномірність, суперечливий стан якої вимагає подальшого осмислення і посилення. *Ця дисфункціональність посилюється значним і загрозливим для літературного процесу відставанням літературної критики, рівень якої оцінюється низько не тільки поетами (2,3 бала) і прозаїками (2,7 бала), а навіть самими критиками (2,6 бала)*. Така розбалансованість цілісності літературного процесу зміщує координати літературного життя, бо критика не відповідає достатньою мірою потребам його функціонування і розвитку, та й ставлення більшості письменників до критики зневажливе (2,3 бала). Однак прозаїки, незважаючи на все, переконані, що їх творчість має цілком достатнє визнання критики (3,8 бала), в той час як поети вважають себе недооціненими (2,7 бала). Важливою позитивною ознакою майбуття літератури є цілком достатній, за визнанням делегатів, “рівень творчого зростання молодого покоління письменників” (3,8 бала).

Стан літературного процесу визначається рівнем соціально-літературних та творчих відносин його основних учасників і дотичних до них суб’єктів та посередників. Центральними серед них є відносини “письменник – читач”, оцінені не високою і навіть нижчою за посередню оцінку (2,8 бала). Нагадаємо, що різниця в 0,08 бала є значущою!).

*Катастрофічно низькою є оцінка відносин “письменник-критик” (2,2 бала), з якою повністю погоджуються й критики, що свідчить про кризовий стан базової ланки літературно-художнього процесу.*

*Не склались відносини письменників і з новою владою (2,3 бала), яка є глухою до потреб розвитку літератури і від якої залежить “рівень реалізації видавничих потреб”, що оцінюється письменниками дуже низько (2,4 бала).*

Перспективи розвитку літератури залежать від багатьох факторів, одним із яких є соціальний престиж професії літератора, що, на жаль,

оцінюється всіма учасниками літературного процесу катастрофічно низько (2,2 бали). До того ж, традиційна соціально-критична спрямованість літературної творчості, що надає їй рангу соціально небезпечної професії, оскільки *письменник не має мінімальної “соціально-правової захищеності* (1,1 бала).

*Цей комплекс проблем, посилений розколом Спілки письменників на дві організації, до якого опитані делегати ставляться різко негативно, не сприяє, як і “стан охорони авторських прав” (1,6 бала) та погані видавничі можливості, “реалізації творчих задумів” (2,7 бала).*

*Однак підтримує творчий дух письменника взаємна солідарність колег, “професійна атмосфера у своєму творчому об’єднанні” (3 бала), визнання їх творчості значною мірою читачами, ще більшою мірою – колегами і керівництвом Спілки, що дає їм підстави вважати “свій творчий стан на сьогодні” достатньо потужним (3,5 бала), характеризуючи позитивний письменницький тонус. Таким чином, хоч письменники суб’єктно зацікавлені як експерти літературного процесу, проте вони найкраще знають стан справ, фіксуючи розладнаність основних ланок функціонального механізму літературного життя, втрату критикою її важливих соціальних і професійних функцій, комплекс складних проблем пов’язаних з утвердженням покликання письменника (престиж, захищеність, видавниче забезпечення), а головне підкреслюючи помітну втрату свого читача, а значить і своєї ролі в суспільстві.*

## **Запитання для самоперевірки**

1. Що є предметом соціології літератури?
2. Яке місце соціології художньої літератури в системі соціологічних знань?
3. Як взаємодіють література і суспільство?
4. Якими є головні завдання соціології літератури?
5. В чому виявляється специфіка соціологічного дослідження літератури?
6. Як відбувався процес становлення соціології літератури в Україні?
7. Що являє собою літературна комунікація?
8. Які зміни відбулись в літературному житті України за роки перебудови і незалежності?
9. Чим можна пояснити зниження в Україні протягом 90-х років читацького інтересу до художньої літератури?

## **Теми для рефератів**

1. Об'єкт і предмет соціології художньої літератури.
2. Завдання і функції соціології художньої літератури.
3. Соціально-культурні дослідження в Україні.
4. Становлення української соціології літератури.
5. Особливості функціонування української художньої літератури в сучасних умовах.

## **Творчі завдання**

1. Дослідити шляхом експрес-інтерв'ю інтерес до поезії випускників старшого курсу Вашої спеціальності.
2. Провести контент-аналіз читання художньої літератури студентами факультету мистецтв протягом цього навчального року.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Балака Д. Про класифікацію друків за соціальним призначенням. – К., 1927.
2. Давидов Ю. Социология литературы / Литературная энциклопедия. – Т.1. – М., 1972.
3. Зворський С.Л., Гапченко М.Б. Початки бібліотечної соціології в Україні /Соціологічні дослідження в бібліотеках. – К., 1992.
4. История русского читателя / Труды Ленинградского института культуры им. Н.К.Крупской. – Т.25. – 1973.
5. Ігнатенко М. Читач як учасник літературного процесу. – К., 1978.
6. Иванова Н. Между (о месте критики в прессе и литературе). // Новый мир, 1996. – №1.
7. Книга и чтение в зеркале социологии. – М.: Книжная палата, 1990.
8. Науман Н. и др. Общество, литература, чтение. – М.: Прогресс, 1978.
9. Проблеми соціології літератури. – Варшава, 1971 (польською мовою).
10. Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. – Саратов, 1975.
11. Проблемы социологии литературы за рубежом. – М.: Мысль, 1983.
12. Сивокінь Г.М. Одвічний діалог. – К., 1984.
13. Сивокінь Г.М. Художня література і читач. – К., 1971.
14. Сивокінь Г.М. Від аналізу до прогнозу (літературно-художній пошук і позиція критика). – К., 1990.
15. Стельмах В.Д. Читатель художественной литературы / Книга и чтение в жизни небольших городов. – М.: Книга, 1973. – С.73-98.
16. Семашко О.М. Вивчення читацьких потреб та інтересів. – К., 1981.
17. Семашко О.М. Авторейтинг українських літераторів // Слово і час. – 1991. – №3.
18. Семашко О.М. Вивчення культурних потреб і читацьких інтересів жителів колгоспного села // Бібліотекознавство та бібліографія. – Харків, 1968.
19. Дубин Б. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. – М., 2001.
20. Библиотека и чтение в ситуации культурных изменений (материалы международной конференции). – Вологда., 1998.



## 4.2. Соціологія музики

### 4.2.1. Формування предмету і структури соціології музики

Соціологія музики – це галузь соціології мистецтва і художньої культури, що вивчає вид мистецтва, який охоплює всі сфери людського життя і є не лише його фоном, а й найвиразнішим окресленням способу життя, його ритму, темпу, а також засобом пошуку сенсожиттєвих цінностей. Музика не тільки “пульсує” в інших видах мистецтва, а й супроводжує проминання епох і часів, утверджуючи буття особистості та освячуючи нову реальність за допомогою нових форм музичного побутування (національних гімнів тощо). Музика найдинамічніше й емоційно-поривчасто супроводжує всі зміни в житті суспільства та особистості, є формою соціального самоствердження, тому осягнення соціальної природи її універсальності дозволяє зрозуміти соціум і ритми його розвитку.

Становлення соціології музики значною мірою нагадує становлення соціології літератури, бо всезагальна соціальність музики і постійна “вібрація” її соціальності майже в усіх проблемах музикознавства робила соціологічний підхід і метод аналізу одним із основних.

Тривалий час соціологія музики належала до сфери музикознавства, її завданням вважалась допомога у пізнанні закономірностей розвитку музичної форми суспільної свідомості. Навіть провідний російський теоретик соціології музики А.Сохор назвав свою фундаментальну працю саме так: “Соціологія і музична культура”.

*Історія становлення соціології музики* – це, з одного боку, визрівання проблематики і методики соціомузикологічного підходу та аналізу (музична протосоціологія) в межах музикознавства; а з іншого, – з її кристалізацією – поступовим виокремленням; а далі і відгалуженням соціології музики або, як часто її називають, музичної соціології в окрему галузь знань, різновид соціології мистецтва і художньої культури.

Історія музичної протосоціології сягає давньої епохи та періоду раннього феодального суспільства (Греція, Індія, Китай та і ін.), де вже були відомими соціальні функції музики, її роль у вихованні, в управлінні державою.

На думку *Ю.М.Давидова*, основна проблематика соціології мистецтва, в тому числі й соціології музики, була відрефлектована і визначена в давньогрецькій науці й культурі. Так, Аристотель у своїй “Політиці” та в інших творах виділяє такі функції музики, як:

- гедоністична, катарсична (очищення афектів);

- морального виховання;
- інтелектуальної насолоди.

Він визначає їх ієрархію стосовно різних верств населення. Платон вперше диференціював публіку за типами, залежно від її ставлення до мистецтва, яке формує певні структури вибору його видів і жанрів.

Якщо *Платон* брав за основу диференціації публіки вікові ознаки, то *Аристотель* – соціально-культурні, розрізняючи “людей вільнонароджених і культурних” та “публіку грубу, яка складається з ремісників, найманців і т. ін.” *Аристотель* запропонував ідею диференціації музичного репертуару залежно від аудиторії, сформулював проблему доступності і демократизації мистецтва та зворотнього впливу публіки на музичну творчість і виконавство. В добу середньовіччя разом із жанровим розширенням музики (культова, світська, побутова, народна) поглиблювалося вивчення її ролі і впливу на життя суспільства. Першим музичним соціологом-емпіриком дослідники вважають паризького магістра *Жана де Груші* (XIII – поч. XIV ст.), який у трактаті “*Музика*” виділяв музику громадянську, або народну, “вчену”, створену, та церковну. Він класифікував музичні жанри за соціальними функціями і умовами їх побутування, що відповідає сучасній теорії класифікації музичних жанрів.

Поширення в епоху Відродження в усіх сферах життя і побуту як інструментальної, так і вокальної музики поступово супроводжувалось виокремленням музики як мистецтва “для слухання”, самоцінної естетичної насолоди, а не тільки для практичного, утилітарного використання. У працях *І.Тинктариса*, *Б.Кастильоні*, а особливо іспанця *Ф.Салінаса* (трактат “Про музику”, із семи книг, XVI ст.) розглядається музика та її побутування в житті різних верств населення, ритмічні особливості музичних жанрів пов’язуються з їх соціальним призначенням.

Аналіз соціального призначення музики був продовжений європейською традицією в XVII-XVIII ст. (наприклад, *М.Преторіус* “*Синтагма музикум*”, у трьох томах). Розвиток музичного життя і середовища цього часу супроводжується осмисленням їх особливостей, соціального становища та умов життя таких суб’єктів музичної діяльності, як композитор, оперний співак; характеристикою міського та присадибного музичного побуту (і не лише у працях музикантів (*І.Кунау*, *Б.Марчелло* “Модний театр”, *Ч.Берні* “Музичні подорожі”), а й у творах письменників *Г.Філдінга*, *О.Голдсмита* та ін.

У музичних трактатах XVII-XVIII ст. розкривається неоднорідність публіки і необхідність критичного ставлення до її оцінок, складність

її соціальної типології (Е.Артеага “Перевороти італійського музичного театру”). Усвідомлюється визначальна роль публіки в долі музичного твору, зокрема, – авторами перших опер Я.Пері та Дж.Каччині (А.Сохор), а естетичний критерій насолоди – відповідність музики смакам публіки стає провідним. У своєму “Музичному словнику” Ж.-Ж.Руссо визначає музику як “мистецтво комбінувати звуки приємним для слуху способом [7]”.

Соціальний підхід до оперного театру з позицій публіки визначає Е.Артеага, виділяючи в ній світських людей, політиків, учених, людей зі смаком, філософів і засуджуючи світських людей як “рабів забобонів”, які бачать в опері засіб відволікання народу від серйозних ідей.

Діячі німецького і французького Просвітництва окреслюють важливу роль музики в житті суспільства, диференціаціюють її. Дж.Браун простежує, як історично музика була пов’язана із звичаями та соціальними змінами, починаючи з музики первісного ладу.

Одночасно із французькою буржуазною революцією і розвитком буржуазних відносин у Західній Європі відбувається демократизація і комерціалізація музичного життя, посилюються залежність композиторів і виконавців від антрепренерів та видавців, суперечності між попитом на музику певних верств буржуазної публіки і високим мистецтвом. Ці процеси починають усвідомлюватись як дослідниками, так і митцями (гнівні висловлювання Л.Бетховена на адресу “торгашів” – керівників музичних театрів і видавництв).

Музично-соціологічні проблеми (особливо відносини композиторів і публіки) широко обговорюються в епоху романтизму журнально-газетною публіцистикою за участю таких композиторів, як Е.-Г.-А.Гофман, Г.Берліоз, К.Вебер, Р.Шуман, Ф.Ліст (наприклад, його статті “Про становище людей мистецтва і про умови їх існування в суспільстві”, “Ще кілька слів про приниження становища музикантів” та ін.). Видатний німецький композитор Р.Вагнер у праці “Мистецтво і революція” пов’язує докорінні суспільні зміни з використанням засобів музики, яка сприяє оновленню суспільства.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. західноєвропейське музичне життя сягає високого рівня розвитку: посилюється аналіз усієї його системи, особливо музичного побуту, відносин його суб’єктів, відчуження митця і публіки, публіки і мистецтва. Водночас почали постійно поєднуватись категорії “соціологія” і “музика” (французьким вченим І.Теном вводиться поняття “соціологія мистецтва”).

У цей період, вважає А.Сохор, Г.Кречмар вводять поняття “музичний

побут”, музичне життя різних епох стає предметом наукового дослідження (книга П.Беккера *“Німецьке музичне життя. Досвід музично-соціологічного розгляду”*) шляхом осмислення історії європейської музичної культури. Пізніше Б.Асаф’єв влучно назве їх *“пропілеями музично-соціологічних проблем”*.

У 90-х роках ХІХ ст. з’являється книга К.Беллага, видана згодом у Росії під назвою *“Музика з соціологічної точки зору”*, а пізніше – праця К.Блесингера *“Музичні проблеми сучасності та їх вирішення”* (1920), в яких розглядаються: суперечності між музикою “високого стилю” і популярною, соціалізація музичних норм та їх залежність від умов побутування музики і конкретних форм музикування.

Принципове значення для становлення соціології музики мав соціологічний підхід до музики, запропонований П.Беккером у праці *“Симфонія від Бетховена до Малера”* (1918 р.), що дозволило розкрити сутність симфонії як жанру та започаткувати новий науковий напрям досліджень – “соціологію музичного жанру”.

У 1921 році була оприлюднена (по смертно) незавершена праця М.Вебера *“Раціональні і соціологічні основи музики”*, яку на Заході багато хто з дослідників вважає першою науковою працею з музичної соціології. Проте тоді на Заході вона не мала відгуків і була, на думку дослідників, забута аж до 50-х років. Слід зазначити, що автор концепції соціології музики зорієнтовує її розвиток як осягнення нетрадиційних для соціомистецьких досліджень проблем (для М.Вебера походження європейської звукової системи і соціально-історична зумовленість її еволюції, що в наші дні є предметом власне музикознавства). Перший переклад цієї праці російською мовою здійснив відомий музикознавець Б.Асаф’єв 1923 р., а А.Луначарський написав за цим перекладом статтю “Про соціологічний метод в історії і теорії музики”. У ці ж роки вийшла збірка праць А.Луначарського *“Питання соціології музики”* та праця Б.Асаф’єва *“Про найближчі завдання соціології музики”*.

Особливістю розвитку соціології музики, на відміну від інших галузевих соціологій, є те, що ґрунтовний внесок у її розвиток, починаючи з 20-х років, належить російським соціологічно мислячим визначним музикознавцям: Б.Асаф’єву, А.Серову, Б.Яворському та ін.

Хоча 20-і є роками становлення соціології музики, однак свого завершення в Росії і колишньому Радянському Союзі вона не набула, бо значною мірою була особливою наукою – про музику як соціальне явище.

Програма розвитку музичної соціології, накреслена *Б.Асаф'євим*, включала основні проблеми, які не втратили своєї актуальності й дотепер. *А.Луначарський* розглядав музику як засіб специфічної комунікації в суспільстві, що зумовлює музичні засоби та соціальні функції музики й естетичного виховання.

*Б.Яворський* вважав “музичну мову” різновидом звукової мови, аналізував залежність музики від музичного побуту, умов виробництва та освоєння музичних творів, розвивав тезу про те, що “мистецтво створюють митці і публіка”.

*Б.Асаф'єв* досліджував соціальні умови побутування музики в різні епохи, в тому числі й сучасну (“*Місця слухання музики*”), характеризував стан музичних жанрів сучасного міста і села, визначав програму музичної підготовки публіки. Принципово соціологічно важливим положенням його книги “Музична форма як процес” є твердження, що музична форма, як явище соціально детерміноване, пізнається, насамперед, як форма (вид, спосіб і засіб) соціального виявлення музики у процесі інтонування. На основі інтонаційної теорії *Б.Асаф'єв* показав, що життя музики в суспільстві та практика суспільного музикування впливають на музичну творчість, як на основі “*інтонаційного словника епохи*” пов'язуються три етапи життя музики: творчість, виконавство і сприйняття. Він же вводить у науковий обіг поняття “*соціальне освоєння*” і “*соціальний вибір музики*”, “*музична соціальна інерція*” та інші, розвиває соціологічне розуміння жанру в музиці [2].

У ті ж 20-і роки розгорнулись, як ніде у світі (хоч нерідко у відриві від теорії), конкретно-соціологічні дослідження музичної культури.

При Державному інституті історії мистецтв у Санкт-Петербурзі було створено Кабінет з вивчення музичного побуту (КІМБ), у якому складалася картотека музичного життя міста протягом десятиліття (10 тис. карток). У дослідженнях цих років зафіксовано етап масового залучення різних верств населення, особливо робітників, до музичної культури (*А.Авраамов, Р.Груббер*), соціологічні виміри організації музичного життя (*В.Каратигін, С.Корев*), а також вивчено соціологічні аспекти музично-естетичного виховання (*Г.Поляновський, Р.Груббер*). З 60-х років у колишньому СРСР розпочинається новий період розвитку музичної соціології, що триває і дотепер. Визначились профілі наукових шкіл, що почали складатись на Уралі (*В.Цукерман, Л.Коган*), в Ленінграді (*А.Сохор, Ю.Капустін*), у Москві (*Г.Головінський, Е.Дуков, Є.Алексєєв*). Якщо на Уралі основна увага приділялась вивченню музичної публіки, її потреб, форм реалізації музики, а в Ленінграді – вивченню теоретичних

засад предмета музичної соціології та функціонуванню концертного життя, то в Москві – дослідженню системи музичного життя.

Ініціатива розробки проблем соціології музики в СРСР, починаючи з кінця 60-х років, належать ленінградському музикознавцю А.Н.Сохору, який вважав предметом соціології музики музичне життя суспільства, виділяючи музичну соціологію як науку про вплив музики на суспільство та про відображення цього впливу в музичній творчості і виконавстві. Він сприяв виділенню соціології музики в окрему науку, пов'язуючи соціальні функції музики із суспільними потребами, виділяючи її основну проблематику з акцентом на виділенні 27 типів слухачів музики [12, с.218]. Його учень і послідовник *Ю.Капустін* здійснив системний аналіз публіки філармонічних концертів у Ленінграді порівняно з публікою інших видів мистецтва в контексті музичного життя міста, розкрив соціологічні виміри музичного виконавства [5].

Багатством творчих і методичних шукань характеризувалась група музичної соціології московського відділення Спілки композиторів РСФСР початку 70-х років (Є.Алексеев, П.Ф.Андрухович, Г.А.Головинський), яка застосовувала комплексну методику (“звукова анкета”), поєднуючи зусилля соціологів, музикознавців, математиків [14]. Першу комплексну характеристику і типологію музичної публіки регіону, з урахуванням багатьох соціально-демографічних характеристик, специфіки музичного середовища, здійснив у своєму дослідженні *В.Цукерман* [10]. В цілому ж цілісна система соціології музики як в СРСР, так і в сучасній Російській федерації, ще й досі не склалась.

У західній соціології окреслились, принаймні, три підходи до визначення предмета музичної соціології:

*Музикознавчий* (К.Блаукопф, “Музична соціологія”, 1972) – переважна увага до еволюції музично-звукових систем, розуміння соціології музики як допоміжної науки – “соціальної історії” музики, вчення про соціальні проблеми історії і теорії музики.

*Емпіричний*, “суто соціологічний” – розуміння завдань соціології музики як такої, що повинна вивчати поширення і споживання музики в суспільстві і ставлення до неї різних “соціомузичних” груп. Найпослідовніший його теоретик – німецький філософ і дослідник *А.Зільберман*, який вважав завданням цієї науки вивчення:

- загальної структурно-функціональної характеристики соціально-музичної організації;
- зв'язку і співвідношень між цією організацією та соціокультурними змінами;

- соціомузичних груп та їх функціонування;
- типології груп, що ґрунтується на їх функціях;
- практичного прогнозування і планування базових змін у сфері музики та дотичних до неї галузей.

За всієї прийнятності такої схеми, вона має суттєвий недолік – втрачається художня специфіка музики як виду мистецтва, що не дозволяє розкрити глибинних механізмів і закономірностей її розвитку.

*Естетичний*, – заперечує “соціологію музики без музики” і передбачає, за словами її найвизначнішого і найпослідовнішого провідника, німецького дослідника *Т.Адорно*, не лише суто інформаційне значення музичних явищ, а й повне розуміння власне музики, з усіма її внутрішніми ознаками. *Т.Адорно* досліджує не тільки традиційні соціомузичні проблеми (функції, типології публіки, сучасний музичний побут), а й відображення в музиці класової структури суспільства, еволюцію жанрів, національний характер музики, особливості авангардистської і традиційної музики, критикує “масову культуру” в музиці [1]. Його, скоріше, музична соціологія ніж соціологія музики спирається на авторську концепцію негативної діалектики, визначає лише начала шукань, а не їх результати. Раціоналізація, на його думку, в “організованому”, тобто капіталістичному суспільстві, визначає історичну долю музики. Всі антагонізми раціоналізації музика здатна висловити у формах, нею ж заданих, тобто у відчужених формах. Отже, “пізнавальна музика” весь час перебуває на межі її перетворення на ідеологію, все частіше висловлюючи ірраціональне. Музика, що у ХХ ст. більше за всі інші види мистецтв просунулась на шляху раціоналізації, засвідчує майже повне витіснення із композиторської творчості суб’єктивних начал. Така творчість перетворюється на машинноподібну діяльність.

*Т.Адорно* вважає, що в цьому процесі мистецтво стає все більше наслідувальним, стає скоріше модою, ніж мистецтвом, а творча особистість втрачає свою індивідуальність. Єдиним шляхом збереження хоча б якоїсь свободи є творче “самогубство” суб’єкта, який повинен вдатися до технічних засобів складання музичних звуків.

Власне, *Адорно*, а за ним і *Т.Кнейф*, розкриваючи суперечність соціального і соціологічного стосовно музики, беруть під сумнів можливість об’єктивної соціології музики, а пізніше – взагалі заперечують її як таку.

Вульгаризуючи пряму залежність музики від антагоністичних відносин суспільства, *Т.Адорно* приходить до висновку про необхідність створення утопічної музики, що створює речі, про які ми нічого не знаємо [1, С.386]. Філософізація музичної соціології не створює простору, можливостей для реальної соціології музики, якій Адорно дав такий суттєвий імпульс.

Цей напрям, спираючись на музикознавство й емпіричну соціологію, осмислює музичний процес з естетико-філософських і теоретико-соціологічних позицій, нерідко відриваючись від емпіричних реалій функціонування музичного життя, втрачаючи власне соціологічну визначеність. Означені тенденції характерні для розвитку як соціології мистецтва і художньої культури в цілому, так і для окремих її галузей (наприклад, соціології літератури, тобто раціоналістично ускладнених дисциплін).

Такі ж тенденції характерні для соціології в країнах колишнього СРСР та для української науки, що особливо виявляється в намаганні розглядати музичну соціологію як емпіричний додаток до музикознавства або естетики. Вихід із цього становища, тобто закономірна кристалізація і виділення з лона названих дисциплін, складався історично, відповідно до зрілості соціології, її предметної диференціації, окреслення дослідницького поля галузевих соціологій, методології “середнього” рівня і усвідомлення як музикознавством, так і естетикою своєї неспроможності розв’язати власними засобами складні завдання вивчення нової соціально-музичної реальності як цілісної системи, як різновиду соціальної сфери. Остання має складну ієрархічну, в тому числі інституційну, структуру: своїх суб’єктів, систему соціально-професійного, економічно-організаційного та іншого забезпечення і підтримки, без якої вона не може функціонувати. Хоч названа соціомузична сфера і має самостійність (автономність) як такий своєрідний соціально-художній і культурний організм, у якому “пульсує” музичне життя як її жива душа, входить і породжується характером свого включення в соціум в цілому і особливо тією системою зв’язків, неочевидних, тонких, латентних, якими вона пов’язана з іншими реальностями і сферами: художньо-естетичною, соціокультурною, “вібраційною”. Взаємодія з ними живить, дає імпульси для її розвитку. Ця межа взаємовпливів і неочевидних взаємодій, що виявляється в системі “пучків” і “мережив” соціально-музичних, музично-естетичних зв’язків з іншими видами мистецтва та інших соціологічних зв’язків і відносин, є однією з найважливіших ланок соціології музики, бо комплекс взаємодій, які “проектуються” на музику, відображаються її суб’єктами,



“згущуються” в цій проміжній страті, формуючи прийдешні потенції і потреби розвитку в цілому самої музики та її суб’єктів. Саме музично-естетичні, музично-художні потреби, втаємничені джерела активності суб’єктів музичної діяльності є справжнім і базовим предметом дослідження соціології музики.

Музичні потреби виникають на перетині багатьох соціально-культурних та художніх факторів і реальностей і є основою нових художньо-конструктивних соціальних відносин, фактором інновацій.

*Соціологія музики*, відповідно до своєї інтеграційної функції, вивчає, як на основі соціальних якостей складається певна музично-художня якість, характеристика; як соціально-культурне розмаїття породжує або особливим чином профілює художньо-творчі задуми митця, його художню потребу, потяг публіки до мистецтва, базові характеристики і своєрідність системи *соціально-музичної* реальності, її породжуваність соціумом і зворотний вплив на нього, прогнозування і забезпечення її розвитку.

Тому здаються недостатніми визначення предмета соціології музики музикознавцем Б.Асаф’євим (“Чим була, є і буде музика в житті, в побутовому та соціальному укладі”). Згідно із західною традицією, соціологія музики сьогодні вивчає специфіку свого предмета, соціальні функції музики, структуру музичної культури, структуру і поведінку публіки, відносини між музикою і владою, інститутами та засобами масової комунікації, музичний побут різних верств населення, соціологічні проблеми музичного фольклору та ін. Отже, соціологія музики не може бути ефективною, якщо вона не вивчає повних циклів створення і функціонування музики: від її створення до “введення” в канали поширення, в системі музичного життя, визначення художньої і соціальної ефективності її освоєння та засвоєння, тобто без вивчення процесів функціонування музики у системі як музичної культури, так і всієї соціально-культурної реальності. Тому предмет соціології музики все більше набуває соціокультурологічних вимірів, що стають його невід’ємною, якщо не базовою складовою. Останніми роками набуває поширення поняття “соціологія музичної культури”, що є різновидом соціології художньої культури. В умовах поступового ускладнення предмета соціології музики особливого значення набуває генетично-функціональний аспект соціального буття музики та соціально-музичної сфери, що дозволяє простежити їх соціодинаміку та перспективи розвитку.

#### 4.2.2. Соціокультурні виміри музики в Україні

Соціологія музики як галузева соціологія (“середнього рівня”), тобто соціологія певної соціальної сфери, вивчає соціально-музичну реальність в цілому і особливо соціально-музичну сферу як специфічну структуру інститутів та суб’єктів, які обслуговують музичну діяльність, і, включені в загальносоціальні відносини, утворюють свою специфічну, притаманну художній діяльності загалом і музичній зокрема, систему соціально-музичних відносин, специфічну систему потреб, норм, цінностей, смаків, спосіб життя, стиль поведінки. Взаємодія і співучасть суб’єктів музичного життя породжують актуалізацію музичної класики й осягнення музичних ідей сучасних композиторів, створюють умови для музично-естетичного виховання, забезпечуючи музичну соціалізацію сучасників і створюючи важливу складову культурно-художнього тла і культурного контексту, епохи.

Особливості музично-соціальної сфери як об’єкта соціології музики, на відміну від об’єктів інших галузей соціології мистецтва (навіть театру):

- найбільша інституалізація, необхідність для буття музики в розвиненій інфраструктурі відповідних закладів, тобто “вкоріненість” і “вкрапленість” її в соціум;

- проникнення музики, на відміну від інших видів мистецтва, в усі сфери буття людини і суспільства, універсальність, певна тотальність і “маркованість” подій епохи музикою;

- “охоплення” музикою інших видів мистецтва (театру і т.д.);

- широке (чи не найширше) залучення до сприйняття різних жанрів музики (в різній формі) всіх соціальних груп і верств суспільства, соціальне охоплення музикою більшості суспільства, а звідси – й особлива її роль у соціалізації громадян шляхом музично-виховного впливу.

Тому категорія “музично-соціальна сфера” значно ширша і багатша за змістом, ніж поняття “музичне життя”. Завдяки своїй широті вона може бути соціологічно структурована: від елементів і суб’єктів власне художньо-естетичних (композитор, музичний репертуар і т. д.) до суто соціологічних, без власне художнього елемента. Це дає змогу вивчати їх взаємодію та взаємозбагачення [8, 9].

Отже, об’єктом соціологічного дослідження є музично-соціальна сфера не тільки як цілісність, визначена у своїх соціологічних параметрах, а як музична галузь системи культури (включаючи й Міністерство культури і мистецтв) як державна (і приватна) система забезпечення

музичної діяльності, зокрема й таких її відгалужень, як система підготовки музичних кадрів та музично-естетичного виховання. Сюди належать усі види діяльності, спрямовані на створення, збереження, поширення, сприйняття та використання музичних цінностей.

Предметом особливої уваги соціолога є збережені і створювані музичні цінності (музичні твори), що в системному уявленні становлять скарбницю, музично-естетичний потенціал суспільства, структурований (у загальному вигляді) за потребами і доступністю усіх соціальних груп і верств населення до певних видів і жанрів. Цей музично-естетичний потенціал розвитку суспільства є складовою музично-соціального культурного контексту епохи, уречевлює міру розвиненості музичної культури.

Як уже зазначалося, основними суб'єктами музичної культури є композитор, публіка і критика, які уособлюють відповідні процеси і сфери творчості, сприйняття та оцінювання. Між ними складаються специфічні соціально-музичні відносини, які типологізуються так:

– *творчо-художні відносини митця-композитора і виконавця в музичному житті та пов'язані з ними інститути (композитор – виконавець, композитор – митці інших видів мистецтв і т.д.);*

– *музично-функціональні соціальні відносини в межах соціально-музичної сфери (типу композитор – критик, мистецтвознавець та ін.);*

– *суспільно-духовні художні відносини (типу композитор – преса, виконавець – рецензент);*

– *соціально-музичні естетичні відносини опосередковані (композитор – публіка) та безпосередні (виконавець – публіка);*

– *музично-педагогічні відносини (композитор – виконавець – педагог – учень; композитор, виконавець і митець та початківці, які у нього навчаються);*

– *музично-просвітницькі, музично-дозвіллієві та інші відносини (типу композитор – освітяник; виконавець – підшефні, обласодіяні);*

– *музично-управлінські, організаційно-функціональні відносини (композитор – менеджер, виконавець – продюсер і т.п.).*

Хоч ці типи відносин характеризуються різним рівнем співвіднесеності естетичного й соціологічного елементів, однак, очевидно, кожен із них має статусно-соціологічний аспект [8, 9].

Типологізація суб'єктів музичного життя здійснюється за рівнем творчої професійно-музичної діяльності (композиторська еліта, виконавці екстракласу, віртуози і т. д.), освоєння музики (елітарна публіка, публіка певних жанрів і напрямів музики, публіка класичного мистецтва і

авангарду, публіка рок-музики та ін.). Це творці і виконавці народного мистецтва та музичної самодіяльності, суб'єкти художньо-критичної діяльності (критики, рецензенти, музичні редактори) та суб'єкти-організатори, менеджери музичного життя, суб'єкти, які готують інших суб'єктів до музичної діяльності. Якщо музичне життя є певною соціально-ритмічною повторюваністю музичних подій, то її серцевину становить музично-концертна діяльність. І хоч дослідники вважають, що перші публічні концерти влаштовувалися вже в середині II тисячоліття до н. е. в Ассірійському царстві, соціальна структура музичного життя в європейській традиції формується наприкінці XVII – початку XVIII ст. (виникнення оперного театру і концертного залу). Саме в цей час розділяються функції композитора, виконавця і слухача, відбувається професіоналізація всіх видів музичної діяльності, складається тонка система соціально-професійних зв'язків і відносин, що становить основу функціонування музики як соціального інституту. Залучення музики в систему масових комунікацій (кіно, радіо, телебачення, звуко-відеозапис) внутрішньо диференціювало музичну сферу, докорінно змінило форми спілкування виконавця з публікою, надало йому статусу самостійної галузі соціальної діяльності. Виник новий спосіб побутування музики: штучна, дистантна музична комунікація, що почала протистояти “природному”, безпосередньому контакту музики і слухача. Це призвело до величезного соціального ефекту, вплинуло на художнє життя суспільства, бо до музики було залучено, практично, все населення, у масі своїй мало підготовлене до її сприйняття. До функціонування музики долучаються потужні соціальні фактори, відбувається опосередкування музичних відносин і потреб соціальними відносинами, що виводить соціологію музики на одне з провідних місць у пізнанні феномена музичної культури.

Соціологи дійшли висновку, що музика, як один з найбільш масових видів художньої інформації, за обсягом сприйняття, з урахуванням різних форм її прикладного характеру, посідає серед інших видів мистецтва перше місце за кількістю часу, який їй приділяється.

Сутність соціального функціонування музики, що забезпечує музичне життя, виражається у двох полюсах музичного інтонування (виконавця і публіки), які виявляються у сталих, історично сформованих відношеннях: “*музикант – виконавець – публіка*” (Ю.Капустін).

За Б.Асаф'євим, життя музичного твору – в його виконанні, тобто в розкритті його змісту шляхом інтонування для слухачів, а далі – в його повторних відновленнях слухачами для себе.

Тип концерту значною мірою впливає на домінування певних мотивів його відвідування. Є складна типологія музичної публіки залежно від її ставлення до певних музичних форм і подій та від соціально-естетичної культури сприйняття (*“меломани”, прем’єрна публіка, публіка, орієнтована на музичну інтерпретацію, сезонна публіка, публіка музичних абонементів, публіка – “експерти”* та ін.).

Соціальний склад публіки концертів уже протягом XVIII ст. істотно змінився. Якщо на початку століття буржуа були нечастими відвідувачами приватних концертів для аристократів, то вже у 60-70-х роках останні становили меншість серед буржуазної публіки.

Згадаймо епоху віртуозів (початок і середина XIX ст.), наприкінці якої популярність концертних виконавців межувала з їх обожнюванням. Виконавців обдаровували квітами, їм присвячували вірші, дарували цінні подарунки, лаврові вінки й медалі з їх зображенням, несли на руках до готелю при факельному супроводі (*Г.Шваб*).

Система звукозапису, розмаїття музичних інтерпретацій істотно піднесли культуру публіки. Якщо у 30-і роки XX ст. для слухачів важливим був передусім твір, а не його виконання, то у 70-і вимоги до інтерпретації різко зросли. Значною мірою завдяки грамплатівкам, аматори перетворилися на знавців, а досконалість звукозапису “солістів-зірок” зумовила підвищену вимогливість публіки до концертантів. Тепер діяльність виконавців, їх статус і перспективи залежать від засобів масової інформації, успішної співпраці з ними.

Диктат мас-медіа (особливо телебачення) призвів до того, що, за даними німецьких соціологів, вплив серйозних музичних жанрів на середнього бюргера цілком залежить від способу “подачі” виконавця. Аналіз річних (1977 р.) радіо- і телепередач показав, що в більше 90% програм серйозної музики згадувалось тільки ім’я виконавця без зазначення імені автора і назви твору, що призводить до порушення прав композитора і невинного зростання ролі виконавця (Ю.Капустін). Відомо, що більшість слухачів при виборі музичних записів орієнтується на виконавця. У ФРН на початку 80-х років жанрам серйозної музики належало лише 8% від загального обсягу музичних звукозаписів. У Франції 66% населення колекціонує грамплатівки та музичні касети (12,9% мають в колекції записи серйозної музики). Однак позитивною є тенденція останніх років до збирання домашніх фонотек, серед населення Франції презентовані всі основні жанри не лише легкої, народної, а й серйозної музики. *Переважна аудиторія серйозної музики – люди з вищою освітою,*

хоч помітне її поширення і серед інших верств населення, що характерно як для Сходу, так і для Заходу Європи [6].

Загальною закономірністю не лише для музики, а й для інших видів мистецтв, особливо для театру, є те, що публіка складається переважно із слухачів, які відвідували ці концерти в дитячі, шкільні і студентські роки. В загальній же системі дозвілля рівень відвідування таких концертів і на Заході, і на Сході найнижчий. За певного зростання аудиторії серйозної музики, концертні форми залишаються об'єктом уваги і реалізації привілейованого класу (Х.К.Юнгхайпріх).

*В Росії три чверті складу публіки філармонічних концертів становлять колекціонери музичних записів (Ю.Капустін).* Для третини філофоністів колишнього Ленінграда колекціонування було сімейною традицією. З вікових груп колекціонерів музики найчисленніша і музично найактивніша – віком від 18 до 24 років.

Музичними потребами визначається і склад авторів. Контент-аналіз п'яти сезонів показав, що найбільше виконуються в симфонічних концертах Росії музичні твори *П.І.Чайковського, В.-А.Моцарта, Л.Бетховена, М.Шостаковича, С.Прокоф'єва, І.Брамса, С.Рахманінова, О.Глазунова.*

Соціологічні дослідження виявили чітку диференціацію між публікою легкої (естрадної) і публікою “серйозної” (класичної) музики. Проведене в Україні експертне опитування публіки засвідчило, що найнижчий рівень загальної естетичної культури у любителів естради, а найвищий – у публіки серйозних жанрів музики і театральної (О.Семашко). Відповідно до цих оцінок диференціюється і естетично-виховний потенціал названих жанрів музики (естрада оцінена найнижче). Дослідження, проведені *С.Катаєвим*, виявили різні соціальні орієнтації любителів рок-музики і традиційної естради. Любителі рок-музики виявились більше соціально-інноваційно орієнтованими і соціально гостроангажованими.

Проблеми соціального буття музики, з огляду на соціологічне осмислення проблем музичного життя (так звана, “музична протосоціологія”), мають в Україні свою історію. Слід зазначити, що різні форми усвідомлення соціального буття різних жанрів музики виявлено в українській музичній культурі ще часів Києво-Могилянської академії. У творчості відомого композитора і дослідника Сокальського розглядається творча взаємозалежність у системі композитор – виконавець – публіка та її творча ефективність. Відомий етнограф *К.Квітка* започаткував соціо-етнографічне вивчення народних митців, склав його програму. Соціологічне осмислення функціонування музичної культури притаманні

творчості таких відомих вітчизняних композиторів, як *М.Лисенко*, *С.Людкевич* та ін.

У 20-і роки соціологічними методами визначали музичні потреби і смаки різних соціальних груп, насамперед, – робітників і селян, задоволення і естетично-виховне стимулювання цих потреб.

З 60-х років сектором етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики ім. М.Рильського НАН України проводились соціологічні дослідження музичних потреб і смаків різних етносів в Україні, масової сучасної пісні та її популярності серед різних прошарків населення, особливо молоді (*С.Грица*, *І.Ляшенко*). Було також організовано порівняльний соціологічний моніторинг музичного фестивалю “Червона рута” (*Л.Черкашина*).

У 70-х роках проведено порівняльні дослідження членів п’яти творчих спілок України на тему: “Митець: покликання і творчість”. При цьому дослідники аналізували художнє життя України, музичні потреби і смаки різних груп молоді (від селянської до студентської), взаємодію української музичної культури та культур народів, які населяють Україну (*О.Семашко*).

Починаючи з 1976 р., в Україні здійснено ряд порівняльних досліджень музичного життя, особливо відносин його суб’єктів – композитора, публіки, критики, що становить особливість української соціології музики.

Контент-аналіз бібліографічного словника європейських композиторів показав, що, починаючи з XVIII ст., з наближенням до нашого часу, зростає діапазон творчої і соціальної діяльності композитора (він не тільки розширює жанрову “палітру” своєї творчості, а й усе частіше починає входити в музичне життя як виконавець і критик) [9]. Опитування провідних критиків п’яти творчих спілок України часів перебудови засвідчило, що майже третина провідних критиків самі займаються художньою творчістю, що в цілому свідчить не лише про зростання тенденції до творчої спеціалізації, диференціації, а й про творчу багатогранність сучасних критиків і митців. Особливо чітко ця тенденція виявляється у творчості провідних композиторів, які нерідко займаються ще й іншими видами мистецтв.

Соціально-художні характеристики митця особливо увиразнюються і набувають нових ознак в періоди істотних соціальних зрушень, якими для нашого суспільства були, наприклад, роки застою, перебудови і державотворення. За радянських часів різними засобами (в тому числі й матеріальною підтримкою) були створені позитивний образ і

престижність статусу композитора в суспільстві. Певна частина митців перебувала в стані ейфорії, і відносини композитора, публіки, критики та громадськості видавались, в основному, збалансованими (на кожних двох композиторів спілки був один музичний критик, критична активність якого не тільки не стимулювалась, а й пригальмовувалась). Композитори, за даними досліджень, не вбачали істотних розходжень в оцінках своїх творів публікою і критикою. У період перебудови, що супроводжувалась широкою демократизацією всіх ланок музичного життя і переоцінкою цінностей та *“підлакованого” статусу композитора*, сталися структурні зміни в Спілці композиторів, зрушення в умонастроях і системі музично-ціннісних орієнтацій всіх учасників музичного життя.

Зміни в суспільстві, навіть не радикальні, що відбувались в часи перебудови, викликають у митців неоднозначну реакцію. Хоч більшість із них і *“підтримували перебудову”*, проте серед музичних діячів, порівняно з іншими творчими працівниками, найбільше тих, хто не згоден з її умовами. Вони вважають, що вона поглиблює соціальну й матеріальну нерівність людей. Погоджуючись з тим, що в роки перебудови в художньому житті країни сталися значні зміни, вони зазначають, що процес цих змін супроводжується загостренням відносин між основними учасниками музичного життя, урізноманітненням творчих позицій, утворенням певних *“кланів”*. Все це спричинює загострення міжгрупових суперечностей. Разом з тим, на думку більш як третини музикантів, ця атмосфера змагальності і пошуку позитивно впливає на творчість. *Зростаюча конкурентність і нові вимоги до митця ставлять його в нову, складну творчу ситуацію, в якій митець мусить творити по-новому* [8].

Однак швидко пристосовуватись до цих умов можуть далеко не всі композитори. Значна частина їх вважає, що тепер у мистецтві стало працювати важче. Разом з тим перебудова сприяла загальній активізації творчого життя, породила надії на позитивні зрушення в музичній культурі, виявила діячів нової формації.

Нових вимірів і оцінок набуває традиційна проблема свободи художньої творчості. Якщо в часи застою більшість композиторів погоджувалась з тим, що *“рамки творчої свободи митця обмежені нормами і цінностями суспільства, в якому він живе”*, то послаблення обмежень і нормативності породили певну ейфорію, якщо не протест, бо більшість митців вважає: *“межі творчої свободи митець визначає собі сам”*; а близько п'ятої частини композиторів, – *“жодних меж свобода художньої творчості не має, інакше – це не свобода”*. В



умовах вивільнення, творчої свободи розширюються творчі горизонти шукань, заперечуються, так звані, “закриті” теми, змінюються і стосунки митців, їх ставлення до місця і ролі в їх діяльності творчого методу, яким протягом тривалого часу був соціалістичний реалізм.

Цей, соціальний за своїм змістом протест проти монополії одного, офіційно визнаного творчого методу набрав форми бунту й утвердження власної позиції. Більшість композиторів вважає: “в мистецтві взагалі не повинно бути жодного єдиного методу, у кожного митця – свій метод”.

*Митець самостійно повинен визначатись у своєму ставленні до розмаїття творчих методів у світовій художній культурі. Хоч у період перебудови соцреалізм ще не був відкинутий більшістю, проте криза його стала очевидною. Виділяючи художні методи, які найбільше відповідають завданням, що стоять перед мистецтвом на сучасному етапі, композитори, як і митці інших творчих спілок, визнали за основний “критичний реалізм”, а також романтизм (неоромантизм), який відповідав епосі надій і сподівань. Інші творчі методи (сюрреалізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо) не мають, на думку композиторів, реальної перспективи [8].*

Перебуваючи під ідеологічним тиском, більшість композиторів у своїй творчості відходять від класово однозначних критеріїв і схиляються до загальнолюдських цінностей.

Митець “у полоні у часу” вважає, що ні капіталізм, ні соціалізм не створюють оптимальних умов для художньої творчості та розвитку здібностей митця.

В умовах соціально-культурних трансформацій стає все складніше реалізувати свої творчі задуми. Серед опитаних тільки кожен шостий вважає, що він має достатні можливості для творчого зростання. Соціологія повинна виявити, що стримує реалізацію творчих планів митця. Як зазначалось, динаміка змін як у соціумі в цілому, так і у творчій спільноті та організації музичного життя виводить частину композиторів з творчого стану, деформує здійснення їх творчих задумів, тоді як інша частина в нових умовах зазнає нових творчих імпульсів.

Соціологічні опитування делегатів VII з'їзду композиторів України засвідчили невисокий рівень музичного мистецтва (близько третини композиторів вважає його низьким). Особливо стурбовані цим провідні композитори України. Оцінка рівня сприйняття публікою різних жанрів і видів музики показала, що рівень освоєння народної музики є задовільним (одна чверть опитаних вважає його низьким).

Найнижчим був рейтинг оцінок культури сприйняття публікою симфонічної та вокально-симфонічної музики (низьку оцінку дали три чверті композиторів). Близькою до нього була оцінка сприйняття камерно-інструментальної музики, дещо вищими – традиційної для українців хорової музики та естради.

*Такий загальний рівень публіки недостатньо стимулює музичну творчість і відповідно – рівень музичного життя.*

Базовою основою музики як соціального інституту є Спілка композиторів України (далі – СКУ), реорганізація якої активно відбувалася в загальному руслі соціальних перетворень суспільства. Надзвичайний VII з'їзд композиторів дав низьку оцінку перебудовчим процесам у цій базовій організації.

У цей період оголюються суперечності, стає невідворотним визнання гіркої правди – становище композитора сьогодні скрутне, тоді як в часи застою воно було кращим, хоча б у матеріальному відношенні. Тепер соціальний статус композитора самі композитори вважають низьким (ще нижчим, 78% – статус музикознавця), хоч у цей же час, за даними соціологічних досліджень, українські письменники оцінюють свій статус позитивно. Статус митця багато в чому залежить від його громадянської визначеності, соціальної активності. З часів перебудови знижують статус митця і заважають здійсненню його творчих задумів “нестатки”, “небажане поєднання творчої і нетворчої роботи”, “підробітки”. Творче і соціальне самопочуття композитора тісно пов'язане із соціальною захищеністю його професії. Вона досить вразлива навіть у правовому відношенні, бо ще й досі не прийнято “Закону про творчі спілки”. Тому соціальна захищеність композитора низько оцінюється самими митцями.

Рівень розвитку музичного мистецтва і музичного життя значною мірою залежить від того, наскільки об'єктивною є оцінка творчості критикою, як вона послуговує композиторові, виконавцеві та слухачеві. Виконуючи посередницьку роль і підвищуючи вимогливість до художнього рівня творів, критика долає стереотипи сприйняття і вторинності творчості, стає тією “імунною системою”, що інтенсифікує і динамізує творчі взаємозв'язки всіх учасників музичного життя суспільства. *Проте культурно-творча, стимулююча функція музичної критики залежить від її соціально-професійного статусу в суспільстві, місця у спілці композиторів та музичному житті.* Нині цей статус, за оцінкою композиторів, невисокий, як і рівень музичної критики в республіці. Низько оцінюють їх і композитори, бо традиційно митці

інших творчих спілок також вважають, що роль і місце критики є незначними ще й тому, що самі оцінюються ними. Особливо напруженими є відносини з критикою у композиторів-киян (серед яких багато провідних), тоді як “нерозбещені” увагою композитори з областей ставляться до музичної критики досить помірковано. В цілому ж сучасна критика є переважно маловимогливою і не набула визнання серед композиторів, тому її активність в оцінці творчості композиторів лишається невисокою (близько третини опитаних делегатів з’їзду вважають увагу критиків до їх творчості недостатньою).

*Обмежує повноту виявлення функцій музичної критики у Спілці композиторів відсутність авторитетної музичної преси. Критика втратила естетичні позиції, здобуті протягом минулих десятиліть.*

Спостерігається звуження жанрів музичної критики, вона втрачає свої моральні цінності, все частіше стає компліментарною. Невисока естетична вимогливість призводить до втрати нею авторитету серед композиторів. Отже, музично-критична діяльність має бути піднесена до рівня регулятора музичної культури всіх учасників музичного життя, в тому числі, й підготовки публіки до сприймання нових складних музичних творів.

*Розвиток музики відбувається у процесі реалізації творчого покликання, визнання її критикою, публікою, державою, громадськістю.* Однак визнання це є неоднозначним, і навіть суперечливим. Так, визнання своєї творчості критикою композитори оцінюють у 2,9 бала, а чверть вважає його низьким, тоді як публіка (усталений соціоестетичний феномен!) цілком визнає їх творчість і навіть поціновує високо (до такої ейфорії особливо схильні обласні композитори).

Розвиток соціологічної сфери і, зокрема, музичного життя у складних умовах трансформації культури можливий шляхом стабілізації і оптимізації роботи інституціонально-організаційних структур, певним їх регулюванням. Сумний досвід недавнього командно-адміністративного управління культурою і мистецтвом викликає у переважної більшості митців захисний механізм спротиву керівництву музичною культурою (близько трьох четвертих опитаних музичних діячів вважають, що “управління художньою творчістю в принципі неможливе”). Більшість композиторів вважає, що творчі спілки взагалі є анахронізмом або ж повинні бути іншими.

Композитори напружено вслухаються в час, в нові ритми епохи. Вони відрізняються від митців інших творчих спілок високим інтересом до “змісту життя”, “долі мистецтва”, “конфлікту поколінь”.

Їх турбує “бездуховність”, “доля національної культури”, зростаюча комерціалізація мистецтва, на їх думку, спричинює профанацію музичного мистецтва. *Отже, як у часи перебудови, так і з набуттям незалежності, в перехідний період, художнє життя зазнає динамічних зрушень в усіх його системах, які змінюють інституціональні основи буття музики в суспільстві, статус і соціальне становище основних учасників музичної діяльності, що ставить перед музичною соціологією нові, складні завдання, пов’язані не тільки з діагностуванням, а й з програмуванням розвитку соціально-музичної сфери українського суспільства.*

#### **4.2.3. Сучасний музичний процес в оцінках музичної еліти**

У роки незалежності України охарактеризовані тенденції набули свого продовження і розвитку, бо нова соціально-музична реальність сьогодні характеризується як формуванням недержавної музичної підсистеми, так і подальшою комерціалізацією й урізноманітненням форм свого буття. Певною мірою прояснює стан нинішнього художнього життя в Україні репрезентативне експертне дослідження серед київських провідних композиторів і критиків (2001 р.) [10], в якому взяли участь такі відомі композитори, як: *Е.Ф.Станкович, Л.М.Колодуб, В.Д.Кирейко* та ін., а також відомі музикознавці: *Н.О.Герасимова-Персидська, В.І.Кузик, О.С.Зінкевич, А.І.Муха, С.Й.Грица, І.М.Котляревський, А.П.Лащенко, А.К.Терещенко* та ін. (оцінка різних аспектів музичного життя здійснювалась за п’ятибальною системою шляхом виведення середнього балу, різниця в 0,08 бала є значущою).

Про зростання рівня музичного життя в Україні свідчить доволі висока оцінка активності композиторської творчості, насамперед в жанрах симфонічної та іншої академічної музики (3,7 бала, 64,4% високих оцінок), що є визначальною для музичної культури. Про це свідчать творчі здобутки протягом останніх років композиторів різних поколінь: *Е.Станковича, М.Скорика, В.Сільвестрова, В.Зубицького, І.Карабиця* та ін.

Значно нижчою є активність композиторської творчості в жанрах естрадної та поп-музики (3,05 бала, 39,6% низьких оцінок), що свідчить про певний розрив між двома основними складовими музичної культури і про необхідність їх гармонізації.

Гармонійність розвитку музичного життя стримується значною невідповідністю між високим рівнем активності композиторської творчості в жанрах симфонічної та в інших жанрах академічної музики (3,7 бала) і невисоким рівнем її концертного життя (2,9 бала), що залежить

значною мірою від іншого “полюса мистецтва”, культури сприймання публіки і рівня її потреб. *Рівень музичної культури публіки визначається експертами як невідповідний (2,5 бала, 47% низьких оцінок), як такий, що мало стимулює творчість композитора. Критики дають їй нижчу оцінку (2,3 бала).*

Цей стан залежить від багатьох факторів, одним із важливіших серед яких є рівень поширення і пропаганди різних жанрів музики в засобах масової комунікації, що за останні роки під впливом “масовізації” і комерціалізації мистецтва значно знизився, особливо стосовно поширення сучасної української музики на телебаченні (1,8 бала). Не набагато кращою (1,9 бала) є пропаганда на радіо і телебаченні української класичної музики. Рівень поширення народної пісенної культури помітно кращий на радіо (2,6 бала) і низький на телебаченні (2,1 бала), що підтверджується рядом інших досліджень. Певною мірою таке становище спричинене високим інтересом публіки до естрадної музики (4,2 бала), та невисоким її інтересом до академічної музики (2,4 бала).

*Оцінка динаміки зміни інтересу публіки до різних жанрів музики в останні роки свідчить про суперечливі тенденції, бо при оцінці зниження інтересу до академічної музики спостерігається зростання інтересу до камерно-інструментальної музики, і особливо до хорової. Однак викликає занепокоєння знеохочення публіки, на думку експертів, до народної музики і фольклору, одного з найважливіших чинників формування етнокультурної тотожності.*

Тривожним індикатором деформованості музичної свідомості публіки є значне зниження її інтересу до зарубіжної (далекого зарубіжжя) та російської класики. Водночас, на думку експертів, склалась тенденція до зниження популярності сучасної російської академічної музики. Проте при загальному зростанні інтересу публіки до естради, до сучасної російської естрадної музики – значно вищі (74%), ніж до української. Зростає тиск російськомовних мас-медіа та естради на українського слухача, не сприяючи утвердженню національно-культурної мовної ідентичності, хоч рівень певних жанрів української естради нижчий за російську.

Наведена система факторів свідчить про значну динаміку зміни музичних інтересів публіки, про суперечливість її змістовних орієнтацій, про посилення впливу неакадемічної музики, що стає загрозливим, у зв'язку з її невисоким рівнем, для поступу української музичної культури в цілому. Загальний рівень художньої вимогливості публіки (2,7 бала)

недостатньо стимулює розвиток музичної творчості як композитора, так і виконавця.

Музичному поступу мала б більше сприяти належна організація музичного життя, функціональна злагодженість усіх її складових, однією із найважливіших серед яких є концертне життя, що оцінюється в Україні середньою оцінкою: в естрадній музиці – 2,98, а в академічній – 2,9 (при їх вагомому значущому розрізненні в 0,08 бала), тобто він значно вищий в естрадній музиці. Однак слід також брати до уваги залежність концертного життя від низького рівня музичного менеджменту (1,98 бали).

Важливою регулятивно-раціональною складовою музичного життя є й стан музичної критики (за влучним висловом проф. *О.Зінкевич*, *“імунної системи музичної культури”*), покликаної відлагоджувати стосунки і рівень діяльності всіх його учасників.

При загальній невисокій оцінці (2,7 бала) стан музичної критики різко протилежно оцінюється музикознавцями (3,1 бала) і композиторами (2,4 бала), віддзеркалюючи доволі “критичне” ставлення значної частини композиторів до професійної музичної критики, внаслідок чого *більшість експертів в цілому вважають рівень відносин “композитор – критики” незадовільним*. Таке становище є дисфункціональним і вимагає регулювання. Крім зазначеного, важливе місце в системі соціально-музичних стосунків посідають відносини “композитор – публіка”, в яких акумулюється процес єдності творчості і сприйняття, можливе врахування композитором рівня потреб і смаків різних груп публіки, які проте невисоко оцінені композиторами і критиками (2,6 бала). Невисоким є й рівень організаційного забезпечення музичного життя у відносинах “музична організація – виконавець” (2,6 бала).

Відбувається трансформація соціально-музичної сфери, формуються нові вимоги до музики як соціально-художнього інституту, основні ланки якого в нових умовах тільки складаються і далекі від оптимальних.
--

В умовах такої інституціональної розлагодженості з’являється тенденція до автономізації суб’єктів музичної культури, що виявляється у створенні незалежних від культурного середовища “систем самозабезпечення” (професіональних центрів, агенцій тощо), які прагнуть діяти, ігноруючи потреби держави, культури, нації (виготовлення на експорт фонограмної продукції тощо).

В умовах становлення нових форм музичного життя зростає роль творчих лідерів як промоторів поступу, еліти, активність якої значною мірою залежить від соціального престижу художньої діяльності, в тому числі, професії композитора і критика, що в сучасних умовах

значно знижений. За самооцінкою композиторів, він складає 2,1 бала, а музикознавців – 2,5 бала. Ще нижче оцінюється *соціально-правова захищеність мистецької професії* (1,57 бала).

Разом з тим, у цих нелегких умовах провідні композитори, музикознавці і критики зберігають високе задоволення своєю творчою професією (4,34 бала), пов'язаною з активною діяльністю для подолання значних труднощів як творчого, так і соціального характеру, бо 93% зазначили, що мають проблеми у здійсненні творчих планів.

Головна проблема – матеріально-фінансова, а також “слабка професійно-соціальна захищеність”, “завантаженість не творчою роботою”, “ускладнення суспільної ситуації, в якій не просто творчо визначитись” (32%), “погані умови представлення своєї творчості громадськості” (39%) та ін.

Оцінюючи доволі низько “*умови свого творчого зростання*” (2,58 бала), музична еліта успішно долає соціально-стресові ситуації, перебуваючи в доволі високому особистому творчому стані (3,74 бала), який є, за висловом *П.Бурд'є*, основним художньо-культурним капіталом суспільства. Разом з тим визнані провідні композитори і критики мають долати значні перешкоди у своєму творчому зростанні, бо далеко не оптимістично оцінюють його перспективи (2,77 бала). На цьому шляху вони мають підтримку у своїй творчості від своїх колег по Спілці композиторів і особливо у своєму творчому об'єднанні, професійна атмосфера якого оцінюється ними досить високо.

*Творче покликання митця знаходить стимул у визнанні своєї творчості*, яке він цілком достатньо, за його визначенням, отримує в мистецтвознавчій критиці (3,2 бала), серед громадськості та публіки (3,4 бала), керівництва спілки, адміністрації і влади (3,5 бала) і найвище – серед колег (3,8 бала).

Музична еліта столиці характеризується доволі стійким і визначеним інтересом до політики, високою соціальною і професійною активністю, особливо це стосується митців старшого покоління. Митці і критики широко співпрацюють з засобами масової комунікації, музично-концертними організаціями, зарубіжними партнерами та ін.

Провідні композитори і критики творчо самостійні, і лише 35% з них відносять себе до певного напрямку, творчої школи у музичному мистецтві. Проте всього менше третини з них користуються благами “вільної професії”, не обіймаючи певних службових посад.

*Музична еліта важливішими причинами суперечливого стану музичного життя і музичної культури в Україні вважає дві: “недооцінювання державою ролі музики в житті суспільства” (84,5%) та “зниження рівня музичних потреб публіки” (72,4%).*

Інші причини пов'язані, насамперед, з характером діяльності музичних організацій, музичним попитом (“концертні організації”, “філармонії” надто відірвані від життя, потреб публіки – 65,5%).

*Інші важливі причини суперечливого стану музичного життя:*

– музичні організації не витримують чи не здатні витримати конкуренції з кінематографом і телебаченням – 55,2%;

– організатори музичного життя погано знають інтереси і потреби публіки, іноді орієнтуються на невибагливі смаки – 39,7%;

– музичні організації мають надто спрощений репертуар, неспроможний зацікавити публіку – 32,8%.

Мабуть від того, що “художні засоби сьогодні не цікаві публіці” (32,8%), відбувається “зниження рівня творчості композиторів” (31%), “композитори обмежують діапазон своїх художніх шукань” (12,1%).

В сучасних умовах відбувається становлення нової соціально-музичної реальності, важливіші риси якої визначаються в процесі поєднання соціологічного інституційного та соціально-культурного аналізу з урахуванням модернізаційного, культурно-трансформаційного контексту, комплексного перспективного бачення нових обривів музичного життя, його регулювання і програмування.



## **Запитання для самоперевірки**

1. В чому полягає суть соціологічного підходу до вивчення музики?
2. Що є предметом вивчення соціології музики?
3. Який вплив здійснює музика на розвиток особистості і суспільства?
4. Що є особливістю музично-соціальної сфери як об'єкта соціології мистецтва.
5. Чим відрізняється між собою поняття “музично-соціальна сфера” і “музичне життя”?
6. Хто є основними суб'єктами музичного життя?
7. Які є типи взаємовідносин між суб'єктами музичного життя?
8. Чим характеризується музичне життя України у 90-х роках?

## **Теми для рефератів**

1. Основні етапи становлення соціології музики.
2. Місце та функції музики в суспільстві.
3. Основні суб'єкти музичної культури і типи відносин між ними.
4. Соціологічна проблематика та її вивчення в Україні.

## **Творчі завдання**

1. Методом експрес-анкети виявити міру задоволення музикою (музичним супроводом) відвідувачів дискотеки ДАКККіМ.
2. Визначити улюблених сучасних українських композиторів серед студентів спеціальності “Соціологія культури”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: СПб, 1998.
2. Алексеев Э.Е., Андрукович П.Ф., Головинский Г.Л. Молодежь и музыка сегодня // Социальные функции искусства и его видов. – М., 1980.
3. Асафьев Б. Очаги слушания музыки // Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М., 1965.
4. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер Макс. Избранное. Образ общества. – М., 1994.
5. Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. – М., 1968.
6. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика (социологические проблемы современной концертной жизни). – Л., 1985.
7. Квитка К. Вопросы музыкальной социологии // Квитка К. Избранные труды: в 2 т. – Т.2. – М., 1972.
8. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – К., 1985.
9. Семашко О. Музичне життя очима соціолога // Музика. – К., 1990.
10. Семашко О.М., Борінштейн Е.Р., Кавалеров А.А. Музична еліта Києва: оцінка нею стану музичного життя і свого становища // Культура і сучасність: Альманах. – К.: ДАКККіМ, 2001. – №2.
11. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. Т.1. – Л., 1980.
12. Українська художня культура / За ред. І.Ф.Ляшенка. – К., 1996.
13. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология). – СПб., 2001.
14. Цукерман В.С. Музыка и слушатель. – М., 1972.
15. Грица С. Соціологічний напрямок в етномузикології // Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. – Київ-Тернопіль, 2002.

### 4.3. Соціологія театру

#### 4.3.1. Специфіка соціокультурних досліджень театру і формування його предмету

Театр має бути сьогодні таким,  
яким суспільство має стати завтра.  
Л.Курбас

Соціологія театру належить до найбільш соціальних і “соціологічних” різновидів галузевої соціології мистецтва та художньої культури, бо театр за своєю природою – це певний аналог, художній зліпок суспільства і сягає глибин його мінливої сутності.

Основи соціології театру завжди закладалися соціологічно мислячими театральними критиками, які на основі синтетичності художніх засобів театру (поєднання різних видів мистецтва) аналізують соціологічну функцію театру в широкому соціокультурному контексті. Тому соціологія театру часто постає, на перший погляд як найбільш “непрофесійна” соціологія, бо сягає широкого культурного обрію в дослідженні своїх проблем.

Потреба в соціологічних вимірах театру зумовлена його особливістю – безпосередньою залежністю від соціальних умов; адже театр не лише включається всіма своїми елементами в соціум, а й традиційно, мабуть, є найвиразніше соціально заангажованим інститутом.

Відома максима *В.Шекспіра* – “увесь світ – театр” – навіює думку, що театр певною (звичайно, соціально-художньою) мірою моделює суспільство, тому й стає предметом особливо гострої його зацікавленості як засіб самопізнання і самоствердження.

Не менш поширеним навіть у буденній свідомості є й таке визначення: “театр – це публіка”, що маніфестує залежність від його головного призначення – задовольняти специфічні театральні-художні та супутні їм потреби. Притаманна цьому виду мистецтва базова характеристика – “*театральність*” – глибоко вкорінюється в людську природу ще з первісних часів як форма розвитку соціальної комунікативності, колективності людського буття, тому є предметом широкої зацікавленості.

Ефективність театального дійства була предметом відображення вже в античній літературі. Платон і Аристотель, аналізуючи вплив театру на глядачів, використовували не лише елементи соціологічного

способу мислення, а й відповідні категорії соціології театру (“*митець*”, “*публіка*”, “*драматург*”, “*театральні потреби*”).

Історія соціологічних досліджень театру – це історія, насамперед, зворотного зв’язку, який “*сигналізує*”, яким чином сприймається театральне видовище публікою і з яким ефектом та як впливає “соціальне” й “соціологічне” на художні здобутки театру. Не звертаючись до багатоманітної історії соціології театру в різних країнах, зосередимо увагу на основних сучасних проблемах, відображених у західній соціолого-театральній науці, насамперед, – Німеччини і Швеції.

Європейська традиція соціологічного вивчення театру має свої особливості в кожній країні (Г.Суворова):

– *англійська традиція пов’язана з ідеями ритуальності театру кембріджської культурантропології* (В.Браун, Ф.Фергюсон);

– *французька школа виділяє жанр соціально-історичного та філософсько-мистецтвознавчого опису соціального контексту функціонування театру* (Г.Гурвич, І.Дювіньо);

– *німецькому напряму притаманний методолого-теоретичний аналіз на основі інтенсивного розвитку загальної теорії соціології мистецтва в руслі традицій німецької соціальної філософії, хоч багатьом побудовам притаманне поєднання кількох напрямів (позитивізму, функціоналізму, інтеракціонізму і т. д.).*

Протягом семи десятиліть свого розвитку німецька соціологія театру пройшла традиційні для галузевої соціології етапи:

I – фіксація багатоманітності зв’язків між мистецтвом і суспільством;

II – виявлення зумовленості театру за особливостями відображення соціальних реалій у художніх творах, формування “соціологічної естетики театру” з намаганням, часто спрощеним, загально-соціальної постановки всього можливого спектру проблем;

III – відмова від розмитого міжпредметного пограниччя, створення “строгої соціології театру”, яка розглядає театр в системі соціуму, в процесах взаємодії її суб’єктів між собою і з суспільством.

Виходячи з положень німецької формальної (аналітичної) школи соціології (Г.Зіммель, Л. фон Візе та ін.), театр розглядається дослідниками як форма колективної поведінки, масового спілкування, “комплекс міжлюдських взаємодій” з вихідною передумовою вивчення, насамперед, включення театру в соціальний контекст (А.Зільберман, Х.Фюген та ін.). Вони виділяють, *по-перше*, аналіз зумовленості здобутків театру соціальними реаліями, *по-друге*, концентрують основну увагу на вивченні впливу театральної діяльності на суспільство.

“Соціологічне” в мистецтві зводилось до того, що надавалося методам емпіричного аналізу, тобто до аналізу поведінки людей, які споживають мистецтво у процесі його функціонування, а “соціальне” розумілось як відображення соціального контексту і суспільних проблем у внутрішньому змісті театру, в художній структурі. Проте їх розрізнення мало бути не формальним, а змістовним, тобто за предметом дослідження (Г.Суворова). Тому точніше буде говорити, що соціологія театру має два рівні – “соціальний” і “соціологічний”, хоч провідним і за предметом, і за методом є соціологічний, а соціальний – це тло і спосіб пояснення дії соціологічних механізмів. Зведення ж соціального підходу до функціонального і їх ототожнення збіднює розуміння функцій театру, що залежать не лише від потреб публіки, а й, насамперед, від естетичних характеристик, образної системи театральних спектаклів як об’єктивних можливостей. Не можна також зрозуміти і акт художньої комунікації без урахування об’єктивного соціального становища її суб’єктів, як і не слід радикально розводити естетичний рівень функціонування (встановлення духовної художньої цінності театру, визначення його матеріалу, форми і змісту як вихідного масштабу подальшого вимірювання) і соціологічний (позаестетичні відносини, соціальний ефект дії мистецтва). Тому, як правильно вважає Г.Суворова, соціологічно вагомим в мистецтві є не лише позаестетичні фактори, бо, зазначимо, насправді соціальна ефективність мистецтва зумовлена його естетичними характеристиками, хоч і не зводиться до них.

*Сфера театру, як сфера суспільства, зумовлена суспільством не лише зовнішньо, а й внутрішньо, єдністю художнього змісту мистецтва як суспільного явища.* Намагання обійти естетичну специфіку художньої структури, твору, ігнорування методологічних засад призводить до формування “соціології мистецтва без мистецтва”.

Структурна німецька соціологія театру поділяється на “професійну” соціологію театру, в основі якої лежить розуміння театру як виробництва і специфічну соціологію театру, в якій базовою є проблема театру як інституту культурного посередництва. Значна увага при такому підході приділяється статусу, функціям, соціально-психологічному вивченню акторського колективу та комунікативно-соціологічному аналізу публіки. Деякі дослідники виділяють підрозділ соціології акторства. На їх думку, акторам притаманна подвійність соціального становища, що породжується поєднанням позицій вільної творчої професії і функціонера соціальної культури індустрії.

Особливості статусу і позиції актора, за даними досліджень:

– *первинна відкритість психологічним впливам*, бо актор змінює своє буття на інше, виступаючи одночасно і як “художній твір”, і як “митець”;

– *створення власної субкультури поведінки*, що відрізняється від загальноприйнятої;

– *“робочий час” актора*, як і його діяльність, нерідко сприймається суспільством як аномальний;

– *концентрація актора на самому собі і своїй ігровій діяльності* породжує його соціально-політичну “толерантність”;

– *постійне “перетворення” актора на інших людей*, входження в різні світи, як і службовість професії, викликають, на думку австрійського соціолога Х.Марека, настороженість міщанства всіх часів, актор оприлюднює приховані, іноді не кращі риси особистостей.

Зауважимо, що у зв’язку з особливим становищем актора в системах масової комунікації, статусом митця, як *“людини за професією”*, втіленням актором сучасних героїв, його професія на шкалі престижу набуває найвищого рейтингу, особливо серед молоді.

Публіка театру розглядається на різних рівнях: то як *“просторово-часова спільність”*, то як *“театральна громадськість”*, то як *“асистент”* акторського ансамблю (Т.Адорно). Дослідники виділяють її публічну *“форму”* (соціологічна даність існування), *“зміст”* (аналіз психологічного результату її масового буття) та *“смісл”* (характер глядацької діяльності в театрі).

Суспільство ж має потребу в публіці, бо завдяки повноцінній театральній комунікації усвідомлюються міра досконалості й вади змісту і стилю спілкування та взаєморозуміння в суспільстві людей, відбувається емоційна і соціальна розрядка, зменшується соціальна напруженість, зростає згуртованість і солідарність публіки, що дає певні підстави німецьким дослідникам оцінювати театр як *“засіб соціального контролю”*, формування соціальної толерантності. Однак дослідники не враховують зумовленості театального сприйняття соціальним становищем глядачів, здатності театру, за законами соціальної спільності, *не тільки об’єднувати, а й роз’єднувати публіку методом “розколювання” Б.Брехта* (Г.Суворова).

Активізація соціологічних досліджень театру, пов’язаних у 60-70-і роки з інтенсивним розвитком театального життя, викликали експонентне зростання кількості публікацій.

Об'єктом дослідження у Швеції стали різновиди відносин театру із системою посередників, його взаємозв'язок з культурною політикою, соціокультурним тлом, іншими формами суспільної свідомості (мораллю, релігією і т. ін.). “Театральний бум” і залучення до спілкування з театром різних соціальних верств дослідники пов'язують з потребою долати зростаюче відчуження між людьми, оскільки ця потреба, у свою чергу, активізує потребу в театрі як засобі гуманізації спілкування, стимуляції живої людської взаємодії, сприяє “скороченню” соціально-психологічної дистанції між людьми.

Предметом дослідження стає широке коло проблем, пов'язаних з “вбудованістю” функціонування театру як специфічної соціокультурної системи в соціум (театр в системі художньої культури, суспільства, суб'єкти театральної діяльності, динаміка театального виробництва, відносини театру з державою і громадськістю та ін.).

Напрямки досліджень театального життя:

- вивчення театру в системі соціально-художніх, театральних відносин, які спричиняють, внутрішньо організують творчий процес і забезпечують його функціонування та розвиток;
- виявлення типології споживання, освоєння спектаклів публікою і типологізацію театральної творчості.

Оскільки, як у свій час писав італійський кінорежисер де Сантіс, “кіно – це публіка”, то з не меншою певністю, можна говорити, що й театр – це, насамперед, публіка, бо відсутність публіки анігілює буття театру, його художньо-цільове призначення. Отож, у центрі уваги проблема публіки як проблема задоволення її потреб і меркантильного забезпечення заповнення театральної зали. *Театральна публіка – це спільність, соціальна група, що характеризується єдністю просторово-часового буття, діяльності, естетичного переживання, соціально-демографічної визначеності і перебуває у процесі живого спілкування з мистецтвом і самою собою*, хоч частіше дослідники роблять акцент на окремих її характеристиках (В.Хагнелль – на потребі і розумінні мови театру, А.Стріндберг – на функціях публіки та її структурі, Х.Шейн – на відмінностях її від публіки, кіно, телебачення та ін.).

Іноді поняття публіки театру розуміється надто широко, коли до неї відносять також акторів (як публіку сцени) і тих, з ким діляться своїми враженнями глядачі після перегляду певного спектаклю. Фахівці виділяють групи “*глядачів мимоволі*” (на виїзних спектаклях, у місцях ув'язнення). Звертається увага на те, що віддаленість

театрального місця від сцени символізує соціальний статус глядача, відображає його соціальне буття за межами театру (*партер і балкон*).

У зв'язку з перебуванням глядачів у кількох часових координатах (реальний, сценічний та відображений у спектаклі, – іноді ретроспективний чи перспективний час і специфічний час після спектаклю), вивчається адекватність реагування і перебування в них. Досліджуються *пограничні зони часового буття публіки театру* (та частина, яка відійшла від театру, перестала бути публікою, і та, яка поки ще нею не стала) та вірогідність залучення населення до спілкування з театром. Складається кількісно і якісно різна публіка, відповідно до жанрової структури репертуару театру, тривалості дії певного жанру, сучасного і класичного мистецтва. Досліджується *підготовчий період* адекватного входження певних категорій публіки у світ певного жанру театру, особливо – новаторських театральних форм (цей період, наприклад, для скандинавської театральної публіки розтягується через притаманну їй емоційну стриманість).

Дослідники роблять висновок про вплив соціально-економічних можливостей особистості на характер і реалізацію театральних потреб і разом з тим визначають зовнішні та внутрішні причини й передумови, що стримують реалізацію цих потреб або породжують *“відчуження від театрального життя”*.

Крім матеріальних та організаційно-побутових проблем, пов'язаних із способом життя, до зовнішніх причин реципієнти відносять *“відсутність інтересу до театру в колі свого спілкування”*. Суб'єктивними (особистісними) причинами найчастіше називають втомленість після роботи та естетичну непідготовленість.

Серед публіки дослідники виділяють, так звану, *“кадрову публіку”*, яка має усталені традиції і звичку постійного спілкування з театром, підкріплену з дитинства сімейними традиціями відвідування театру. Близька до цієї групи публіка *“навколо театрального процесу”*, яка прямо або опосередковано його організує (критики, театрознавці, меценати).

Характерна для останніх десятиліть зростаюча тенденція *фемінізації* публіки різних видів мистецтва (серед глядачів шведської опери жінки становлять 75%) поверхово пояснюється деякими соціологами лише ослабленням сімейних стосунків, дефіцитом повноцінного спілкування, який жіноцтво намагається компенсувати засобами театру.



Дедалі більша увага приділяється театру як засобу комунікації та соціалізації глядача, а сам театр все частіше розглядається як публічно-видовищна форма спілкування з культурою, у процесі якої зовнішня форма діалогу глядача зі спектаклем наповнюється *полілогічним, опосередкованим спілкуванням* з драматургом, режисером, акторами, іншими глядачами на основі художнього співпереживання.

У процесі освоєння культури театрального спілкування формуються здібності і навички міжлюдської комунікації, бо *“потреба висловлювати свою думку пов’язана із здібністю це зробити”* (Б.Хечквіст). Дослідники звертають увагу на те, що, в якості відповіді на цю нагальну потребу, з’являється така театральна-експериментальна форма, як *психодрама*. Ця рольова гра не тільки допомагає зсередини зрозуміти мотивацію людських вчинків, а й формує навички та бажання спілкуватись, а тому стає ефективною формою театральної-культурної соціалізації. Так досліджується соціалізуючий естетично-виховний вплив театральної форми на публіку і її оточення. Соціологи театру своїми засобами вивчають цілісність театрального впливу на публіку залежно від тривалості і глибини таких його фаз, як докомунікативна, рецептивна (час сприйняття спектаклю) та після (пост) комунікативна. Все це дає емпіричну базу не тільки для визначення ефективності впливу театру на духовний світ особистості та на окремі групи публіки, а й впливу реакцій публіки на розвиток театру, на його репертуар і творчу спрямованість.

Такий аналіз стає можливим, коли театр за допомогою соціологів визначає різноманітні предмети сприйняття в одному об’єкті, спектаклі, багатство проєктованих на нього художньо-театральних і позахудожніх потреб. Кінцевим ефектом сприйняття театрального спектаклю, за даними емпіричних досліджень, є формування певних особистісних характеристик, особистісна визначеність людини. Соціологічні дослідження театру дають змогу не просто, як це було раніше, *“заманювати”* публіку до театру, а визначати, розуміти і знаходити ту публіку, яка йому потрібна відповідно до його творчої програми і позиції. Функції театру стають все різноманітнішими, бо в намаганні бути сучасним і актуальним він прагне не просто відгукнутись на гострі проблеми сьогодення, а відповісти на запити особистості: у збереженні її людяності, вмінні протистояти аморальності, у плеканні надії на майбутнє.

Свої особливості має розвиток соціології театру в Росії та колишньому СРСР. Вивчення театральної публіки було започатковане

1895 року відомим режисером *Е.Карповим*, а першою визначною працею на цю тему стала монографія *І.Ігнатова* “*Театр і глядачі*” (1916 р.), присвячена відносинам театру і глядачів першої половини ХІХ ст. В ній розглядається вплив театру на публіку та основні його функції. Вже у період Жовтневої революції проводились значні дослідження театральних потреб та сприймання театру бійцями (*А.Бардовський. Театральний зритель на фронті в канун Октябрю*. – Л., 1928).

20-і роки були найбільш насиченими і плідними за використанням театральних-соціологічних досліджень для поліпшення роботи з потенційним та реальним глядачем, для коригування творчої роботи з урахуванням театральних потреб публіки. З середини 20-х років вивченням глядача стали займатись наукові установи (*Центральна комісія з вивчення глядача*, а з 1926 р. – Центр координації і управління з вивчення глядача театру і кіно, концертної публіки, читачів книг і журналів). Особливо поширеним був метод фіксації реакцій публіки в залі на окремі моменти спектаклю. Вивчались, з урахуванням ідейно-політичного змісту, ефективність реклами, шляхи підготовки глядача до сприйняття спектаклю.

На думку критиків, *В.Мейерхольд* першим висунув ідею співучасті глядачів у творенні спектаклю, вивчення публіки і першим втілював її у життя. Спектакль вважався готовим тільки після того, як були враховані попередні реакції і оцінки залу, зафіксовані соціологічними методами.

Значний внесок у методіку і техніку дослідження належать соціологам, які працювали з дитячими театрами (*Е.Аркін. Театр для дітей и его зритель*. – М., 1934) і які вивчали ефективність виховного впливу спектаклю та підготовку дітей до його сприймання. Відомий режисер *Н.Сац* зазначала, що ці дослідження були основними показниками, які спрямовували художній пошук. Однак надалі соціологічні дослідження театру припинились аж до 60-х років.

Соціологія театру в колишньому СРСР почала відновлюватись в середині 60-х років у Москві (Інститут мистецтвознавства – *Г.Дадамян*, Інститут художнього виховання АПН – *Ю.Фохт-Бабушкін*), Свердловську, Талліні, Ленінграді. Так, в Ленінграді (нині Санкт-Петербург) була проведена важлива робота з формування якісно-кількісного репертуару драматичних театрів колишнього СРСР у 60-70-х рр. Проводились як теоретичні, так і переважно емпіричні дослідження здебільшого театральної публіки. Наприклад, у 70-і роки в Ленінграді були виконані комплексні соціотеатрознавчі дослідження під керівництвом *В.Дмитрієвського* “*Театр у духовному житті сучасної молоді людини*” та “*Глядач у*

*театрі*". У 80-і роки в Москві проведено п'ятирічне комплексне дослідження "Театр і художнє життя міста" (ВНДІ мистецтвознавства – керівник Г. Дадамян), видана ґрунтовна праця *Н. Хренова*, присвячена вивченню публіки театру.

У 90-і роки в Ленінграді був опрацьований і реалізований комплексний проект "*Театральна свідомість*", мета якого – пізнання того, як у театральній свідомості віддзеркалюється виробничо-побутова, художньо-творча і суспільно-естетична сторони життя театру (відношення театральної свідомості до театру, до публіки, до інших видів мистецтва, до інших форм культури, до дійсності).

Особливості цих досліджень, порівняно із західними, полягають у комплексному театрознавчому, економічному, управлінському, педагогічному вирішенні актуальних соціальних проблем розвитку театральної культури (*театр у системі художньої культури міста, розвиток театральної свідомості як підґрунтя театральної діяльності, соціальне планування розвитку театральних колективів та мережі театрів, функцій театру в естетичному вихованні*), в якому соціологічний аналіз відіграє провідну роль. При цьому емпіричне дослідження, у зв'язку із синтетичною природою театру, ґрунтується на попередньому комплексному теоретико-методологічному вирішенні проблеми, на використанні здобутків естетики, супроводжується ретельним програмуванням, визначенням соціологічних індикаторів та показників успішності театральної діяльності, аналізом театру як соціального інституту і системи його внутрішньої структурно-функціональної будови, складанням програм державного регулювання театрального процесу.

Показником типової проблематики може бути тематика збірника наукових праць "Вопросы социологии театра", М., 1982: Театр як соціальний інститут, програма дослідження "*Театральна свідомість*", соціальний портрет працівника театру, репертуар драматичних театрів, історія публіки театру, театральна діяльність як об'єкт соціологічного дослідження, театр і телебачення, перспективні соціальні проблеми театру та ін. Соціологія театру, порівняно з іншими галузями соціології мистецтва, набула в колишньому СРСР найбільшого і найповнішого розвитку, сформувала категоріальний апарат ("*театральна свідомість*" та ін.). Для неї характерне використання міжпредметних зв'язків, теорії і практики масових комунікацій, окреслено деякі риси публіки як одного з основних суб'єктів дослідження.

У 80-і роки театр відвідує в РСФСР – 8% театроспроможного населення, в Україні – 6,5%, у Прибалтиці – 10%. Дві третини глядачів залу в середньому в усіх регіонах становлять жінки. Неодружені і розведені відвідують театр частіше. Можливості відвідувати театр значно вищі, ніж бажання бути глядачем. Помічено, що небажання відвідувати театр найвище у тих, хто має свої власні будинки, у матеріально забезпечених (*Н.Корнієнко*).

Соціологічні дослідження театру в Україні були започатковані ще напередодні Жовтневої революції в театрі Соловцова шляхом опитування глядачів і набули інтенсивного розвитку у 20-і роки (*А.Лягущенко*).

1919 року з метою зближення театру з новим глядачем було розпочато соціологічне дослідження глядачів київських (українського і російського) театрів (*Мистецтво. – К., 1919. – №5-6*), яке з 1923 р. було продовжене Комісією з вивчення глядача (*Барикади театру. – 1923. – №2-3*).

Особливістю молоді театральної соціології було те, що її засоби використовувались для визначення художньої перспективності тих чи інших напрямів розвитку театру (*дискусія Л.Курбаса та Г.Юри як лідерів театральних груп “олімпійців”-новаторів та “масовістів”-традиціоналістів*).

Особливо послідовним і успішним (протягом трьох років) було використання соціологічних методик корифеєм-новатором Л.Курбасом у театрі “Березіль” для пошуку найбільш адекватних художніх засобів впливу на глядача, особливо глядача з народу (*Червоний шлях. – 1923. – №8*). Застосовувались складні методики не тільки опитування, а й фіксації реакцій залу на спектакль – для виявлення глядацької партитури сприймання окремих компонентів спектаклю, що давало змогу режисерам коригувати постановку, домагаючись більшого впливу її на глядача (*А.Лягущенко*).

Продовжувані з 1927 р. опитування в театрі Одеської драми охоплювали широке коло проблем – від виявлення характеру смаків і потреб у репертуарі до оцінки публікою всіх елементів спектаклю. За допомогою засобів театральної соціології вивчались проблеми художньо-театрального виховання глядача, що дає підстави говорити про зародження нової галузі знань – “соціології театрально-художнього виховання” (*Курбас Л. Сьогодні українського театру “Березіль”. – Київ, Харків, 1927. – №3. – С. 153*).

У театральній соціології формувалась розгалужена проблематика, пов'язана, наприклад, із вивченням сільського театального глядача (Сільський театр. – Харків, 1927).

Здійснювані з 1930 р. соціологічні дослідження глядачів дитячих театрів Києва та Харкова доповнювалися психологічними та художньо-критичними розвідками (за участю майбутнього академіка-літературознавця О.Білецького), що створювало передумови для комплексного дослідження “*театральної культури*” (поняття, яким послуговується в цей час Л.Курбас і яке наповнюється новим соціологічним змістом у творчості А.Руліна та Ю.Смолича та ін.).

З 30-х по 60-і роки соціологія театру з відомих причин зникла, і лише наприкінці 60-х почали з'являтися її перші паростки. У 70-і роки рішенням Міністерства культури України при Київському театрі опери і балету була створена Лабораторія з вивчення творчих процесів (І.Зязюн, В.Гончар), що вивчала із залученням викладачів Київського театального інституту ім. Карпенка-Карого соціолого-організаційні проблеми ефективної діяльності театральних колективів, їх зв'язки з глядачами. Спорадично проводилися соціологічні дослідження взаємозв'язку театру і театральної публіки у Львові (В.Піча), Дніпропетровську, Харкові, Запоріжжі.

Перше всеукраїнське соціологічне комплексне дослідження системи театральних відносин “*Соціально-художня ефективність діяльності театральних колективів України*” було проведене О.Семашком за участю І.Безгіна та С.Паламарчука, кафедри організації і управління театральною справою (тільки методом опитування-інтерв'ю було охоплено трупи 12 драматичних театрів).

У період перебування секцією соціології культури Української соціологічної асоціації (О.М.Семашко) було проведене дослідження “*Спілка театральних діячів України в період соціальних змін*”, а в сучасний період державотворення – опитування членів правління Спілки театральних діячів України на тему: “*Реформування українського театру*”.

*Н.М.Корнієнко* започатковано дослідження постмодерністських тенденцій в сучасному українському театрі 80-90-х рр.

Однак і досі в Україні немає жодного відділення чи лабораторії, які б спеціально займалися соціологічними дослідженнями проблем театру, не ведеться підготовка фахівців соціологів цього профілю.

### 4.3.2. Особливості розвитку соціології театру в Україні

Загальна програма базового комплексного соціологічного дослідження (1983 р.) включала *вивчення об'єктивних показників діяльності театрів, опитування театральної публіки, провідних акторів драмтеатрів, директорів, режисерів, акторів, експертне опитування театральних критиків і театрознавців, потенційної публіки.*

Вперше в СРСР і в Україні отримані соціологічні дані за трьома масивами:

- “провідні актори”, “інші актори театрів”, “керівництво театрів”;
- експертно визначені три типи театрів, за рівнем художньої діяльності (“відмінно”, “добре”, “посередньо” і нижче);
- експертні оцінки реального поточного репертуару та “ідеального репертуару” за вісьмома показниками (репертуарна відповідність запитам публіки, громадянська актуальність, художній рівень спектаклю, режисури, гри акторів, оцінка прийому спектаклю публікою і критикою). Ці дані дозволили описати ряд моделей театрально-художніх відносин, виявити рівень погодженості цільових установок основних учасників театрального процесу в управлінському механізмі, певну суголосність, спільність мети і вимог соціально-інституалізованого суб'єкта (критика, управління, реклама тощо) і безпосереднього партнера театру – публіки.

Вивчення засвідчило значну залежність рівня художніх досягнень театру від орієнтації його суб'єктів на позитивні соціально значимі цілі, на виявлення особистісного ставлення до дійсності, усвідомлення себе і глядача морально і соціально відповідальними особистостями. Трупі високохудожніх театрів значно більшою мірою орієнтовані у своїй діяльності *на формування особистості, на “емоційне, інтелектуальне, моральне виховання”.*

Однак театральні працівники, реалістично мислячи, вважають, що в структурі мотивації художнього освоєння театру публікою провідними є мотиви споживацького ставлення до мистецтва, пов'язані з рекреативними його можливостями: тобто театр тепер задовольняє насамперед неспецифічні для мистецтва потреби.

Працівники театру зазначають, що в часи застою *знизився* інтерес публіки до української класики і класичних радянських п'єс, проте зріс інтерес до зарубіжної драматургії.

Причини труднощів у розвитку театру його працівники вбачають у тому, що театр має надто обмежений репертуар і тяжіє до традиційності, тоді як рівень художньої культури глядача і його театральних потреб

зросли і часто не знаходять задоволення. Театр надто орієнтується на невибагливі смаки і цим обмежує рівень своїх художніх шукань.

*Виявлена значна залежність соціально-театральних характеристик від художнього рівня театру.* Чим вищий цей рівень, тим вища міра задоволеності працівників театру сукупністю умов життя, тим вищий їх оптимізм в оцінках явищ дійсності.

Високий рівень задоволення умовами життя визначається серед акторів провідних театрів саме успішністю основної професійної діяльності. Між тим серед акторів провідних театрів поряд із значною вимогливістю до себе зростає інтерес до проблем естетики, мистецтвознавства, до вдосконалення своєї професійної майстерності; їм притаманне вище задоволення виконуваною громадською роботою.

Ефективність діяльності театру, як свідчать чисельні соціологічні дослідження, значною мірою залежить від реалізації творчих потенцій актора, від його соціального і художнього статусу. У порівняльних оцінках митців творчих спілок України соціальний престиж професії актора оцінений найнижче. Для акторів характерним є ранній вибір професії, переважно міське культурне середовище (75% провідних акторів – вихідці з великих міст). Чим вищий художньо-професійний статус актора, тим ширший діапазон його діяльності.

Соціально-творче становлення актора відбувається в діалектиці процесів художнього покликання і визнання його таланту. Хоч більшість провідних акторів вважають, що їх творчі юнацькі плани реалізувались або можуть реалізуватися, проте майже третина мають з цим проблеми.

Увага театру до свого актора – важливий соціальний стимул для його творчості, достатність якого, однак, визнає лише чверть провідних акторів, хоч більшість серед них вважають, що мають достатнє визнання *“постійних глядачів театру”, “колег-акторів” та “широкої публіки, громадськості”*. Однак для більшості провідних акторів таке визнання серед театральної критики та адміністрації театру є недостатнім. Актуальна проблема *“своєчасності творчого визнання”* митця як стимулу його художнього зростання, безперервності розвитку таланту. Останнє значною мірою залежить в театрі від творчої зайнятості.

*За даними соціологічних студій, максимальна творча зайнятість (отримання ролей) припадає на вік 25-40 років, досягаючи апогею у 35-40 років.* Характерно, що чим талановитіший актор, тим більша його творча зайнятість змолоду (у провідних акторів до 30 років). Віковий збіг максимальної зайнятості і найбільшої творчої задоволеності

роботою в театрі – 30-40 років. Спостерігається різке падіння як зайнятості, так і вдовolenості роботою в театрі після 45 років. Соціологія театру як соціологія митця фіксує важливу позитивну залежність розвитку таланту служителів Мельпомени від їх творчих занять іншими видами мистецтва, що є їх природною школою творчого зростання і відповідає синтетичній природі театральної діяльності. Ця творча різнобічність особливо характерна для провідних акторів як на початку їх кар'єри (в минулому), так і тепер. Соціально гострою і важливою для театру є проблема плинності кадрів, високої професійної мобільності, об'єктивно необхідної для пошуку творчої атмосфери, адекватної своєму таланту. Тому близько третини провідних акторів хотіли б працювати в іншому театрі.

Комунікативна природа театральної діяльності породжує систему специфічних соціальних і творчо-художніх відносин та зв'язків, що увиразнюються постійним спілкуванням провідних акторів з працівниками інших видів мистецтва (близько половини) і непостійним спілкуванням (близько третини).

Така висока потреба в різнобічному творчому спілкуванні сприяє збагаченню на особистісному рівні театрального мистецтва досвідом інших видів мистецтва. Не менш значними за своєю регулярністю є творчі зв'язки і спілкування авторів з глядачем.

Соціологічно важливо виділити особливу групу глядачів, творчо і особистісно найближчих акторові, тих, хто, визнаючи творчість актора, стали його шанувальниками і друзями. Коло шанувальників як соціально-художнє відображення, дзеркало таланту становить ядро театральної публіки, яке впливає на формування всього її складу. Більше третини акторів постійно спілкується з *“колегами по роботі в інших театрах”* та з *“товаришами по навчанню”*, майже чверть (що характерно для художніх професій) зберігає з викладачами з фаху творчо-комунікативні зв'язки, що сприяють зростанню майстерності.

Водночас провідні актори виконують соціальну, художньо-творчу *“учительську”* роль, спілкуючись з учасниками театральної самодіяльності (чверть мають постійні, а чверть – нерегулярні зв'язки), що сприяє не тільки розширенню соціальної бази їх творчості, зростанню кількості глядачів, а й взаємозбагаченню професійного і народного театрив.

Такі ж зв'язки існують між акторами і тією особливою сферою театально-художнього життя, що виконує функції оцінки і регулювання



акторської діяльності. Це критики, естетики, журналісти. Такі соціальні факти є ознаками соціокультурних інтеграційних процесів.

Система спілкування тісно пов'язана з професіями акторів, які перебувають у шлюбі (половина сімей провідних акторів – шлюбні).

Зважаючи на ці дані, соціологи фіксують трансформації у свідомості працівників театру в період перебудовчої соціокультурної модернізації як передумови для успішних змін у театральній сфері. Перебудова дала значний поштовх змінам у мистецькому середовищі, однак тільки мізерна кількість соціологів оцінює їх безумовно позитивно. Для цього періоду характерне:

– посилення протистояння і боротьби різних угруповань, які раніше себе не маніфестували (40,3% вважають – “важко знайти спільну платформу”, понад третина – “відбулось загострення міжгрупових суперечностей”; чверть відзначає посилення “ідейної конфронтації в середовищі художньої інтелігенції”);

– поступ мистецтва і творче утвердження відбуваються шляхом протистоянь, “дискусії, боротьба думок утверджуються як нові демократичні форми побутування мистецтва”.

Складнощі в перебудові інфраструктури мистецтва та художнього життя найбільше серед творчих спілок відчули на собі театральні діячі, бо театр як безпосередньо, практично діюча система залежить від господарської і фінансової кон'юнктури. Тому, на відміну від інших творчих спілок, позитивний вплив перебудови на художню творчість найменше відзначали театральні діячі, більшість із них вважають, що з перебудовою “в мистецтві стало працювати важче” (28%), однією із причин цього є посилення конкуренції театрів у боротьбі за глядача. Тому перспективи розвитку мистецтва в цьому напрямі вони оцінюють нижче, ніж діячі інших творчих спілок (44,4% – “перебудова істотно не вплине на розвиток художньої культури”).

Реальні зрушення в художньому житті, як традиційно фіксує класична соціологія театру, значною мірою залежать від соціальної позиції, активності митця. Культурно-модернізаційні зміни в художній сфері породжують складний спектр ставлення до них – від повного прийняття до активного заперечення.

У сфері театру відбувається складний морально, художньо та ідеологічно напружений процес модернізації.

За короткий період перебудови стався переворот в особистісних вимірах свободи творчості митця, яка раніше, за даними соціологічних

досліджень, усвідомлювалась в межах служіння комуністичному ідеалові. Тепер на перше місце вийшла теза *“межі творчої свободи митець визначає сам”*. Хоч третина митців і поділяє думку, що *“рамки творчої свободи обмежені нормами і цінностями суспільства, в якому вони живуть”*, проте чверть їх схильні до анархістсько-індивідуалістичного трактування цих обмежень (*“жодних меж для свободи творчості, інакше – це не свобода”*).

Соціологічний вимір дає змогу частково визначити еволюцію у ставленні театральних діячів до нещодавно панівного соціалістичного реалізму, на вичерпаність його творчих можливостей акцентують увагу трохи більше чверті опитаних.

За своїми творчими можливостями провідним і перспективним виявився *“критичний реалізм”* (близько 50%). Вужчим, ніж у митців інших видів мистецтва, виявився діапазон творчих методів, названих перспективними (*імпресіонізм, поп-арт* та інші).

Театральні діячі визнають посилення ідеологічного протистояння і роблять вибір на користь пріоритетів загальнолюдських цінностей.

Стосовно того, який суспільний лад створює найоптимальніші умови для художньої творчості, театральні діячі вважають, що це і не капіталізм, і не соціалізм, а якесь нове, справді гуманне суспільство (майже три чверті голосів).

Тепер, хоч більшість і вважає, що *“реалізувати творчі плани якоюсь мірою вдається”*, трохи менше п'ятої частини опитаних вважають можливості для свого творчого зростання достатніми.

*Основні причини нереалізованості творчих планів: в соціальних умовах, породжених перебудовою, в адміністративних методах керівництва мистецтвом (чверть опитаних), у складній моральній атмосфері творчого колективу.*

На творчий розвиток митця помітно впливає і позиція театру. Театральні діячі вважають, що український театр часто йде шляхом задоволення невибагливих потреб (*“неповноцінний репертуар”, “немає зв'язку з глядачем”, “театр став доступним, втратив ореол таємничості”*). В оцінках акторів *“слабких”* театрів виявляється ремісницьке ставлення, заниження критеріїв, соціальних цілей своєї діяльності. Дослідження виявили, що механізм зворотного зв'язку з публікою недостатньо ефективний, поверховий, а це гальмує зростання соціальної активності театру. Актори провідних театрів вважають, *“що підвищується рівень художньої культури та потреб публіки, а театр не може їх задовольнити”* (58%) і що *“театр має вузький репертуар, який не*

може зацікавити публіку” (50%). Певною мірою це залежить від стану української драматургічної творчості, в якій до недавнього часу брали участь 2,3 % письменницького загалу, твори яких були мало звернені до актуальних проблем сучасності. Стосовно структури сприймання репертуару, працівники театру вважають, що серед публіки зростає популярність комедії та музичних спектаклів, а інтерес до трагедії та фольклорних спектаклів зменшується. Незмінним є ставлення глядачів до драми та літературних інсценізацій, спостерігається зростання уваги глядача до сучасної зарубіжної драматургії.

Низькими є оцінки ролі та функцій адміністрації театру, як і рівня зв'язку театру із соціальними інститутами. До цього слід додати, що стан театральної критики не відповідає завданням розвитку театру. Критика значною мірою має компліментарний характер і не користується достатнім авторитетом, внаслідок чого руйнується один з найважливіших каналів зворотного зв'язку між театром та його потенційною аудиторією. Особливо “критичне” становище місцевої (регіональної) театральної критики, бо її невисокі об'єктивність та професійний рівень, на думку працівників театру, мало сприяють контакту публіки з театром. Це призводить до того, що один з найважливіших каналів залучення потенційного глядача у сферу впливу театру стає малоефективним, а іноді починає відігравати протилежну роль.

На думку працівників театру, не сприяє поліпшенню становища *низька соціально-правова захищеність професії критика, як і працівника театру*. До цього додаються визначені експертними оцінками невисокі матеріальний і соціальний статус та престиж театральних працівників, незадовільний рівень підготовки фахівців-критиків, акторів та режисерів.

Суспільство шукає нових шляхів виходу театрального процесу з кризового стану, бо матеріальні негаразди різко скоротили можливості для реалізації публікою своїх потреб, доступ до театру, породили нову структуру публіки, серед якої зростає частка престижно орієнтованої, багаті верстви, натомість – тонкий прошарок театралів з гуманітарної та інтелектуальної еліти, що не може не впливати на характер і рівень реакцій і оцінок зали. Збагачуються репертуар, розширюється діапазон творчих пошуків, з'являються постмодерністські тенденції, зростає роль творчого експерименту, особливо на малих сценах, оновлюється шляхом нової інтерпретації національна театральна спадщина.

І все ж, стан театру є кризовим і вимагає нових рішень. З метою активізації театрального процесу спілкою театральних діячів була прийнята програма “*Основні напрями розвитку і перебудови театральної*

*справи в Україні*”, ефективність виконання якої, як і рівень театрального життя, були оцінені учасниками пленуму СТД.

Театральний експеримент, що створив широкі можливості для прояву ініціативи, самостійності, творчого пошуку, як і для розгортання широкого театральньо-студійного руху, призвів до структурних змін, в тому числі й у відносинах театру з публікою, у формуванні репертуару, стимулюванні працівників театру. На думку експертів, позитивної оцінки заслуговує організаційно-економічна ефективність театрального експерименту. Однак пріоритет економічних показників, комерціалізації мистецтва, “боротьби” за глядача будь-якою ціною в умовах виживання нерідко призводить до згубного для театру зниження естетичних критеріїв творчості, втрати художньо вимогливого глядача, якісного ядра публіки (“театралів”). Це спричинилося до того, що експерти (хоч і незначною більшістю) оцінили художню ефективність театрального експерименту дещо нижче за “посередньо”.

Сучасній театральній ситуації, що швидко змінюється в умовах динамічної культурно-естетичної реальності, характерні:

- *“розкріпачення” театральної критики*, нова виразність і сміливість пошуків і оцінок, більш високий аналітичний рівень;
- *критичність публіки у виборі*, менша категоричність в оцінках і толерантність, соціальна визначеність;
- *театральні експерименти*, намагання чіткіше визначитись “у собі”, своїй позиції;
- *диференціація типів театрів*, різноманіття театрального життя;
- *зародження нових відносин між театром, публікою і критикою*, вони стають вимогливішими і жорсткішими;
- *радикальна зміна відносин театру і держави (влади)*, яка дає свободу, однак майже не на дає фінансової підтримки;
- *поява постаті (доволі ефемерної) спонсора і мецената*;
- *формування не стільки нової театральної громадськості, скільки патронажу вузького кола осіб*.

Разом з тим більшість фахівців вважають обраний шлях експерименту перспективним. Серед актуальних проблем розвитку театральної творчості і театральної культури на першому плані постають організаційно-економічні проблеми театру, а також перегляд культурної політики, реформа театральної педагогіки і театральної освіти в цілому, зростання професіоналізму, особливо режисерів, піднесення престижу театру в суспільстві. Театр набуває нових форми і змісту свого буття.

### ***4.3.3. Замість висновків: сучасний театральний процес в Україні (за оцінками делегатів IV з'їзду Національної спілки театральних діячів 22-23 грудня 2001 р.)***

Певним підсумком вивчення сучасного театального процесу в Україні засобами соціології стало опитування делегатів IV з'їзду театральних діячів (директорів театрів, режисерів, театрознавців, акторів), які репрезентують театральну спільноту усіх регіонів України. Оцінюючи як експерти (за п'ятибальною шкалою) різні характеристики і показники театального життя, діячі театру виявили рівень театальної свідомості, розуміння шляхів поступу театру.

*Важливим є те, що український театр має майбутнє, бо оцінка інтересу публіки до театру (3,34 бала; різниця в 0,08 бала є значущою) – це достатній потенціал для можливих позитивних змін.*

За багатьма показниками, виявлено розлагодженість ціннісно-нормативних підсистем основних учасників театального процесу (особливо режисерів і театральних критиків), що значно утруднює регулятивно-управлінські можливості. Так, *рівень відносин “театр – публіка” оцінений в цілому в 3,24 бала, однак різко контрастує з позицією критиків-театрознавців (2,64 бала), які професійно покликані виносити компетентне судження.*

Стан театального життя в Україні, у зв'язку з відомими негативними тенденціями, оцінюється з певними відмінностями, нижче посередньої оцінки (2,69 бала) при доволі високій оцінці в столиці (3,37 бала).

Спробуємо визначити фактори, що впливають на кризовий стан театального процесу і звернемось, насамперед, до постаті режисера, основного творчого суб'єкта вистави, рівень творчості якого в театрах України оцінюється в 2,77 бала. Особливо незадоволені станом режисури актори (2,57 бала), сценографи та завідуючі літературною частиною (2,1 бала).

Однак і творчість режисера визначається певним комплексом умов. Залежать вони значною мірою від акторів. Експерти виділяють як традиційно високий *“творчий потенціал акторських труп”* (3,34 бала, 51,6 % високих оцінок).

Важливою складовою успіху, яка значною мірою визначає рівень театальної творчості, є *“професійна атмосфера в театрах”*, що при всіх випробуваннях останніх часів є достатньою (3,1 бала), хоч театрознавці дають їй значно нижчу оцінку (2,71 бала), і це більше

відповідає дійсності. Наближаються до такої реалістичної оцінки і режисери (2,8 бала). Основою сценічного життя є драматургія, що перебуває (“стан сучасної української драматургії” 2,19 бала), хоч близько третини помічають протягом останніх років певні її здобутки.

При цьому *“стан репертуару драматичних театрів в Україні”* делегати з’їзду все ж оцінюють помітно вище (2,82 бала), завдяки творам зарубіжної драматургії, що посилює *“російськомовний пресинг”* (3,13%; більшість вважає його доволі значним).

Загальні *“умови свого творчого зростання”* становлять 3,1 бала.

І все ж, *основна причина труднощів розвитку українського театру, крім невисокого рівня режисури і драматургії, об’єктивна – недостатня підтримка театрів державою*, що виявилась у вкрай низькій оцінці експертами рівня відносин *“театр – держава, влада”* (1,82 бала).

Відома з часів перебудови і театральної реформи ідея самозабезпечення театрів не відповідає світовій театральній практиці, яка не знає *“бездотаційних” театрів*.

Переважна більшість вважає, що, порівнянно з початком *“перебудовного десятиліття”*, економічне становище театру не стабілізувалось (79,4%). Майже всі (99,4%) вважають безперспективними сподівання на економічно самостійне функціонування театрів, вважаючи, що *“будь-який театр без постійної матеріальної підтримки діяти не може”*.

Три чверті експертів водночас переконані, що *не варто “одержавлювати” студійні та інші театри недержавних форм власності*, бо *“на творчих хлібах”* вони мають більше можливостей одержати підтримку спонсорів і меценатів, якщо не будуть мати обмежень. Вони підтримують контрактну форму набору кадрів.

*Нові конкурентні умови функціонування театрів, особливо у великих містах, різко підносять роль театального менеджменту*, стан якого на сьогодні оцінюється низько (2,34 бала), особливо режисерами. Відставання цієї важливої ланки театального процесу від потреб практики – це одна із причин кризового стану театру. Низьким є і рівень *“підтримки театрів фондами, приватними спонсорами і меценатами”*, як і загальний *“рівень їх співпраці з недержавними структурами”*. Важливим фактором ефективності театральної діяльності в складних перехідних умовах є стан критики, покликаної ціннісно-нормативно регулювати театральний процес. Однак *“рівень театральної критики”* оцінено низько (2,39 бала), особливо акторами і режисерами, хоч *“ставлення працівників театру*

до критики” є толерантнішим. Малоефективним є і “рівень відносин “театр – критика”.

Потужність творчості митця, утвердження у своєму покликанні значною мірою залежить від визнання його творчості громадськістю і публікою (3,95 бала), колег (3,8 бала) і найменшою мірою критиками.

При всіх негараздах нинішнього театрального життя, *театральній еліті притаманна впевненість не тільки у своєму творчому зростанні, “реалізації своїх творчих планів і сподівань”, а й віра у майбутнє, в “творчі перспективи українського театру”* (3,34 бала).

В театральному житті України відбуваються позитивні зміни, що особливо очевидно виявляються: у різноманітних театральних змінах в регіонах, в розвитку театральних-фестивальних форм. Протягом 2001 року було проведено 14 різножанрових міжнародних і всеукраїнських театральних фестивалів, у яких взяли участь 45 театрів України та зарубіжних театральних колективів, триває Всеукраїнський огляд роботи з творчою молоддю, рекомендовано для придбання Міністерством 29 творів української драматургії, розпочалося реформування театральної галузі, пошук шляхів її вдосконалення.

## **Запитання для самоперевірки**

1. Які функції виконували соціологічні дослідження у творчості Л.Курбаса?
2. Чим зумовлена потреба соціологічного виміру театру?
3. Коли були закладені основи соціології театру?
4. Як Ви розумієте вираз: “Театр – це публіка”?
5. В чому полягають особливості статусу і позиції актора?
6. Як визначається термін “театральна публіка”?
7. Як відбувався розвиток соціології театру в Росії в СРСР?
8. Який зміст поняття “театральна культура”?
9. Чим характеризується сучасна театральна ситуація в Україні?
10. Які складові реформування українського театру?

## **Теми для рефератів**

1. Особливості соціології театру та її місце в соціології мистецтва.
2. Театр в системі художньої культури.
3. Суб’єкти театральної діяльності.
4. Соціологічні дослідження театрів в Україні.
5. Сучасний український глядач та його етнічні смаки й орієнтації.

## **Творчі завдання**

1. Складіть опитувальний лист для глядачів спектаклю певного жанру на тему: “Моя оцінка спектаклю”.
2. За допомогою контент-аналізу дайте оцінку репертуару Вашого улюбленого театру в Києві.
3. Візьміть інтерв’ю у режисера ДАКККіМ на тему: “Ваш шлях у мистецтві”.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Актер и режиссер: жизнь в театре. Социальные проблемы творческой деятельности / Под. ред. Г.Г.Дадамяна. – М., 1991.
2. Актуальні проблеми організації театральної справи. – К., 1994.
3. Безгін І.Д., Семашко О.М., Ковтуненко В.І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності Частина I. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. – К., 2002.
4. Вопросы социологического изучения театра. – Л., 1979.
5. Вопросы социологии театра. – М., 1982.
6. Голованова В. Художественная культура: социологический анализ (на материалах Швеции). – Ташкент, 1984.
7. Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. – М., 2000.
8. Жидков В.С. Культурная политика и театр. – М., 1995.
9. Корнієнко Н.М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. – К., 2000.
10. Лягущенко А.Г. Театр і глядач. Україна 20 роки. // Актуальні проблеми організації театральної справи. – К., 1993.
11. Семашко О.М. Социально-художественная эффективность деятельности драматических театров УССР. – К., 1986.
12. Семашко О.М. Об'єктивна мова цифр. Сучасний театральний процес в Україні за оцінкою делегатів IV з'їзду Національної спілки театральних діячів (22-23 грудня 2001 р.) // Просценіум. Театрознавчий журнал. – 2002. – №3 (4).
13. Семашко О.М. Служителі Мельпомени в перебудовних процесах (нотатки соціолога) // Український театр. – 1991. – №1.
14. Суворова Г. Социология театра ФРГ: критический анализ // Вопросы социологии искусства. Сб. науч. тр. – Л., 1980.
15. Театр и художественная культура // Социологические исследования театральной жизни. – М., 1980.
16. Театр: стратегія і соціальна політика (1997-2001). Мат-ли до звіту на IV з'їзді Національної спілки театральних діячів. – К., 2001.

## 4.4. Соціологія образотворчого мистецтва

### 4.4.1. Специфіка предмету соціології образотворчого мистецтва

З усіх видів художньої культури образотворче мистецтво є найбільш історично укорінене і тягле. Водночас хоч воно і є найбезпосереднішим “дзеркалом суспільства”, соціологія образотворчого мистецтва найменш розвинена не тільки в теоретичному, а й в емпірично-прикладному відношеннях. Це зумовлено багатьма причинами, в тому числі, складністю визначення відповідності “зображення” і “слова”, адекватності відтворення його у словесній науковій формі.

Суспільний інтерес до соціокультурних та соціохудожніх вимірів образотворчого мистецтва, як показав *П.Сорокін*, має коливальний характер, а сам його предмет, при всьому відображенні в ньому класичних концепцій соціології мистецтва, лишається серед інших галузевих соціологій мистецтва найменш усталеним і емпірично строкатим.

Наочність художніх зразків у музеях, представлених у їх ретроспективі, схиляє дослідників то до порівняльних соціологічних досліджень буття художньої скарбниці в актуалізованій свідомості сучасників, то до тривіального вивчення функціонування художнього музею як культурного інституту, особливо з погляду його відвідування. Така проблематика визначає переважну частину досліджень.

Незважаючи на укоріненість образотворчої діяльності, на поширеність оригіналів творів та їх тиражування, любителі образотворчого мистецтва складають незначну, якщо не найменшу частину публіки, порівняно з іншими видами мистецтва, що також специфічно впливає на розвиток науки про соціальне функціонування і розвиток цього виду мистецтва.

Разом з тим в ситуації, коли сучасний світ інформаційного суспільства перенасичений зображувальною продукцією, при загальній низькій якості її сприймання, виникає важлива соціальна проблема – художньої ефективності образотворчого мистецтва і необхідності ретельного дослідження цієї проблеми соціологічними засобами.

*Цілісна теорія соціології образотворчого мистецтва не склалась, хоч за її основу фахівці беруть відносини сфер творчості і споживання при значній, а іноді і визначальній ролі посередників (виставкова діяльність, продавці картин – маршани, художній ринок, критика та ін.), які складають художнє середовище – основу художнього життя. “Серцевиною” художнього життя є його структурна організація як соціального інституту, соціальна єдність організацій, прямих і непрямих учасників художньої діяльності (митців, публіки, критиків, продавців*

картин та ін.) та їх ціннісно-нормативних підсистем. При зближенні їх цінностей і норм художнє життя функціонує оптимально, а при розходженні, розлагодженості виникають дисфункції, розриви між ланками художнього процесу, знижуються показники його ефективності.

У французькій соціології мистецтва соціологічний підхід до вивчення живопису формувався під впливом іконологічної школи *А.Варбурга та Е.Панофського, П'єра Франкастеля*, який вважав, що картини не можуть існувати без подвійних зусиль – художника і глядача, – які, поєднуючись, конституюють мову образотворчого мистецтва. Тому досліджувати твори мистецтва можна тільки в термінах потреб як їх поширення, так і їх задоволення. Використовуючи семіотичну концепцію, П.Франкастель визначає градацію між рівнем створення образотворчих знаків і рівнем їх сприйняття, в якій виражається ставлення сприймаючого не тільки до знака, а до самого себе, до своїх проблем. У його роботі “Живопис і суспільство” доводиться, що образотворче мистецтво виробляє візуальні моделі, за допомогою яких створюється єдиний зримий образ реальності, тобто мистецтво розглядається як спосіб організації колективного світосприйняття, одним із яких є модернізм як такий, що відповідає умовам сучасної технічної цивілізації і якому відповідає специфічне сприйняття [10, С.93-95].

Його традицію продовжує *Ж.Дювиньо*, для якого соціологія мистецтва це, насамперед, соціологія уяви, а художній простір – не тільки елемент досвіду, а й проекція можливого досвіду чи матриця невідомих ще художніх емоцій. Сенс творчості полягає не тільки в її генезі, а й у тім, чого чекають від певного твору учасники художнього життя. Сам же художник, на його думку, за своїм покликанням є реформатором, промотором соціальних змін.

Значна частина праць західних дослідників присвячена соціальній сутності і специфіці функціонування сучасного авангардистського мистецтва. Так, німецький соціолог *А.Гелен* у своїй роботі “*Картини часу. До соціології і естетики сучасного живопису*” (1960), аналізуючи шлях розвитку європейського живопису, приходять до висновку, що мистецтво ХХ ст. має бути, згідно з поступом суспільства, абстрактним і концептуальним (“створена природознавством картина світу стала абстрактною картиною”) [10, С.126]. У живописі поступово відбувається заміна системи “*Природа*” системою “*Суб'єкт*”, і, відповідно до цього, живопис передає, на його думку, не зовнішньо видиме, а скоріше сутність. Однак втрачаючи зовнішні, соціально важливі орієнтири,

митець безмірно заглиблюється в самого себе, а не в процес пізнання життя. Пошук обов'язкової новизни все більше звужує об'єкт живопису при форсованому зростанні потреби в інноваціях. *Мистецтво стає надто наукоподібним і не відображає дійсності, скоріше, – стає її малим символом, відчужуючись від людини* [10, С.126]. При всьому прагненні до автономії, при посиленні суб'єктивізму і нестабільності зростає залежність мистецтва від ринку. Зверненість всіх складових художнього життя до публіки, яка одночасно є й покупцем, включає їх в ринкову систему в якій, за словами *А.Гелена*, “мистецтвознавець і директор музею, хочуть вони того чи ні, займаються рекламною діяльністю” [10, С.152].

Проникливий аналіз місця художника в сучасному модернізованому західному світі і його стосунків з іншими учасниками художнього життя дає італійський дослідник Р.Поджолі. Досліджуючи функціонування авангардистського мистецтва, особливу увагу він звертає на роль моди, яка постійно переробляє явища елітарного авангарду на загально-доступний кітч шляхом безперервної стандартизації, включення новинок у сферу споживання. Крім механізму моди, що взаємообумовлює існування антагоністів (авангарду і кітчу), другою опорою постає фанатизм елітарної публіки. Спільно вони сприяють періодичній актуалізації авангарду. *Нові комерційні соціальні можливості супроводжуються зростанням нестійкості соціального становища митця, який працює без замовлень, спираючись на певну соціальну групу. Публіка ж стає все мінливішою і різноманітнішою, бо кожен новий напрям мистецтва має завойовувати її заново. Зростає відчуження митця від суспільства, бо він заперечує і академічну, і масову культуру, і, до того ж, має утверджуватись у боротьбі з суперниками. Це інтенсифікує випуск продукції авангардистів, стимулюючи виробництво і споживання. Починаючи з 70-х років XIX ст., ринок стає основним способом регулювання художнього життя. Публіка живопису інертно-відчужена, а успіх художника постійно забезпечується надмірною активністю критики. Тому, за словами *Г.Розенберга*, мистецтво авангарду наполовину забезпечується вербальною пропагандою і не стільки існує реально, скільки декларує себе. Масові ж опитування в музеях показують, що на форми сучасного авангарду (тотального мистецтва) орієнтована мізерна частина (2,25 %) відвідувачів.*

Намагання знайти аналогі художніх форм безпосередньо у виробничих відносинах (соціологічний редукціонізм) виявились у творчості В.Гаузенштейна, який, досліджуючи історію зображення

наготи, а також пейзажів, натюрмортів прагнув довести його залежність від економіки, класів, ідеології, а митців вважав лише виконавцями соціального замовлення.

В американській соціології титанічну роботу для виявлення залежності різних видів мистецтва, в тому числі образотворчого, від соціально-економічних і культурних умов та менталітету з використанням кількісних методів здійснив видатний американо-російський соціолог ХХ ст. *П.Сорокін* у своїй роботі “*Соціальна і культурна динаміка*” [24]. Він простежує логіку змін різних напрямків живопису і статусу самого митця, ролі мистецтва в житті суспільства [24, С.164-165], зокрема, кількісний аналіз флуктуації головних стилів в живописі і скульптурі Західної Європи [24, С.165]. Насамкінець, він доходить висновку про “трагічний ландшафт” чуттєвої фази західної культури, але висловлює прогноз про її можливе воскресіння [24, С.806-813].

Разом з тим, оцінюючи цю роботу, відомий французький соціолог мистецтва *Ж.Дювіньо* вважає, що *П.Сорокіну* не вдалось провести коректної кореляції між соціальною динамікою і творчістю форм.

Більшість соціологічних досліджень образотворчого мистецтва на Заході аж до останніх років мали емпіричний характер, вони спрямовані на визначення ефективності роботи художніх музеїв і специфіки їх відвідувачів.

Особливо масштабним і значущим було дослідження відвідувачів музеїв, проведене у 1964-1969 роках відомим соціологом *П.Бурд'є та А.Дарбелем* у двадцяти містах Франції, а пізніше за тією ж програмою в Греції, Данії і Польщі (1966-1967 рр.). Її результати викладені у книзі “*Любов до мистецтва*” (фр. мовою), Париж, 1969. Основними факторами, що впливають на відвідування виставок, за їх даними, є освіта і вік, що підтверджується і дослідженнями в СРСР.

Соціологічний зміст і значення мають комплексні дослідження окремих мистецтвознавців на стику наук. У цьому відношенні важливий матеріал для соціологічного аналізу процесу утвердження імпресіонізму як нового художнього напрямку в європейському мистецтві дає робота шведського дослідника *О.Рейтерсверда*. Він розкриває антитезу “художник – суспільство”, як неприйняття художніх відкриттів митця офіційною академічною критикою і художньо обмеженою публікою, широкою масою міщан, які не мають власного “судження” [18, С.7]. Для соціолога важливо підкреслити соціальну активність митців-імпресіоністів, виділити їх “героїчну епоху”, коли вони самі влаштовували виставки і самі налагоджували зв'язки з критикою і

публікою [18, С.219] протягом 13 років, домагаючись органічного і всебічного входження імпресіонізму в контекст художнього життя суспільства.

У своїй пізнішій роботі “Соціальна історія музеїв” К.Хадсон аналізує цю тенденцію в руслі традиційної для Заходу соціології музеїв, починаючи з XVII ст. і до наших днів. Автор відзначає, що анкетування як метод соціологічного дослідження почало широко використовуватись музеями світу з 1950 р. Стало звичним вивчати аудиторію музеїв упродовж тижня, як і вечірнє відвідування музеїв, запроваджене у Лондоні з другої половини XIX ст. (70-80% всіх відвідувачів). Констатується, що робітники серед відвідувачів сучасних музеїв образотворчого мистецтва складають 2-4%. Аналізується еволюція функцій музеїв та їх ролі в соціальному житті, тенденція до демократизації їх діяльності та ін.

Таким чином, пошук предмета соціології образотворчого мистецтва в західній соціології відбувається в широкому контексті міжпредметних зв'язків, з поступовим окресленням її базової проблематики.

#### ***4.4.2. Еволюція соціологічних досліджень образотворчого мистецтва в СРСР та їх особливості в Україні\****

Початок соціологічних досліджень цієї галузі в СРСР припадає на 20-і – початок 30-х років.

Найцікавіші дослідження здійснювались у Москві, в Третьяковській галереї, і були зосереджені на вивченні художніх інтересів і смаків відвідувачів музеїв. Найвагомим серед них: Изучение музейного зрителя. – М., 1928; Розенталь Л.В. Учет состава музейных зрителей // Советский музей. – 1931. – №4; Кудрявец О.В. Изучение восприятия музейного материала экскурсантами одиночными посетителями // Советский музей. – 1935. – №1 та ін. Дослідники порушують проблему ефективності обслуговування та впливу образотворчого мистецтва на окремі групи публіки, особливо на школярів.

Починаючи з 60-х років, спеціальні соціологічні дослідження в цьому напрямі не проводились, але при вивченні художньої культури окремих соціальних класів і груп визначалось майже у кожному з них останнє або ж передостаннє місце образотворчого мистецтва серед інших улюблених видів мистецтва [30, 32].

---

\* Цей параграф написаний Алієвою Л.О.

У період 70-х – початку 80-х років, для яких характерним було шукання соціологічної цілісності в освоєнні предмета інших видів мистецтва, стосовно образотворчого мистецтва, за свідченням відомого дослідника *Ю.У.Фохт-Бабушкіна*, “не було проведено жодного скільки-небудь представницького конкретно-соціологічного дослідження”, а в СРСР взагалі цей напрям не набув особливого розвитку [30, С.230].

Лише 1972 року під керівництвом *В.І.Лайдмяе* було проведено опитування “поцінувачів образотворчого мистецтва Естонської ССР” для вивчення їх ставлення до нього. Результати опитування були узагальнені автором у монографії “*Изобразительное искусство и его зритель*”. – Таллін, 1976. Як відзначає дослідник, вивчення ставлення населення до образотворчого мистецтва здійснювалось у двох напрямках: по-перше, це експерименти, скоріше лабораторного характеру, у порівняно невеликих групах (тим самим вони були переважно психологічні або соціально-психологічні) і, по-друге, локальні опитування, які організовувались окремими музеями, що прагнули мати уявлення про своїх відвідувачів [1, С.230].

Вийняток серед цих досліджень становила робота *В.А.Конєва* “*Социальное бытие искусства*” (Саратов, 1975), в якій з естетичних позицій шляхом контент-аналізу шеститомної “*Всеобщей истории искусств*” визначалась частина авторських творів протягом певного історичного періоду (від 15% у давньому світі до 95% в епоху Відродження і 100%, починаючи з XVII ст.). Якщо світські сюжети в живописі епохи Середньовіччя складали 15%, то в епоху Відродження – 40%, у XX ст. в країнах капіталізму – 90%, а соціалізму – 100%. Зростає, за його висновками, міра свободи художника у виборі сюжетів, картин: таких, що мають реальних прототипів і написаних на основі вигаданого сюжету (в епоху Відродження останніх було 30%, а в XX ст. – до 70%). Історично змінюються сюжети основних тем (для епохи розвиненого капіталізму характерною є соціально-побутова тематика, а для XX ст. – зростання тематики соціально-політичної).

На відміну від *В.А.Конєва*, який застосовує соціологічні методи в царині філософії мистецтва, *В.Є.Семенов* вдається до них у соціальній психології мистецтва, у вивченні як митця, так і публіки. Він досліджує у 80-х роках ефективність засобів освітлювального інформаційно-художнього оформлення міста Ленінграда, вивчає соціально-психологічні характеристики акторів і художників, відносини у творчих колективах, як і в цілому розвиток живопису [22, 23].

За його висновками, шлях розвитку живопису з ХІХ ст. пролягає від “життєрадісного імпресіонізму” через стилізаторство і “наївний реалізм” до сюрреалізму і абстракціонізму, із значно стриманішими проявами життєвості та оптимізму. *На матеріалі маскультівського і модерністського мистецтва 80–90-х рр. ХХ ст. він розкриває зростання дисфункціональності, десоціалізації мистецтва, що породжує зростаючу дегуманізацію людини [22].*

Такі підходи створюють додаткові умови для розвитку соціології мистецтва в її інших, в тому числі емпіричних вимірах. Однак у цей час основну масу публікацій складають дослідження відвідувачів музеїв.

Соціологічні методи застосовувались великими музеями – Державним музеєм образотворчих мистецтв ім. О.С.Пушкіна [19], Державним Ермітажем [33], Державним російським музеєм [27] – для удосконалення їх функціонування як соціальних інститутів.

Опитування в музеях охоплювали коло таких питань, як соціально-демографічний склад відвідувачів, співвідношення постійних і випадкових відвідувачів, мотиви відвідування музею, канали інформації про музей, ставлення до різних форм роботи, особливості впливу екскурсовода і групи відвідувачів на сприйняття експонатів, цільовідповідність маршрутів та ін.

Дослідниками була виявлена така послідовна вагомість впливу факторів на активність відвідування музеїв і виставок: освіта, мистецька поінформованість, соціальне становище (найчастіше відвідує виставки інтелігенція і молодь, яка навчається, жінки), місце проживання [30, С.143].

Переважну частину відвідувачів, за узагальненими даними соціологічних досліджень, складають люди до 35 років і ті, хто віддає перевагу самотійному огляду експозиції, приділяючи цьому більше трьох годин. Музеї мають значну групу постійних відвідувачів. Однак ці дослідження були надто практично орієнтовані і не вирішували власне наукових проблем.

1982 року було проведене дослідження для виявлення спільного й особливого у “портреті” відвідувачів музеїв СРСР (опитування організоване *Ю.Петровою* в шести музеях і чотирьох виставкових залах Москви, Києва, Єревана, Вільнюса). При цьому виділялись показники розвиненості художнього смаку, міри поінформованості в образотворчому мистецтві, залучення до аматорських занять, тобто, виявлялись три види художньої діяльності: знайомство з творами мистецтва, набуття знань про них і власна творчість [30, С.232].



*Порівняння улюблених художників і напрямів живопису 70-х та 20-х років засвідчує, що суттєвих змін у смаках публіки не відбулось, бо, як і раніше, переважна більшість відвідувачів віддає перевагу творам передвижників, а серед художників провідними називає І.Рєпіна, І.Шишкіна та ін. [25].*

У функціональному відношенні виділяються такі типи сприймаючих: “натураліст” – утилітарна функція, – “гедоніст” – функція насолоди, – “символіст” – шукання вищого смислу, – “еклектик” – відсутність провідної функції [11, С.33].

*Дослідження показали, що в музеях більше випадкових відвідувачів, ніж на виставках, а виставкова публіка відзначається вищою художньою культурою.*

Д.Дондурей спробував узагальнити дані різних досліджень і проаналізувавши їх, виявив ряд загальних закономірностей: зростання стандартизації і несамостійності смаків, однобічність наївно-реалістичного сприйняття творів, однобічність виховання смаків у школі [5, 6, 8]. У цей час *В.Петров та М.Швидкой* підкреслювали вплив зростаючої кількості недержавних музеїв і виставкових залів на стабільність показників відвідування художніх музеїв, на яку мало впливає розвиток телебачення і кіно.

Дослідники на початку 80-х років відзначили, що інтерес до образотворчого мистецтва в цілому та до музейних цінностей зокрема, помітно зріс, а загальна кількість відвідувань центральних музеїв СРСР збільшується кожні 5-7 років удвічі [32, С.142]. Там же відзначалось, що тільки 10 % міських школярів 5-10 класів щорічно буває в музеях.

Дослідження *М.Б.Глотова* показали, що відвідування художніх музеїв студентами значною мірою залежить від значущості цих закладів в художньому середовищі міста, особливо в такому місті, як Санкт-Петербург [2, С.97].

В той же час, *дослідники фіксують низький рівень залучення населення до живопису, підкреслюючи, що музейний бум характерний лише для незначної частини найвизначніших, до того ж, столичних музеїв [32, С.146].*

Опитування керівників музеїв показало, що три чверті всіх музеїв потребують розширення глядацької аудиторії, а серед тих, хто відвідує музеї все характернішим стає “криза споглядання”, породжена впливом кіно і телебаченням, поверховістю сприйняття картин, без естетичного вживання в їх зміст.

*В.Лайдмє* доходить висновку, що люди з низьким рівнем інформованості тяжіють до картин натуралістичного характеру, а компетентніші – до умовної манери виконання [11, С.151].

Наприкінці зауважимо, що в Україні також у 20-і роки ХХ ст. формуються перші спроби соціологічних розвідок в образотворчому мистецтві. Вони узагальнюють відгуки про виставку відомого художника В.Пальмова та про пересувну виставку київських художників у Донбасі [28, С.83].

Таким чином, в цілому соціологія образотворчого мистецтва в Росії, та й у СРСР, власне, не склалась як цілісна специфічна галузь соціології художньої культури, бо обмежувалась лише фрагментарним вивченням глядацької аудиторії, залишаючи майже поза увагою інші складові її предмета та суб'єктів (митця, посередників та ін.).

В сучасній соціології образотворчого мистецтва України склались два напрями: один з них близький до загальносоюзного, він зосереджувався на потребах в образотворчому мистецтві певних соціальних груп, особливо на потребі студентства в живописі. Дослідник робить висновок про те, що загальна видовишна панорама суспільства, все більш зростаючи, веде до зниження інтересу до живопису як до великого, “серйозного” мистецтва. За даними цього дослідження, сприйманню живопису приділяє час дуже незначна кількість студентів (12,5%) [20, С.112], а серед тих, хто відвідав місцевий художній музей (37,7%), назвати картини, що запам'ятались, спромоглися лише одиниці. Можна зробити цілком конкретний висновок, що потреби в живописі навіть серед студентів мають не тільки низький рівень і низьку потребу свого задоволення, а й характеризуються натуралізмом [20, С.112-113]. Якщо студентство, певною мірою провідна соціальна група суспільства, має невисокі потреби в живописі, то значно нижчий їх рівень можна прогнозувати серед інших соціальних груп.

Однак розвиток соціології образотворчого мистецтва в Україні набув іншого спрямування, що виявилось у зміні об'єкта вивчення: відхід від дослідження публіки (споживача) і зосередження на дослідженні митця і критика, які своїми рефлексіями про стан художнього життя здатні прояснити як його реальні перспективи, так і свої статусно-особистісні проблеми.

*Починаючи з кінця 70-х років, розвиток соціології образотворчого мистецтва характеризується тим, що соціологи намагаються визначити стан і перспективи художнього життя за оцінками і прогнозами як творця-художника, так і критики-поцінувача. Соціологи намагаються*

знайти спільне в їх позиціях для визначення можливої перспективи розвитку мистецтва. Багаторічні і творчо одноманітні намагання визначити поступ образотворчого мистецтва шляхом вивчення публіки, на нашу думку, виявились малоперспективними, бо усталені стереотипи, традиції її вивчення скоріше консервують живий процес художнього життя, ніж оновлюють його, обмежують вивчення художнього життя лише дослідженням художнього споживання. Тому пропонується розглянути співвіднесеність сучасного художнього життя та його перспектив за оцінками всіх його суб'єктів (митця, публіки, критика), адже вони спільно визначають своєю діяльністю його дійсний, сучасний і можливий майбутній стани.

#### ***4.4.3. Художник в Україні: покликання і творчість (70-і роки ХХ ст.)***

*Принципові зміни у формуванні соціології образотворчого мистецтва відбулися у 70-і роки в Україні, коли соціологи звернулись не до адресата (публіки), а до адресанта цього мистецтва (художника) як продуцента художніх ідей і творчого “полюса” художнього життя, який визначає його зміст, характер і функціонування, та й саму змістовну потребу публіки в образотворчому мистецтві. Звичайно, митець в цілому (і даного виду мистецтва теж) обмежений у своїх інтенціях і бачить соціальний світ, художнє життя через призму своїх художніх і загальних соціальних потреб. Разом з тим важливо означити міру оптимальності умов його соціально-творчого буття, що значною мірою визначає як його творчі здобутки, так і перспективи художнього життя. Тому якщо зміст художнього життя суттєво визначається мірою творчості художника, то слід знати, як вона формується і забезпечується соціальними умовами як детермінантою стану суспільно-художніх потреб. Звернення до митця і його творчості, як якісного визначника стану художнього життя, дозволяє простежити за логікою соціально-історичного буття художніх ідей, за їх соціально-естетичною трансформацією, “часткою” і ефективністю їх соціального резонансу, в тому числі, у сприйманні публіки. Це тим більше прагматично і суспільно доцільно (визначати стан мистецтва, початок можливих змін), що і в регулятивному відношенні суспільство може скоріше “допомогти” і домогтись реальних позитивних змін у ставленні до умов творчості художників, ніж до багатомільйонної і часто пасивної публіки мистецтва. Очевидно, треба починати дослідження з митця,*

щоб дійти до публіки і осмислити її потяг до мистецтва, відгук на нього, бо інакше невідомо, на що ж вона “відгукується”.

У 1976-1980 роках автором в межах теми “*Митець: покликання і творчість*”, за сприяння Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, було проведено комплексне дослідження художників України (опитано 183 члени Спілки художників України), яке включало й вивчення методом контент-аналізу “Словника художників України” та ін.

Розширення і звуження діапазону творчості художника в жанрах даного виду мистецтва пов’язане із загальною еволюцією художньої творчості як відповіді на суспільно-художні потреби часу.

Так, вивчення складу персоналій “Словника художників України” (при умовному поділі їх на три групи: до XIX ст., XIX ст. – до 1917 р., з 1917 р. і до нашого часу), засвідчує такі коливання складу митців, залежно від різновиду творчості: живописці (маляри) у перший період мали – 45% від усього складу, у другий – 53,3%, у третій – 37,5%. Процентне співвідношення архітекторів зменшилось майже вдвічі, кількість скульпторів у другому і третьому періодах не змінилась.

Серед художників в усі часи переважали чоловіки, але за останній період частка жіноцтва зросла до 18,5%; одночасно зросла і кількість українців – 79%. Середній вік життя художників у минулому складав як до XIX, так в XIX ст., – 60 років. Змінюється тематика творчості (за лексикою словника) від релігійної (до XIX ст. – 69%) до світської, із значним зростанням історичної (від 39% до 41,5%), народної (від 10% до 41,5%), патріотичної (від 32% до 32,2%) та ліричної (від 33% до 31%), хоч зменшується і побутова тематика (38% до 3%).

Помітні й жанрові зміни. Так, в жанрі портрета до XIX ст. працювало 16% художників, у другому періоді – 37%, у третьому – 21,2%. Цікава еволюція творчого інтересу до пейзажу: якщо до XIX ст. йому приділяли увагу 9% митців, то в XIX ст. – 26%, а в сучасний період спостерігається помітна втрата інтересу до нього – 15%. *Відбувається розширення діапазону творчої діяльності митців у зв’язку з появою нових художніх професій (художник театру, кіно та ін.).*

Сучасний митець образотворчого мистецтва, спираючись на класичну традицію, виділяє близьких для себе за творчою спрямованістю майстрів як зарубіжного, так і вітчизняного, зокрема, й радянського мистецтва. Серед зарубіжних класиків це насамперед два корифеї – *Х.Рембрандт* – 44,8% і *Д.Веласкес* – 34,5%, а також *Ель-Греко* – 24%, *В.Тіціан* – 20,7%, *Леонардо да Вінчі* – 19%, *Мікеланджело Буонароті*

– 17,2%, *О.Ренуар* – 17,2%; серед сучасних їм зарубіжних майстрів лише (*К.Баба* – 37,9%, *Р.Гуттузо* – 24,1%, *Дж.Манцу* – 10,3%); серед класиків російського мистецтва – *В.Суріков* – 44,8% і *В.Серов* – 43,1%, а також *І.Рєпін* – 34,5%, *М.Врубель* – 29,3%, *І.Левітан* – 24,1%; серед радянських майстрів у 70-і роки набула визнання творчість *С.Герасимова* – 32,8% та *Д.Дейнеки* – 25,8%, а серед українських – *Т.Яблонської* – 22,4%.

*Більшість сучасних художників протягом свого життя були включені в різні види фізичної, розумової праці, що свідчить про високий рівень їх входження в суспільну і виробничу практику, а це є умовою знання ними життя, піднесення їх творчості. Серед художників найбільше (41%), порівняно з іншими творчими спілками, вихідців із сільської місцевості. Хоч переважна більшість їх походять із сімей робітників і селян.*

Стосовно специфіки творчості було виявлено, що *чим більше художньо багатостороннім було входження митця у сферу мистецтва, тим значніші його творчі успіхи і органічніше зберігається зв'язок з іншими видами мистецтва сьогодні. Серед провідних митців образотворчого мистецтва 41% писали вірші, 34% – грали на музичних інструментах, 31% – брали участь у спектаклях.*

Уже в зрілому віці значна частина художників продовжують писати журнальні статті (13,7%), грати на музичних інструментах (13,7%), займатися художньою фотографією та ін. Їх улюблені види мистецтва: література (70%), музика (63%), кінематограф (29%) та архітектура (24%), фольклор, народне мистецтво (22%). У виборі улюблених видів мистецтва чітко виявляється потяг до зображувальних мистецтв (кіно, архітектура, народне мистецтво), які очевидно сприяють вдосконаленню їх професійних художніх навичок.

Найбільші їх труднощі у сприйманні і розумінні музики (24%) й балету (15%).

В основному, серед художників співпадає структура потреб у видах мистецтва (улюблені види мистецтва) та в їх освоєнні і сприйнятті (види мистецтва, яким приділяється найбільше часу). Додатково у сприйнятті без акценту на потребі виділяється театр (31%).

У функціональному відношенні, сприйняте художниками мистецтво є, на їх думку, насамперед, *“засобом пізнання життя”* (48%), майже однаковою мірою – *“джерелом осмислення таїни художньої творчості”* – 45%, та *“засобом естетичної насолоди”* (41%). Таке художнє освоєння сприяє емоційно-естетичному піднесенню творчого тону митця (*“засіб підвищення емоційного сприйняття життя”* – 38%) і побуджує до

творчих шукань (*“імпульс, поштовхом до роботи і творчості”* – 36%). Супутнім ефектом мистецтва є особистісне самовдосконалення (мистецтво як *“засіб самовиховання”* – 24%). І разом з тим, мізерна кількість художників оцінює сприйняття мистецтва для себе як *“засіб відпочинку і розрядки”* (6,8%), як *“можливість відійти від буденних турбот”* (5%), а розвагою його не назвав жоден.

Разом з тим художникам значно більшою мірою, ніж митцям інших видів мистецтва (композиторам і письменникам) притаманна романтична ідеалізація публіки. Відповідаючи на запитання: *“Чим на вашу думку є мистецтво для основної маси публіки?”*, – художники власне замість об’єктивної оцінки публіки подали майже ідеальний її образ, бо на перше місце поставали функцію мистецтва як *“засобу естетичної насолоди”* (56%), далі, відповідно, як *“засобу самовиховання”* (38%) та рівнозначно – *“пізнання життя”* (32%), *“відпочинку”* (32%), *“імпульсу, поштовху до роботи, творчості”* (32%), *“можливість відійти від буденних турбот”*, а також як *“засіб підвищення емоційності життя”* (24%). На останньому місці названа розважальна функція мистецтва – як *“засіб розваги”* (17,2%), хоч насправді порядок цих функцій повинен би бути, як свідчать емпіричні дослідження, зворотнім. Більшість художників вважає, що за час їх життя і творчості *“публіка стала більше цікавитись мистецтвом і стала вимогливішою”* (63%); незначна кількість погоджується з тим, що *“публіка стала більше цікавитись мистецтвом, але позитивних змін в її смаках не помітно”* (13%), десята частина виходить з того, що інтерес і смаки її змінилися мало, а 8%, що вони знизилися. Митці переконані, що *“роль мистецтва в естетичних потребах суспільства зростає”* (70%), їх прогноз на майбутнє висловлений оптимістично у формулі: *“роль мистецтва в житті суспільства в майбутньому зросте”* (84%), хоч митці інших видів творчості дають значно нижчі оцінки.

Для художників характерним є ранній вибір професії, спілкування у період формування (ще в школі) з митцями і найбільше визнання їх позитивного впливу порівняно з письменниками і композиторами. Найбільший вплив на вибір ними професії митця мали *“особливо яскраві враження від мистецтва”* та *“враження від краси природи”*, а також любов до відтворення світу і заняття в художній студії.

Їх творчий дебют, за їх свідченнями, відбувся до 20 років, а пік творчості, найвища продуктивність (акме) припадає на вік 35-40 років, тоді як у письменників це вік 50-55 років.

Творчі плани і сподівання їх молодості виправдались або успішно реалізуються у переважній більшості (80%), а не зовсім виправдались у п'ятій частині. Вони вважають, що їх творчість має достатнє суспільне визнання різних суб'єктів художнього життя (публіки, критики, колег, громадськості) – 75%.

Порівняно з іншими митцями, художники найвище цінують думку про свою творчість колег – художників (86%), відвідувачів виставок (75%) та критиків (69%), а також любителів живопису і друзів. Надзвичайно характерно, що, на їх думку, оцінка творів критикою і публікою, переважно співпадає між ними, немає значних оцінних розходжень. Така думка не переконлива або свідчить про невисокий рівень самої критики, її компліментарність.

Художники більшою мірою, ніж митці інших творчих спілок, вважають, що їх професія користується великою суспільною повагою, має високий (51%) або достатній соціальний престиж (36%). Більшість із нас (58%) мають роботи, виконані у співтворчості з іншими митцями, і більшість тих, хто їх виконує, вважає, що це сприяє їх творчому вдосконаленню.

Більшість художників були членами КПРС, мали активні зв'язки з публікою, регулярно займались громадською роботою (72%), мали постійні громадські доручення (50%), брали участь у роботі своєї творчої спілки (60%).

Художники дають доволі високу оцінку рівню свого життя і творчості: житловим умовам, взаємовідносинам з колегами і членами сім'ї, виконуваний громадській роботі. Вони вирізняються високим інтересом до естетичних і світоглядних проблем та до своєї роботи (задоволеністю нею) – 86%. Вони переважно задоволені рівнем виконання своїх творчих задумів (значною мірою – 56%), а більшість на час опитування переживала творче піднесення.

Для більшості художників характерні широкі творчі зв'язки з колегами в Україні і за її межами, широке коло спілкування, в основному, з митцями своєї та інших творчих спілок, підтримання зв'язків з товаришами по навчанню. Вони прагнуть передати цінності своєї професії дітям, половина яких вже успадкувала батьківський фах.

Однак наше, та й інші дослідження також засвідчили невисокий авторитет критики, її компліментарність, формальність зв'язків з публікою, монотипістичність в душі соціалістичного реалізму, відсутність дискусій, обмеженість тематики, творчих шукань як ознаки застою.

#### **4.4.4. Художники України в контексті культурного та художнього життя (період перебудови)**

Суперечливість перебудовчих процесів має свої особливості у сфері культури. Загальновизнано, що найсуттєвіші зміни в цей час відбулися у творчих спілках, хоч відносно характеру і напряму перетворень, як у художньому житті, так і в структурі та функціях самих спілок ще тривають дискусії. Учасники цих дискусій апелюють до громадської думки (художньої громадськості) та до самих учасників цього процесу – митців, критиків, публіки.

Громадськість і митці усвідомлюють, що відбуваються суттєві, якщо не епохальні зрушення в художньому житті, які будуть визначати подальший розвиток мистецтва, насамперед, завдяки новим умовам, що складаються.

Коли старий устрій художнього життя відходив і починала формуватись нова художня реальність (нові умови творчості, нові відносини між художником, критикою, публікою, громадськістю та ін.), динамічно і драматично “спліталась” соціальна та культурно-художня ситуація, виникла потреба не тільки у зворотньому зв’язку, в одержанні інформації від учасників художнього життя, а й цілісного осмислення цього процесу з погляду перспективи. У цей час соціологія мистецтва мала визначити місце і роль образотворчого мистецтва (та мистецтва в цілому) в суспільстві, у процесах перебудови, як складається вектор художніх сил.

У теоретичному плані найбільш адекватним, відповідним цій ситуації є підхід, в основу якого покладена суспільна художня потреба в образотворчому мистецтві як системоорганізуюча художню творчість (художнє виробництво) і художнє сприйняття (художнє споживання). *Суспільно-художня потреба не тільки поєднує в необхідному зв’язку художню творчість і художнє сприйняття (як соціальні підсистеми), а й, “наповнюючи” конкретним соціальним та художнім змістом соціально-художні відносини, спричиняє саму художню діяльність, і в той же час, є масштабом оцінки творчості та сприйняття.* Тому від змістовної та структурної взаємної відповідності потреби, творчості та сприйняття образотворчого мистецтва залежить його поступ, а особливості і стадії такої відповідності допомагають уявити конкретну ситуацію художнього та соціального буття мистецтва.

Окреслимо шляхом соціологічного експертування, проведеного секцією соціології мистецтв Української соціологічної асоціації, первинний



пласт ставлення художників до процесів перебудови у сфері культури і мистецтва, інтерпретуючи їх як певні тенденції.

Рефлексії ж інтелігенції цінні тим, що інтелігенція (і особливо творча) не тільки сприйнятлива і чутлива до соціальних новацій, перебудови, а й критична у ставленні до них. До того ж, від характеру відношення до соціальних зрушень залежить не тільки соціальна, а й творча позиція митця.

Дані з шести творчих спілок України (письменників, театральних діячів, журналістів, композиторів, архітекторів, художників\*) свідчать, що переважна більшість митців сприйняла перебудову і солідаризувалася з нею, проте тільки близько десятої частини “повністю схвалила і вважала, що перебудова йде так, як треба”.

З іншого боку, серед художників втричі більше, ніж в інших спілках тих, хто не схвалює перебудови. Художники виявились найбільше, якщо не “реакційними”, то стриманими порівняно з іншими творчими спілками у визнанні перебудови (серед письменників таких у п’ять разів менше). Це пояснюється, очевидно, дещо споглядальним характером образотворчого мистецтва, індивідуалізованими умовами їх творчості, більшою, ніж серед інших митців, соціальною пасивністю, що й виявилось у їх позиції до перебудови.

Які ще зміни відбулися, на думку художників, протягом останніх років у їх середовищі?

*Демократизація художнього життя та гласність виявили реальні його суперечності, загострили боротьбу соціально, художньо та ідейно різних напрямів, течій, шкіл, створили, нову ситуацію в умовах творчості, змусили переглянути “нормативні” установки, навіть стиль спілкування і його форми.*

Тож не дивно, що лише незначна частина (6,1%) опитаних вважає, що в цей час відбулось “згуртування художньої інтелігенції”. Переважна більшість художників відзначає, солідаризуючись з представниками інших творчих спілок: “відбулось загострення міжгрупових суперечностей” – 34,7%, “діячам мистецтва важко знайти спільну платформу” – 30,6%, “помітна ідейна конфронтація художньої інтелігенції” – 24,5%.

---

\* Вибіркове опитування 49 членів Спілки художників України репрезентує найвизначніші відділки Спілки. Також використані результати дослідження “Митець: покликання і творчість” (183 членів СХУ) кінця 70-х років.

Цей процес дискусійно загостреного пошуку нових цінностей, очевидно, закладає підґрунтя реальної багатоманітності художнього життя. Обнадіюють певною мірою й перші результати. Так, 12,2% художників вважають, що тепер “створені добрі умови для справжніх талантів”, а 34,7% (найбільше серед творчих спілок) думають, що “дискусії, боротьба думок утверджуються як нові, демократичні форми розвитку мистецтва”. Слід відзначити, що конкуренція в середовищі художників значно нижча порівняно з іншими спілками, бо труднощі самовизначення, залежно від входження до певного “клану”, серед художників найнижчі (4,1%, в той час як серед письменників – 21,6 %). Це пояснюється специфікою функціонування образотворчого мистецтва.

Однак процес самовизначення і визнання сучасного художника ускладнюється тим, що за короткий проміжок часу – протягом останніх років – в художнє життя увійшла творчість цілої плеяди (невизнаних або раніше малознаних) яскравих митців. Вони диктують доволі високий рівень вимог, яким не просто відповідати у своїй творчості.

Як же впливає, на думку художників, перебудова безпосередньо на їх художню творчість (і чи впливає)? Майже половина опитаних відзначила, що цей вплив має позитивний характер, а одна четверта, вважає: *“Практично, нічого не змінюється”*.

Зауважимо однак, хоч “клановість” в середовищі художників була визнана невисокою, проте нові критерії оцінок, зростаюча вимогливість публіки та критики, ускладнюють процес визнання і творчого утвердження митця. Тому п’ята частина опитаних погоджується з думкою, що за перебудови *“в мистецтві стало працювати важче”*. Значна частина митців застерігає від захоплення формалістичними шуканнями. Найбільша група (34,7%) вважає, що *“вся творча енергія нинішніх художників зійде на формалістичне штукарство і не буде супроводжуватись художніми відкриттями”*.

Спрямованість змін в художній культурі значною мірою залежить від самого суб’єкта – митця, від того, як активно він включається в нові соціальні процеси.

Найчисельніша група (40,8%) вважає, що найтипівішою фігурою у ставленні до перебудови серед художньої інтелігенції є *“прибічник перебудови, який вносить реальний вклад в її реалізацію”*; 30,6% типовим вважають *“пасивного доброзичливця”*, тоді як значна (п’ята) частина думає, ніби немало людей використовують перебудову у

своїх егоїстичних цілях (*“демагог, який використовує лозунги перебудови в меркантильних цілях”*). Отже, перебудовчі процеси відбувалися в складних соціальних колізіях, у протистоянні різних позицій.

І все ж, сфера свободи художнього життя з перебудовою значно розширилась, а тому радикалізувалась і позиція художників, переважна більшість яких підтримує *“повернення мистецьких творів, які тривалий час були недоступні для читача, глядача”*, та *“демократизацію управління культурою”*.

Певна інертність мислення членів СХУ виявилась у тому, що значно менше (менше половини) живописців підтримали *“легалізацію неофіційного”* та *“нон-конформістського мистецтва 60 – 70-х років”*.

Проблеми свободи художньої творчості в умовах демократизації постають як одні з найважливіших. Догматизоване розуміння та інтерпретація свободи художньої творчості змінюються досить рішуче і радикально, насамперед, в плані розширення особистісних її вимірів. Їх ставлення виявилось, по-перше, в тому, що значна частина переконана *“для свободи художньої творчості жодних обмежень не існує, інакше – це не свобода”* (30,6%). Продовжуючи цю ж лінію відношення, основна група (44,9%), тобто майже половина, виходить з того, що *“межі творчої свободи митець встановлює собі сам”*. Власне в сумі ці дві позиції (*“особистісного”* визнання свободи художньої творчості) складають три чверті (75,5%) опитаних.

Офіційна позиція, з якою раніше (у попередніх опитуваннях) погоджувалась більшість художників (*“художник в нашій країні повинен служити утвердженню комуністичного ідеалу”*) і яка була офіційною, не мала тепер жодної підтримки. Такі радикальні перетворення відбулися в суспільній свідомості.

Однак праві скоріше ті, хто стоїть на соціальних позиціях, погоджуючись з тезою: *“творча свобода художника обмежена нормами і цінностями суспільства, в якому він живе і творить”* (28,6%).

Власне, досить швидко більшість художників починає визнавати, що митець повинен якимось зважати на ті норми (хоча б моральні), що діють в суспільстві. Так, близько третини опитаних вважає, що й тепер в суспільстві є заборонені теми. Більшість (59% – найменше серед творчих спілок) визнає, що *“межі дозволеності”* в зображенні інтимних відносин, у показі оголеного тіла визначається гуманістичним ідеалом митця. Проте серед художників найбільше, порівняно з іншими творчими спілками (і в цьому, мабуть, полягає специфіка цього виду мистецтва), тих, хто вважає, що *“митець має право*

зображати інтимні відносини без будь-яких обмежень” (32,7%), в той час, як, наприклад, серед композиторів таких втричі менше.

Втім, провідне значення у творчості має не просто тема, а своєрідність художнього мислення і світосприймання митця, що набувають синтетичного вираження в художньому методі як засобі творчих відкриттів та у встановленні контакту з публікою, глядачем.

До недавнього часу в радянському мистецтві безмежно і догматично панував соціалістичний реалізм, часто у вульгарно-спрощеному його розумінні. Прокрустове ложе його норм часто нівелювало, а то й нівечило талант митця. Як негативна реакція на таку нормативність творчості виникає певна відчуженість і підозріле ставлення взагалі до творчого методу в мистецтві, який, звичайно, у творчості кожного митця виявляється індивідуально, не зводиться до якихось однозначних норм-правил. Тому помітна більшість, майже три чверті опитаних, дотримуються думки, що “в мистецтві взагалі не повинно бути єдиного методу, у кожного митця він свій”.

Неоднозначним є висловлене ставлення до методу соціалістичного реалізму. Більше чверті опитаних поділяють думку, що “соціалістичний реалізм себе вичерпав”. Проте досить значна група вбачає в ньому певні потенції, невичерпані можливості (38,8%):

– “соціалістичний реалізм як творчий метод не слід плутати з його викривленнями та спрощенням в радянському мистецтві” (14,3%);

– “соціалістичний реалізм не обмежує митця у виборі тем та зображувальних засобів, в тому числі “нереалістичних”, а тільки орієнтує на гуманістичні ідеали та шукання шляхів їх досягнення” (24,5%). Іншими словами художники підкреслюють відмінність між самим методом та неадекватною йому художньою практикою.

В цілому ж, художнє життя нуртує, нові блискучі таланти, які прийшли нещодавно, неоднозначні за своїм творчим методом, вони підносять рівень вимог і оцінок. Відбувається своєрідне творче випробовування можливостей різних методів, їх зіткнення і взаємозбагачення. Художник стоїть перед проблемою вибору – пошуку методу, чи стилю, чи позиції, але не чужої, а власності. І все ж, важливо знати, як художник ціннісно визначається в тому, який “художній метод найбільше відповідає завданням, що стоять перед мистецтвом в сучасний період”. Йдеться про творчу актуальність, перспективність методів, про можливості плідного використання їх скарбниці з урахуванням потреб сьогодення.

Результати полягають у тому, що соціалістичному реалізму було відмовлено, як кажуть, в кредиті довір'я (його підтримало 18,4%), – на передній план вийшов “критичний реалізм”, традиційно органічний для українського образотворчого мистецтва (36,7%), “символізм” (16,3%), та “імпресіонізм” (14,3%). Помітно, а іноді значно частіше, ніж в інших спілках, виділяються “експресіонізм”, “сюрреалізм” та “містицизм” (по 8,2% кожен), а поряд з ним – “футуризм” (6,1%). Поп-арт, абстракціонізм, фотореалізм, соц-арт, хеппенінг та інші, відповідно, назвали менше двадцятої частини опитаних. Творчі орієнтації багатоманітні, і поле пошуку сучасного українського художника широке.

Однак творчий метод може збагатити доробок митця, залежно від характеру його зв'язку з життям, з перспективами відродження національної культури, його ставленням, прямим або опосередкованим, до ідеології. І тут слід сказати, що ідеологізація культури та мистецтва, підпорядкування їх злободенній тематиці, ця постійна соціальна заангажованість зашкодили поступу культури, бо не були мотивовані внутріособистісним началом. “Ідеологічне” деформувало “художнє”. Звідси й зрозуміла, за законом протидії, упередженість багатьох художників до ідеології взагалі. Проте ідеологія буває різною. Тому важливо виявити, як оцінює митець роль нового політичного мислення в сучасній ідеологічній ситуації. Корінь же проблеми полягає у визначенні позиції, ставлення митця до ідеологічної боротьби. Найбільша група (більше третини опитаних) вважає, що “утвердження нового політичного мислення знімає питання про ідеологічну боротьбу між двома суспільними системами”. Як бачимо, тут взагалі знімається ця проблема.

Друга група, чисельно близька до попередньої (30,6%), вважає, що “нове політичне мислення не знімає цієї боротьби в політиці, в теорії, але в мистецтві такої боротьби бути не може”.

В різних варіантах переважна більшість визнає ідеологічну боротьбу. Так, майже чверть опитаних виходить з того, що “ідеологічна боротьба набула витончених форм, а в недалекому майбутньому вона стане ще більш запеклою”. Більше того, майже п'ята частина вважає, що “ідеологічна боротьба “перейшла” кордони і стала фактом внутрішнього життя нашої країни”, а дехто переконаний, що відбулися тільки зовнішні зміни, а боротьба продовжується, як і раніше.

Політизованість свідомості художника очевидна, але як вона переломлюється стосовно “вічної”, а для нас, починаючи з 20-х років, такої жагучої, проблеми – співвідношення загальнолюдських та класових цінностей у художній творчості?

Менше за інші творчі спілки (але найбільша частина, близько половини) художників погоджуються з думкою, що “не можна протиставляти класове загальнолюдському, адже коли митець служить своєму класові, то він тим самим служить і всьому людству”.

З цим не погоджується досить значна група – 30,6% (удвічі більша ніж, наприклад, серед письменників та композиторів), натомість підтримує тезу: “класові цінності пролетаріату суперечать загальнолюдським цінностям, які втілює у своїй творчості справжній митець”.

Ситуація, в якій перебуває сучасний художник, далеко не завжди відповідає проблемам його творчості і він намагається визначитись у ставленні до пануючого суспільного устрою. *Художники вважають, що найменшою мірою створює оптимальні умови для творчості капіталізм (8,2%); вдвічі вищі показники має соціалізм, але більшість (67,3%) віддає перевагу ідеальній моделі майбутнього – якомусь “новому, справді гуманному суспільству”.*

Як же реалізуються, за їх особистим визнанням, творчі плани художника в цей час? В усі часи справжній митець постійно картав себе тим розривом, який складається між висотою й досконалістю творчого задуму і його втіленням. Тож лише дуже невелика група художників (4,1%) вважають, що їм вдається повною мірою здійснити свої творчі плани. Більшість же (36%) вважає, що їх плани реалізуються тільки певною мірою, тобто частково. Раніше проведене нами дослідження – на початку 80-х років – давало значно вищі показники. Митці раніше були більше задоволені і своїм статусом, і престижем своєї професії. Ейфорія змінилась тверезою рефлексією, коли їх творчість була покладена на терези такої вимогливої епохи. Та й умови творчої діяльності ускладнились і вимагають нових звершень, нової відповідності таким примхливим та багатоманітним потребам сучасників. Тому помітно зросла кількість тих, кому, за їх власним визнанням, не вдається реалізувати своїх творчих планів (30,6%).

Причини такої нереалізованості, хоч і суб’єктивні, не відкривають нам всієї картини, проте є соціальним фактом, що розкриває мотиви майбутньої активності художника. Серед митців інших спілок *на перше місце виходять як основна причина – “суспільні умови в цілому”.* У художників же ця причина на другому місці, а на перше

місце, хоч і з незначною перевагою, постає фактор *“адміністративного керівництва мистецтвом”* (42,9%). Відсотки помітно вищі, ніж в інших творчих спілках, і свідчать про серйозні проблеми як в самій СХУ, так і в організації творчого процесу.

Таку панораму доповнює вихід художників знову на перше місце, порівняно з іншими митцями, за їх низьким матеріальним становищем (32,7%). Несподівано значний (порівняно з іншими) відсоток ламентативної діалогики на *“моральну атмосферу в колективі”*, хоч, здається, художник в основному працює відрубно, самотійно. Є й самокритичні зауваження (18,4%), коли художник основну причину невдач вбачає в собі самому. На чільне місце, як бачимо, виходять причини об’єктивні, пов’язані насамперед з організацією творчого процесу, з якимись, може, навіть хворобливими фрустраціями в самому Правлінні СХУ та його відділках, з напруженням міжособистісних відносин.

Логіка розвитку мистецтва ставила суспільство перед необхідністю регулювання виявлених проблем. Проте жорстка політика в художній сфері переважно шляхом ідеологічних, а іноді адміністративних санкцій, призводила до того, що митці ставилися до керівництва досить підозріло, особливо художники, 80,6% з яких заявили, що *“жодне управління художньою творчістю в принципі неможливе”*. Тільки 10% сприйняли тезу, що *“ленінський стиль партійного та державного керівництва художньою культурою сприяє розвитку мистецтва”*. *Наукове управління розвитком художньої культури є складним процесом, що включає прогнозування, стимулювання та регулювання на основі вивчення взаємозв’язку художньої творчості, художніх потреб та художнього сприйняття*. В такому сенсі воно ще по-справжньому в Україні не розпочиналось.

Збуджуючими імпульсами до творчості є соціально-художні потреби, що виявляються в соціальних проблемах, які хвилюють художника. За свідченнями художників, це, насамперед: – *“бездуховність”* (59%), *“руйнування природи”* (53,1%), *“втрата історичних основ, коріння”* (44,9%), а також *“доля національної культури”* (36,7%), *“відродження історичної пам’яті”* (26,5%) та інші. Помітно зросла соціальна, громадська стурбованість митця можна вважати запорукою нового соціально-художнього осмислення дійсності. Нова ж соціальна реальність сувора, і особливо гостро вона впливає на роботу творчих спілок, що переживали складні часи випробування. Засвідчили непросте їх становище і художники, оцінюючи діяльність спілки протягом

останніх років. Так, близько половини (46,9%) вважають, що в роботі Спілки художників України *“практично, нічого не змінилось”*. Більше того, прибічників тих, хто вважає, що становище погіршилось (18,4%), більше ніж тих, хто вважає, що воно покращилось (14,3%).

Одна чверть взагалі переконані, що творчі спілки переживають кризу, коли приєднуються до думки, що *“творчі спілки фактично ізжили себе, їх необхідно замінити цеховими, клубними формами об’єднання художньої інтелігенції”*. Поступово усвідомлюється істина, що необхідні радикальні зміни, переосмислення структури і функцій спілки, оперативне вирішення життєвих спілчанських проблем в умовах ринкових відносин.

З цього погляду, важлива оцінка художниками двох суттєвих взаємодоповнюючих процесів – освоєння сфери художньої культури кооператорами та комерціалізація радянського мистецтва. Якщо іншими творчими спілками негативно оцінюються ці процеси як в соціальному, так і художньому плані, то художники ставляться до них досить своєрідно.

Освоєння сфери мистецтва кооператорами, на їх думку, хоч певною мірою сприяє *“появі нових, прогресивних форм культурної діяльності”* (18,4%) та *“залученню до художньої культури нових прошарків населення”* (10,2%), а це не сприяє *“піднесенню художніх потреб”, культури та орієнтації на неї населення* (53,1%). І в той час, як всі митці інших творчих спілок засуджують комерціалізацію радянського мистецтва, вважаючи, що вона загрожує самому його існуванню, художники в основному її підтримують (бо проти неї висловились третина). Більше того, одна третина вважає, що комерціалізація не несе жодної загрози нашому мистецтву, а майже 39% погоджуються з думкою, що *“комерціалізація мистецтва тільки стимулює художню творчість”*. Очевидно, в комерціалізації мистецтва серед усіх творчих спілок найбільше зацікавлені художники, що переважно пов’язано з їх більшою фаховою зацікавленістю в художньому ринку як основі їх матеріального становища.

Соціолог в цій ситуації діагностує те, про що інші фахівці лише здогадуються, виразає те, що лише видається очевидним.

*Нова художня реальність складається на основі:*

- *соціальних перетворень;*
- *зняття обмежень та заборон;*
- *гласності і демократизації художньої культури ;*



- художник все повніше переймається соціально-критичними мотивами, послаблюється одна і посилюється інша його соціальна ангажованість;
- ускладнення контексту його діяльності соціально-культурного, історичного художника;
- ідейно-художнього пошуку;
- напруження відносин з колегами, суспільством;
- розширення за певними позиціями і школами стають характерними не тільки в самому художницькому середовищі (художньо-творчій сфері), а й для відносин в усій системі художнього життя, і насамперед, у відносинах художника з публікою, критикою, замовниками;
- оновлення і збагачення художнього життя (виставки не визнаних, “затриманих” художників, напрямків мистецтва нашого та зарубіжного, що були майже під заборонаю);
- нових явищ в художньому житті, (“ривок” плакату та інше), що стимулюють художню творчість;
- породження нового глядача, нового поцінувача, художні запити якого задовольняються різноманітніше і художньо якісніше;
- художньої пропозиції, що випереджає художні запити та попит публіки, який тільки пробуджуються;
- активізації самодіяльної, аматорської художньої діяльності з обнадійливими паростками народного художнього мистецтва, часто епігонського, псевдонародного характеру, що загрожує поглинути творчі струмені;
- появи реальних замовників – меценатів, від рівня смаку яких багато в чому залежить поступ образотворчого мистецтва;
- вимогливіше й гостріше починає звучати голос критики, роль якої в новій культурно-художній ситуації зростає, а функції збагачуються;
- системоорганізуючого ефекту, ціннісно-оцінної та ціннісно-орієнтаційної функцій критики, які сприяють гармонізації відносин між сферами творчості, сприймання і поширення мистецтва та їх суб’єктами (художником, публікою, замовниками), а також засобами масової інформації.

У цей час мистецтво не має достатньої матеріальної та соціальної підтримки для свого злету, але в глибинах художньої культури складаються нові, відповідні їй природі передумови, що все знаходять прояв у нових творчих здобутках.

#### ***4.4.5. Художня еліта столиці: оцінка стану образотворчого мистецтва в Україні та становища митця в кінці ХХ ст.***

Зосередженість української соціології образотворчого мистецтва на основній постаті творця, художника з часів застою і до сьогодні дозволяє визначити її своєрідність як соціології художника. Такий підхід сприяє здійсненню ретроспективного і перспективного аналізу не тільки власне художньої творчості, а й інших складових художнього процесу з установкою на майбутнє його цілісне дослідження. Проявом такої позиції є збільшення суб'єктів вивчення і об'єктивності дослідження художнього процесу. Включення в дослідницький процес критика та мистецтвознавця як критика, який в соціологічних дослідженнях постає в ролі суспільно почутого колективного суб'єкта. В такій постановці базові проблеми сучасного художнього процесу аналізуються і рефлектуються двома основними учасниками (художньо-творча і “раціональна” складові) художнього життя. На фоні їх оцінок по-новому може увиразнитись ключова постать драми буття мистецтва в суспільстві – публіка, заради якої воно створюється і яка має виносити остаточне судження про мистецтво. *Актуальна думка митця і критика дозволяє визначити суперечності і проблеми реального художнього процесу і усвідомити його стан (діагностика) і перспективи, можливі шляхи їх регулювання, що особливо важливо в перехідний період (десятиліття незалежності України) на межі століть, коли так складно формується нова соціально-художня реальність, риси якої так важливо зафіксувати.* Цій меті сприяло проведення нами на початку 2001 р. за участю студентів соціологів Національного університету “Києво-Могилянська академія” (О.Павук та ін.) дослідження “Художня еліта Києва про художнє життя України і своє становище” (46 провідних митців та критиків, мистецтвознавців), які виступали експертами, оцінюючи різні аспекти художнього життя в Україні за п'ятибальною системою (різниця оцінок в 0,08 бала є значущою).

В дослідженні взяли участь митці різних поколінь (О.Дубовик, О.Лопухов, Ю.Химич, Г.Неледва, А.Савадов, О.Прядка та ін.).

Визначальною характеристикою є загальна оцінка “стану образотворчого мистецтва в Україні”, який в цілому оцінюється доволі високо (3,3 бала), особливо художниками (3,8 бала). Більшість (54,3%) дає йому високу оцінку.

Дана характеристика уточнюється оцінкою “рівня сучасного українського образотворчого мистецтва”, який отримує 3,6 бала, ще

вище серед митців (4,2%), але стриманіше у критиків (3,15 бала, проте 45% дають йому високу оцінку).

*Така оцінка є найвищою порівняно з іншими видами мистецтва в Україні, що дає підстави говорити про піднесення розвитку пластичних мистецтв (63% високих оцінок).*

Такий поступ однак суперечить іншим “полюсам” мистецтва – *“інтересу публіки до образотворчого мистецтва”*, бо він оцінений в цілому в 2,82 бала (30,4% низьких оцінок і 28,3% високих). Йому дають доволі низьку оцінку критики (2,3 бала; 50% низьких оцінок) і необґрунтовано високу – самі митці (3,53 бала; 15,4% низьких оцінок).

У пом’якшеному вигляді ця тенденція зберігається і в оцінках *“рівня художньої культури і потреб публіки”*, бо у митців переважає думка, що її рівень зріс, а критики вважають, що він знизився. В цілому ж, спільна оцінка рівня художньої культури глядачів наближається до посередньої (2,9 бала) і є доволі високою серед художників (3,38 бала; 53,9% високих оцінок); об’єктивніше – не високою визнають критики (2,65 бала; 15% високих оцінок).

*Тут і далі майже за всіма показниками оцінки сучасного українського художнього життя виявляється загальна закономірність. Вона полягає в розлагодженості і частковій суперечливості ціннісно-нормативних підсистем основних учасників художнього процесу (в даному разі, митця і критика), що є сигналом необхідності його врегулювання.*

Разом з тим у складних умовах трансформації художнього життя відбувається інтенсивне творче становлення молоді генерції митців, що виявилось у доволі високій оцінці *“рівня творчого зростання молодого покоління”* (3,4 бала, 3,72 бала, за оцінками старшого покоління митців). Це свідчить про забезпечення майбутнього творчого розвитку. Тому цей вид мистецтва, маючи найкращі серед інших мистецтв показники, найвище оцінює художній рівень публіки і рівень поступу молодих митців.

*Мистецтвознавець визначає цей період (друга половина 1980-1990-х рр.) як добу становлення нового покоління митців, “нової української хвилі”, які програмно ідентифікували себе з постмодернізмом, визначили головну художню проблематику часу і вперше після 20-х років привернули увагу світу до мистецтва України [23, С.127]. Уособлене напрями, очолюваними А.Савадовим та О.Тістолом, це мистецтво вперше стає засобом дослідження унікальної спадщини, своєрідним “дзеркалом” української культури, утверджуючи нову*

метафоричність бачення світу, театралізацію художнього простору, тяжіння до інсценізації сучасної реальності. Характерні риси напряму:

- історико-культурне переосмислення бароко і необароко;
- відкриття нового реалізму сучасної української доби;
- вияв в необароко нової актуальності, нових образотворчих засобів [23, С.134].

Це мистецтво несе в собі можливості оновлення сучасної національної образотворчості, значною мірою визначаючи його стан.

Творчі злети забезпечені комплексом необхідних соціальних умов, серед яких – соціальний престиж та соціально-правова захищеність професії митця, які в цілому знизились порівняно з застійним періодом (2,7 та 2,57 бали), але порівняно з іншими видами мистецтва сьогодні є найвищими. Щодо становища критика, ці показники значно нижчі.

Незадоволення своїм соціальним становищем ніби компенсується високою задоволеністю як митців, так і критиків, своєю професією та професійною атмосферою у своєму творчому об'єднанні в Спілці, достатньою увагою спілок до їх творчості, а також високим “інтересом до роботи (задоволеністю нею)”, “взаєминами з колегами”, які проте ніяк не можуть компенсувати низького “рівня матеріального забезпечення” (2,1 бала в цілому і 2,5 бала у художників).

І все ж, у таких суперечливих обставинах соціального і творчого побутування митець в загальній оцінці “умов свого творчого зростання” акцентує переважно на духовному, оцінюючи їх несподівано високо (3,53 бала, критики – 2,85 бала).

Незважаючи на всі проблеми, “свій творчий стан на сьогодні” і митці (4,1 бали), і критики (3,7 бала) визначають як високий. Тому навіть і в умовах матеріальної та соціальної кризи художники характеризуються значним рівнем “реалізованості своїх творчих задумів і сподівань” (3,75 бала). У критиків він значно нижчий посередньої оцінки, що симптоматично, зважаючи на подальшу невисоку оцінку стану критики.

Рефлексії митців і критиків стосовно того, що заважає успішному здійсненню їх творчих задумів, визнали найважливішими: “недостатнє матеріальне становище”, “погану оплату творчої праці”, “завантаженість нетворчою роботою”, “погані житлові умови”, “ускладнення суспільної ситуації в якій не просто знайти себе творчо”. Зважаючи на цю обставину, митець повинен постійно перебувати в пошуку, творчовольовому напруженні, постійно підтверджуючи і підвищуючи свій статус у професійно-художньому середовищі, що вимагає високої морально-психологічної змобілізованості та відповідних якостей.

Тому, за їх оцінками, для них є характерними такі риси, як *“почуття творчої спільності з колегами”*, *“повноти реалізації своїх творчих можливостей”*, *“необхідності знайомим, близьким”* та ін.

Однак особистісні проблеми творчої самореалізації пов'язані із загальними проблемами й труднощами, які переживає у своєму розвитку образотворче мистецтво України і специфічно усвідомлюються його суб'єктами.

На відміну від митців інших творчих спілок України, які на перше місце поставили недооцінку ролі їх мистецтва в житті суспільства, художники, як і критики, *висунули як найважливішу причину труднощів “нерозвиненість художнього ринку, менеджменту”* (60,9%; митці – 50%, критики – 75%), *що специфічно для художнього середовища з його нагальною потребою дійти до глядача та покупця.*

Більше половини експертів головними причинами, що стримують поступ їх мистецтва, вважають *“недооцінку державною ролі образотворчого мистецтва в житті суспільства”* і те, що образотворче мистецтво надто *“комерціалізується, втрачає свої творчі позиції”*, спокушається Мамоною. Робота для ринку, для невибагливих потреб призводить до *“зниження рівня художніх потреб”* (IV місце). З іншого боку, відзначається майже поряд з цим (найбільше, порівняно з митцями інших видів мистецтва) *“підвищення рівня художньої культури, потреб публіки”* (39,1%).

Відбуваються суперечливі процеси деградації і вдосконалення художніх смаків, пов'язані із посиленням видовищної домінанти в системі художньої культури, що спричиняє наявну ситуацію, в якій *“образотворче мистецтво не витримує конкуренції з іншими видами мистецтва”*. Це визнають 42% художників. Комплекс цих умов впливає на творчу ситуацію і визнання того, що *“образотворче мистецтво не завжди художньо відстоює свою специфіку, наслідує інші мистецтва”* (42,3% художників), що впливає на *“зниження рівня художньої майстерності”* (на думку 45% критиків). Це веде до спрощення, *“обмеження митцями діапазону своїх художніх шукань, експериментування”* (на думку 26,9% митців). *“Образотворче мистецтво надто тяжіє до традицій, недостатньо оновлює художні засоби”* (26,9% митців), а тому не здатне, на думку п'ятої частини критиків, *“осмислити динамізм суспільних змін”*. Нерідко *“художні засоби образотворчого мистецтва сьогодні не цікаві глядачеві”*, бо, на думку п'ятої частини художників, *“митці погано знають свою публіку, не завжди можуть і вміють знайти контакт з нею”*.

Функціонування нової художньої реальності забезпечується злагодженістю і чіткою взаємодією всіх складових даного мистецтва як соціального інституту. Однією з його базових ланок є охарактеризована раніше система соціально-художніх відносин, яка забезпечує творчість і умови функціонування мистецтва та визнання митців. Стрижневими є відносини *“митець – влада”* та *“митець – критик”*.

Рівень відносин *“митець – влада”* оцінений неоднозначно: якщо в середньому він сягає 2,4 бала, а критики оцінюють в 1,7 бала, то художники, на противагу митцям інших творчих спілок, дають їм позитивну оцінку, що ще раз підтверджує раніше зазначену розлагодженість в системі цінностей і позицій основних учасників художнього процесу. Толерантність художників до влади позитивно корелює, за їх свідченнями, з їх значно вищим, ніж у критиків, *“інтересом до політики”* та *“участю в громадському і політичному житті”*, що розходиться з даними інших творчих спілок.

Подібною суперечністю характеризується, на противагу позиції митців і критиків інших видів мистецтва, оцінка рівня відносин *“митець – критик”* (2,9 бала; з низькою оцінкою критиків – 2,4 бала і високою митців – 3,38 бала). Якщо *“рівень художньої критики”* самі критики оцінюють дуже низько (2,1 бала), то художники, навпаки, досить високо (3,36 бала; 56% високих оцінок), доповнюючи цей гармонійний ансамбль високою оцінкою *“ставлення більшості колег до критики”* (3,38 бала).

Незадоволені всім комплексом питань в галузі критики переважно самі критики (2,6 бала), а не митці, що очевидно створює стимули для її саморозвитку. Однією із важливіших функцій художньої критики є забезпечення адекватної оцінки творчості митця та її визнання відповідно до масштабу таланту.

*Визнанням своєї творчості в цілому найбільше задоволені художники* (4,1 бала) *меншою мірою – критики і мистецтвознавці* (3,1 бала), хоч слід брати до уваги, що свою думку висловлювали про себе вже визнані майстри, а при опитуванні загалом ми, очевидно, мали б інші оцінки.

П'ята частина експертів на прохання назвати художників, які не мають належного визнання, застосувала такі поняття, як *“всі”*, *“багато”*, *“більшість”*, що реально свідчить про заборгованість критики у визнанні митців, про соціально-художню актуальність проблеми визнання. І все ж, навіть визнані майстри вважають, що вони в більшості (57,7%) отримали неповне визнання, а достатнє – 42,3%. Втім, митець завжди невдоволений

рівнем уваги до себе, що є характерною особливістю його становища, особливо у період піднесення творчості. Художники пишаються своїм становищем і бажають, щоб діти і онуки успадкували їх професію, таку ненадійну за матеріальним становищем. Критики та мистецтвознавці значно стриманіші в цьому бажанні (2,55 бала). В будь-якому випадку забезпечення творчої спадкоємності, що має громадську цінність є актуальним. Це виявляється і в приналежності творчої особистості до певної школи, творчої групи чи напряму, що менш характерно для критиків (25%) і властиве кожному другому провідному митцю. Це свідчить про певну спадкоємність у творчості, що сприяє творчій цілісності українського художнього процесу.

У сучасному образотворчому мистецтві серед творчих напрямів художників, як і раніше, за часів застою і перебудови, найбільше цікавить “реалізм” (27%), “абстрактний живопис”, “неокласицизм”. Яскравими подіями художнього життя останніх років були для них виставки *К.Білокур, О.Мурашка, Т.Яблонської* та ін.

Визначення художньо-ціннісних установок і їх вияв у вшануванні митців показало, що такими серед українських художників є: *Т.Яблонська, О.Животков, О.Дубовик, Г.Якутович, М.Приймаченко* та ін., серед шанованих критиків – *О.Білецький, М.Криволапов, О.Петрова, В.Целькнер, О.Федорук, Д.Горбачов* та ін. Серед митців зарубіжного мистецтва немає очевидних лідерів, а список названих включає доволі традиційні імена і майже не зустрічаємо сучасних імен (*Д.Пікасо, Десталь, К.Моне, де Лакруа*), що свідчить очевидно, про недостатнє знання їх творчості, відрив від світових художніх процесів.

Жанрова тематика виконуваних сьогодні творів доволі різноманітна як у митців (від теми “Оголена жінка на природі” до триптиха “Хмельницький”), так і у критиків (збірка “Сім київських художників” та ін.). Твори кожного третього з опитаних художників здобули протягом останніх років визнання і позитивні оцінки за кордоном.

*Більшість сучасних провідних митців, і критиків вже не користуються перевагами людини вільної професії, а мають певну посаду (67,4%).*

При характеристиці актуальних проблем сучасного образотворчого процесу в Україні крім незадовільного матеріального становища митця, називались: “відсутність творчих перспектив”, “зниження суспільних потреб у мистецтві”, “занепад класики”, “непевність і нестабільність в розвитку мистецтва”, “нестача елітарного і вал-масового”, “проамериканізм”, “убогість задумів і тем”, “кон’юнктурність”, “розмитість” критеріїв оцінки та ін.

Водночас еліта образотворчого мистецтва характеризується значною соціальною і професійною активністю, що є не тільки формою “виживання”, а й творчого розвитку і самоствердження.

Знову, як і раніше, вражають своєю різнобічністю у співпраці з різними організаціями і партнерами провідні художники, які випереджують провідних критиків і мистецтвознавців (на 6 із 8) серед названих форм професійної активності (96,2% митців співпрацюють з приватними партнерами і організаціями, 19,2% – з зарубіжними партнерами і стільки ж – міжнародними фондами та 38,5% – з журналами і пресою).

Тому якщо митці інших видів мистецтв дають в цілому низьку оцінку стану “підтримки їх діяльності фондами, приватними спонсорами і меценатами”, то провідні художники столиці оцінюють її вище середнього (3,26 бали). Провідні критики і мистецтвознавці мають показник такої підтримки майже вдвічі нижчий (1,77 бала), що знову підтверджує більшу соціальну і творчу пристосованість провідних художників до нової соціально-художньої реальності.

Отже, наприкінці ХХ ст. в образотворчому мистецтві відбуваються процеси модернізаційного характеру, які призводять до суттєвих змін:

- в системі соціально-художніх відносин (митець, публіка, критика, влада);
- ціннісних орієнтаціях і структурі діяльності митця і критика;
- ролі посередників;
- структур мистецтва як соціально-культурного інституту.

Соціологія образотворчого мистецтва, на відміну від інших галузевих соціологій мистецтва, не склалась як самостійна дисципліна, в жодному разі в Україні і в країнах СНД. Охоплюючи собою специфічну соціохудожню сферу, що “просякає” суспільство багатьма соціальними зв’язками і живиться ними, вона може розглядатись і реалізуватись за загальною схемою, застосовуваною до соціології літератури, музики та ін.

Разом з тим в період соціохудожньої трансформації, коли вона ще не склалась в наукову систему, починати її з вивчення публіки, як це було раніше, на нашу думку, не достатньо. Очевидно, *методологічно виправданим є, враховуючи потреби публіки, застосування експертного опитування митців і критиків як представників художньо-творчої і раціонально-оцінної підсистем художньої культури для прояснення сутності художніх процесів.* Такий задум був реалізований, починаючи з часів застою (1976 року) і до кінця ХХ ст., що дозволило здійснити ретроспективний аналіз важливих показників художньо процесу: від стану потреб в цьому мистецтві до його реалізації.



В період перебудови і незалежності відбулись зміни:

- системи функціонування і управління образотворчим мистецтвом;
- змісту соціально-художні відносини;
- з'явилися нові суб'єкти (посередники, спонсори);
- інституції (недержавна підсистема);
- зниження соціального статусу і соціально-правової захищеності митця;
- статус творчих спілок і їх функції;
- зросла їх диференціація;
- зросла роль громадськості;
- ослабилась виховна функція образотворчого мистецтва, як і зв'язки з трудовими колективами, шефські зв'язки;
- зменшилась роль системи державних замовлень та ін.;
- змісту образотворчого мистецтва як соціокультурного інституту, що формується не стільки немистецькими соціальними інститутами, скільки недержавними художніми організаціями, особливо приватними галереями.

## **Запитання для самоперевірки**

1. В чому полягає специфіка соціології образотворчого мистецтва?
2. Які особливості посередників у соціальному функціонуванні пластичних мистецтв?
3. Які основні напрями емпіричних соціологічних досліджень образотворчого мистецтва в СРСР і в Україні?
4. Чому емпіричні дослідження в СРСР у цій сфері були зосереджені на вивченні відвідувачів музеїв?
5. В чому полягає необхідність дослідження художника?
6. Які риси притаманні українським митцям пластичних мистецтв у 70-і роки?
7. Як вплинула перебудова на ціннісні орієнтації і творчість художників?
8. Які фактори впливають на розвиток образотворчого мистецтва в Україні 90-х рр. ХХ ст.?

## **Теми для рефератів**

1. Специфіка, предмет і об'єкт соціології образотворчого мистецтва.
2. Основні напрями розвитку соціології образотворчого мистецтва в Україні.
3. Еволюція свідомості українського митця: від застою до сьогодення.
4. Показники та індикатори стану художнього життя

## **Творчі завдання**

1. Опитати відвідувачів однієї з виставок в Києво-Печерській Лаврі для аналізу стану їх смаків.
2. Взяти інтерв'ю у художника на тему: "Ваш шлях в мистецтві".
3. Скласти схему програми дослідження на тему: "Відвідувачі Лаври про естетичний вплив на них її архітектури і образотворчого мистецтва".

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гуральник Ю.У. Материалы социологического исследования “Отношение населения крупных городов к музеям”. – М.: Отраслевая социологическая служба Минкультуры РСФСР, 1987.
2. Глотов М.Б. Развитие художественного мира российского студенчества (опыт социологического изучения). – СПб., 1997.
3. Губчевский П.Ф. Зритель в художественном музее // Научно-исследовательская работа в художественных музеях. – Т.3. – М., 1975.
4. Гуральник Ю.У., Самсонов Б.Ю. Социологические исследования в музее. Методологические рекомендации. – М.: Отраслевая социологическая служба Минкультуры РСФСР, 1989.
5. Дондурей Д.Б. Для кого выставки? // Декоративное искусство СССР. – 1984. – №11.
6. Дондурей Д.Б. Живопись 1970-х годов: изменение принципов общения со зрителем и функции критики // Советское искусствознание. – Вып. 19. – М., 1985.
7. Дондурей Д.Б. Жизнь после выставки // Декоративное искусство СССР. – 1985, №10.
8. Дондурей Д.Б. Художественная жизнь: новые координаты социального бытования искусства // Культура города: проблемы развития. – М., 1988.
9. Конев В.А. Социальное бытие искусства. – Саратов, 1975.
10. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм. – М., 1979.
11. Лайдмяэ В.И. Изобразительное искусство и его зритель. Опыт социологического изучения. – Таллинн, 1976.
12. Мальшева М.Я. Об опыте исследования отношения советских трудящихся к изобразительному искусству в 20-30-е годы // Социология культуры. – Вып.1. – М., 1974.
13. Музей и посетитель. – Вып.1 – 1975; Вып.2 – 1976; Вып.3 – 1978; Вып.4 – 1979; Вып.5 – 1981.
14. Новожилова Л. Художественный музей в системе культуры // Современный художественный музей. – Л., 1980.
15. Носова Н.Л. Формирование советской социологии искусства. – Л., 1980.
16. Петрова Н.Ф. Коллекции, меценатство музея (социокультурологический анализ) // Социс. – 1996. – №7.
17. Петрова Ю.Н. История аспекта изучения аудитории художественных музеев и выставок (результаты социологического исследования). – М., 1984.

18. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. – М.: Искусство, 1974.
19. Русакова Р.И. Зачем Вы пришли в музей? // Музейное дело в СССР. – М., 1971.
20. Семашко А.Н. Художественные потребности и их развитие у молодежи (Опыт социологического эстетического изучения художественных потребностей студентов). – К.: Вища школа, 1977.
21. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. Социально-психологическая концепция. – СПб., 1995.
22. Семенов В.Е. Социальная психология искусства (Актуальные проблемы). – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988.
23. Скляренко Г. Тенденція образотворчого мистецтва другої половини 1980-90-х років у контексті української культури // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – Вип.1. – К.: Спалах, 2000.
24. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. – СПб.: РХГИ, 2000.
25. Социологические и социально-психологические исследования в области изобразительного искусства в СССР (60-70-е). – Вып.1. – М.: Информ-культура, 1979.
26. Стародубцев С.П. Опросы посетителей художественных музеев в коммерческих целях // Материальная база сферы культуры: Опыт решения управленческих, научных и технических проблем. – Вып.2. – М., 1996.
27. Сухов В.В. Зритель и музей (по материалам социологических исследований посетителей Государственного Русского музея) // Вопросы комплексного исследования художественных музеев. – Л., 1986.
28. Українська художня культура / За ред. І.Ф.Ляшенко. – К.: Либідь, 1996.
29. Фохт-Бабушкин Ю.У. Изобразительное искусство и школьник // Роль художественных музеев в эстетическом воспитании школьников. – Ч.1. – М., 1973.
30. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология). – СПб.: Алетейя, 2001.
31. Фохт-Бабушкин Ю.У. Художественные интересы школьника в СССР. – М., 1978.
32. Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление. – М.: Наука, 1982.
33. Эрмитаж и зритель. – Л., 1988.

## 4.5. Соціокультурні і художні проблеми міста і архітектурної діяльності

### 4.5.1. Місто як соціокультурний і художній феномен

Невизначеність у світовій і вітчизняній науці предмета соціології архітектури та зодчества, невизначеність самої науки, що логічно має постати в системі соціології мистецтва і художньої культури, як постали соціології інших видів, вимагає попереднього методологічного визначення міста як культурного явища, в межах якого розвивається мистецтво архітектури та соціохудожні рефлексії її освоєння, сприйняття та оцінки.

Водночас слід підкреслити, що невизначеність предмета соціології архітектури зумовлена неусталеністю методологічних засад базової для неї дисципліни “Соціології предметно-естетичного середовища”, або, як її визначають деякі автори, “Соціології естетичних явищ довкілля”, місце і важливість якої обґрунтовувались на початку посібника.

Така ситуація пов’язана із загальною недооцінкою ролі естетичного фактора в інших сферах буття, наприклад, у сфері екології і екологічного виховання, яке в принципі можливе лише тоді, коли в людині сформоване естетичне відношення до природи як мотив її захисту. Має постати новий розділ науки чи окрема наука “Соціологія еколого-естетичного середовища і виховання”, в яких важливого значення набуде проблема міста як соціокультурного феномена.

Місто як феномен має два, виразно розмежовані періоди свого розвитку: доіндустріальний та індустріальний. Дослідники визначають, що доіндустріальне місто виділяється із сільської общини як певний центр регуляції, що управляє її життям в цілому, але в культурному відношенні – слабо, бо характеризується замкнутістю середовища, нерозвиненістю та стереотипністю форм спілкування, злиттям процесу створення інформації та її передання. Тільки з розвитком великої машинної індустрії формується функція міста як генератора специфічної міської культури, соціально-просторово мобільної, інформаційно насиченої.

Це середовище, як визначає Н.Побєда, а також зв’язок міст як в межах держави, так і по за ними, дозволяли акумулювати людський досвід, духовні цінності, створювати необхідне підґрунтя для їх збереження і поширення, виникнення мутацій в культурі – культурних інновацій.

Відбувається чітка структуралізація і розчленування життєдіяльності, в тому числі територіально: праці, дозвілля, побуту.

Характерні ознаки урбанізації в соціокультурному аспекті:

- зростання концентрації соціальних інститутів культури;
- урізноманітнення культурного життя та ускладнення його структури, ієрархізація культурних інституцій;
- зростання питомої ваги крупних спеціалізованих закладів культури, освіти і дозвілля, що стають інформаційними центрами і каналами формування міського способу життя, а за своїм впливом, виходять за межі міста;
- пірамідоподібна структура центрів культури – від тих, що створюють культурні цінності і забезпечують їх науковий аналіз, до тих, що тільки поширюють її або споживають;
- формування культури як галузевої культурної індустрії (преса, кіновиробництво та ін.), що має промисловий характер;
- збільшення в соціально-професійній структурі питомої ваги фахівців, зайнятих виробництвом культури професійно;
- зростання рівня залучення людей до культури, в тому числі в активних аматорських формах (художня самодіяльність, колекціонування та інші);
- поділ і диференціація праці у творчих процесах;
- вплив на культурну діяльність засобів масової інформації (кіно, радіо, телебачення, преса);
- формування елементів нового життя, зростання можливості вибору часу, місця і форм культурної діяльності (Н.Победа).

У процесі урбанізації інтенсифікується розвиток рівнів освіти, участі різних груп населення в культурній діяльності, освоєння і споживання культурних благ, індивідуалізації культурної діяльності.

Все більшого значення набуває спілкування, від рівня і змісту якого залежить інтенсифікація культурних процесів, бо воно є механізмом соціально-культурної взаємодії. Міське спілкування, маючи свої особливості в кожній соціальній групі, увиразнюється загальною багатогранністю культурних контактів, зростаючим обсягом, високою інтенсивністю і мірою концентрації.

Такі ознаки дають підстави для виділення типологічних особливостей культури міського способу життя, який включає, крім певних стандартів поведінки і діяльності у сфері культури, ще й особливості у сферах праці та побуту. Поліфункціональність міста породжує різноманітність його культурного середовища, сприяючи виходу за територіальні межі,

так і перерозподілу людських контактів, складанню культурних інновацій, можливостей вибору форм дозвілля, поведінки.

Місто є не тільки результатом, а й умовою дальшого соціального розвитку, і його соціально-культурна своєрідність статистично моделюється. Операційним поняттям для поглиблення характеристики культури міста і визначення програми її подальшого розвитку є соціально-культурне середовище, що дозволяє вивчати проблему комплексно, в межах міста виділити окремі зони, що мають різний рівень розвитку. Поняття “соціально-культурне середовище” дає змогу визначити якість міського середовища, стан його розвитку.

**Культурне середовище** – стійка структура буття людини в єдності предметно-речових і особистісних елементів, з якими взаємодіє певний соціальний суб’єкт, які є нішею його соціально-культурного існування і які, якщо не визначають, то суттєво впливають на спілкування з культурою, на потреби діяльності з освоєння і створення духовних та матеріальних цінностей, на спосіб життя особистості і груп, до яких вона входить. Тому соціально-культурне середовище має свій профіль, спрямованість, характер, масштаб, різновид і свою естетичну специфіку.

**Предметно-речові складові культурного середовища міста** – архітектурно та культурно освоєний простір, що має свою неповторну естетичну своєрідність, соціально-культурний стрій і атмосферу, з яких утворюється культурний контекст, локус місця, що формує відповідно до свого духу і соціальної спрямованості тих, хто до нього включений. Це ті соціальні інститути, метою яких є створення, збереження і поширення цінностей культури, і власне самі цінності, пам’ятки мистецтва і т. д. Кожен предмет культури, задовольняючи окрему, націлену на нього потребу, впливає на весь ансамбль споріднених людських потреб, формує сутнісні людські ознаки. Предметно-речові елементи, як постійно фіксовані, мають складну, багаторівневу структуру (напр. структура фонду бібліотеки).

**Особистісні складові культурного середовища** – її суб’єкти (творці і користувачі), тобто різні соціальні групи за багатьма ознаками (соціально-класовою, професійною, освітньою, віковою та іншими) об’єднанні культурними умовами, більш чи менш активною соціокультурною діяльністю (слухання музики, участь в художній творчості).

Структура духовності суб’єктів, рівень актуальної культури груп і особистостей, традиції, стиль і способи життя, рівень потреб, смаків складає **культурний рівень суб’єктів цього середовища**, їх культурну цілісність в плані їх загальної культурної сприйнятливості,

потенційності і перспективності. *Рівні культури* суб'єктів соціально диференційовані (субкультури студентів, домогосподарок, продавців лотків і т.д.), тобто є їх значна варіабельність. Рівень актуальної культури, до якої включена особистість, якісно характеризує суб'єкта цього процесу.

*Культура міста* значною мірою залежить від:

- багатогалузевості її складників;
- широти і диференційованості її соціальної та соціально-професійної структури;
- розвиненості і глибини культурних традицій;
- питомої ваги традиційної і модерністської культури;
- соціальних груп, що її уособлюють (особлива роль авторитету гуманітарної інтелігенції у визначенні культурної атмосфери, пріоритетів культурного життя).

Культурне середовище створює такий рівень запитів, прагнень, сподівань, що надає участі в культурному житті престижності, формує рівень вимог-норм, який зобов'язує до духовного зростання. Водночас у місті воно формує певні стандарти-норми буття відповідного мікросередовища і культурно “унормовує” особистість, але, дякуючи великій різноманітності вибору, дозволяє їй бути творчо самостійною у формуванні свого стилю і способу життя, а дякуючи мікрокультурі свого житла і доступу до мікрокультури житла своїх друзів (співтворення стилю особистого культурного мікросередовищного) – бути відносно незалежною від загальноміського чи районного культурного середовища.

Відомий соціолог *Л.Іонін* (“Социология культуры”. – М., 1996.), виходячи з постмодерністських тенденцій розвитку сучасної міської культури, вважає, що особистість в полікультурному оточенні, незалежно від свого соціального становища, може вибирати привабливий для неї стиль культури, а тому слід відмовитись від принципу соціально-культурної диференціації, що, на нашу думку, не правильно. Скоріше за все, відірватись від “пуповини” свого соціального становища можна лише варіюючи свій стиль на основі вже наявної у особистості соціально-культурної бази. Хоча слід зважити, що широта і свобода культурного варіювання стилів у сучасній культурі зростає, що правда, в межах свого соціально-культурного лоту (можливостей).

Тому слід “розводити” поняття духовне життя і культурне середовище, бо перше охоплює весь процес функціонування культури, а друге – особливості такого функціонування в певному соціальному середовищі.



Глобальне охоплення міста культурою, її всепроникливість і інтенсивність дають підстави вважати місто таким середовищем, де переважає високий рівень “згущення” культури, що визначає перспективи і шляхи розвитку самого суспільства.

*В соціологічному відношенні місто є тим інтенсифікатором, каталізатором та інтегратором “соціального” й “культурного”, де вони створюють надзвичайно насичене, і навіть напружене поле перетину соціальних відносин і соціально-культурних диференціацій, здатне так всебічно впливати на людину, в тому числі й стихійно, що деякі дослідники пропонують розглядати місто як соціально-культурну цільову систему “виробництва самої людини”.*

Звичайно, місто як соціально-культурний феномен з багатьох причин, і особливо – стихійності його заселення, що за твердженням урбаністів, не підлягає управлінню, є не тільки джерелом культури і прогресу, а й породжує, як майже всуціль штучне утворення, велику дисгармонійність як у своїй структурі, так і їх невідповідність мірі людини не тільки в естетичному відношенні, а й соціальному.

Така невідповідність міста багатьом, навіть елементарним потребам його жителів, посилена соціальними суперечностями, породжує “тіньовий” образ міста, визначений Максимом Горьким як місто “жовтого диявола”, з його негативами – бідністю, злочинністю, проституцією, наркоманією, хворобами, знеособленням, індивідуалізмом, стресами та ін. Тому найважливіше завдання соціології полягає у визначенні не тільки механізмів соціалізації засобами міської культури (*культурної соціалізації*), а й зворотного процесу десоціалізації та деперсоналізації особистості і цілих соціальних груп, визначення засобами соціокультурології причин девіантної (відхилено-негативної) поведінки та пошуку шляхів зняття соціальних фрустрацій (напружень). Урбаністи колишнього СРСР стосовно Росії, та й України, вважають: багато урбаністично-культурних проблем, якими обтяжені сучасні міста, пов’язані з тим, що стихійно-природний розвиток міст був призупинений, а при соціалізмі мав надто багато збочень і відхилень, тому й досі містоутворювальний процес, в основному, не завершений. В соціологічно-управлінському плані, в колишньому СРСР була здійснена значна робота, позитивні здобутки важливі й для сьогодення (плани соціального економічного розвитку міста на перспективу з урахуванням проблем розбудови культурної інфраструктури, виховна та культурно-освітня і соціальна робота в мікрорайонах та інше).

Важливий досвід іноваційного характеру було накопичено в Сумах. Комплексний характер дослідження містобудування і соціального планування м. Києва було узагальнено в монографії В.Свінцицького, В.Карчевої та ін. (Город сегодня и в буду щем. – 1982). У роки перебудови було започатковано демократичний рух громадськості (малих ініціативних груп комплексного характеру) для соціально-культурного оновлення міст шляхом гармонізації всіх основних функціональних сфер, впроваджувалися й інші ініціативи.

В соціально-культурних дослідженнях все більше уваги приділяється аналізу механізмів функціонування міської культури як системи. Місто розглядається у співвідношенні понять “центр” і “периферія”, де воно як центр набуває специфічних функцій – опікування периферії. Однак поняття “периферія” втрачає відтінок негативності, а розглядається як сфера, що живить “центр”, тобто як “прогресуюча периферія”, що складає основу “центру”.

Для розвитку міста як центру характерні два взаємодоповнюючі процеси: концентрація культури та інформації, їх поширення як доцентрова і відцентрова тенденції. Тенденція концентрації є визначальною, бо в ній реалізується феномен інтенсивного спілкування, перехрещення, “взаємоопилювання” і збагачення інформації, всіх елементів культури як прояву ефекту цілісності культурної системи, коли не тільки “ціле” багатше за змістом і більше за суму складових елементів, а й система, кожен її елемент набуває якіснішого рівня. *Культурний центр міста реалізує функцію селекції, відбору і випробування культури, її форм на життєздатність, стає тим спільним соціально-культурним надбанням, що збагачує кожную соціальну і професійну групу досвідом і здобутками інших.* Вищі культурні здобутки стають основою для взаєморозуміння і зближення соціальних і професійних груп, у процесі яких відбувається як вибір культурних (загальних і специфічних) зразків (норм моралі, виробництва і т. д.), тобто їх соціалізація, так і певне визначення якостей з відхиленням банального та утвердженням унікально цінного.

В той же час культурно-соціальний взаємообмін розвиває специфічні форми спілкування, що особливо здатні збагатити людей і дати новий поштовх для розвитку культури (художньо-творчі, виробничі та наукові колективи, семінари, диспути і т. д.). Тому система таких форм спілкування становить одну з основ потенціалу суспільства. При цьому важливо відзначити, що культура міста особливо виразно себе маніфестує й уособлює в нашаруванні різних її пластів, що взаємодіють, але не змішуються, концентруючись в “епіцентрі” “міста. Соціолог повинен

знайти засоби для вимірювання в самому місті різних її культурних складових, в тому числі за їх віддаленістю від епіцентру: для фіксування “судинної” системи їх зв’язків, в тому числі естетичних.

У світлі тих змін, яких зазнає соціум, впливом національного фактора, актуального і дієвого в останнє десятиріччя, слід зазначити, що культура міста зазнає етносоціокультурної диференціації на основі відповідного етнокультурного ядра, як правило, титульного етносу, хоч бувають і певні відхилення. В колишньому СРСР, ще в доперестройковий період, ретельно досліджувались взаємозв’язки, взаємовпливи культур різних етносів (Інститут етнографії АН СРСР) в містах, особливо в Москві. Дослідження зафіксували на зростаюче “розмивання” етнокультурного “ядра” в таких містах, як Москва (80% приросту населення за рахунок мігрантів, у Києві – 70%).

Ця проблема є особливо гострою для України, в якій з давніх-давен у містах непропорційно концентрувалось багато представників пануючих та інших націй (поляків, литовців, росіян, євреїв та інших), що призвело до втрати значною частиною українських міщан своєї національно-культурної ідентичності, до значної зрусифікованості південних міст України.

*Місто є не тільки загальнокультурним, а й естетичним феноменом, постаючи, завдяки архітектурі, більш чи менш цілісним утворенням.*

Вітчизняна соціологія, як відзначають дослідники, не має досвіду досліджень буття естетичної цінності, що характерно для вивчення архітектури і дизайну (нероздільність прекрасного і корисного, естетичного і художнього, конкретно-матеріального і знаково-образного). Для проблем такого профілю в апараті конкретних соціальних досліджень ще немає розроблених і перевірених методів [9, С.23].

Для соціолога важливо пам’ятати максиму: *“Ми створюємо наші міста, а потім вони створюють нас самих”*. В містобудуванні протягом тривалого часу, а особливо у ХІХ ст., панувала стихійність, що набувала у ХХ ст. утопійної трансформації. Керуючись ідеалами життєбудівництва, перевлаштування життя засобами архітектури, будівничі “нового руху” у 20-і роки ХХ ст., особливо в Росії, втілювали на практиці забудову міст за найпростішими, геометричними закономірностями, що уніфікували життєвий простір. І пізніше оголошена програма генерального плану Москви (1971 р.) не була виконана в жодному із своїх завдань, спричинивши катастрофічну ситуацію у житті міста [9, С.327].

У роки перебудови сформувалось кілька проектів, увиразнились нові проблеми, а пізніше, в наші дні, розпочалась забудова центру м. Києва, що викликала негативну реакцію фахівців. Очевидно, на рівні проектів мала бути врахована й громадська думка шляхом дослідження фахівцями соціології предметного середовища, а також соціології архітектури, яку все ще відносять до соціології образотворчого мистецтва, оскільки архітектор формує художній образ і профіль міста. Однак вона має специфічний спектр проблем і ширший предмет дослідження.

#### ***4.5.2. Соціокультурні та естетичні проблеми архітектурної діяльності в Україні***

Соціологія архітектури має формуватись у своїй предметній сфері за аналогією до інших галузей соціології художньої культури, враховуючи специфіку її об'єкта, що структурувалася в місті, в оазі архітектури. Тому соціологія архітектури може в певних аспектах розглядатися, як соціологія культури міста, культури урбанізації в цілому.

На відміну від об'єктів інших видів мистецтва (літератури, музики, живопису та ін.), в *архітектурі естетичне і утилітарне перебувають у нерозривному, безпосередньому зв'язку*. Для вичленення в ній естетично-художнього в “чистому” його вигляді, потрібна значна художня культура сприйняття реципієнта, що майже зовсім, на відміну від інших видів мистецтва, не формується в системі освіти. Тому при опитуванні учнів і студентів виявляється, що архітектура серед улюблених видів мистецтва називається рідко. За рівнем незрозумілості і складності для решти опитаних вона посідає перше місце. Це пов'язано також із загальним невисоким рівнем, а часто антиестетичним станом урбаністичного середовища, що породжує знижений естетичний тонус пересічного громадянина.

Таке постійне оприлюднення об'єктів архітектури вже не публіці, а всьому загалу населення, їх низький художній рівень породжують ставлення до неї не як до мистецтва, а як до складової середовища. Все це викликає загальну байдужість до архітектури, хоч вона своїми мистецькими зразками мала б формувати естетичне відношення до дійсності.

Предмет соціології архітектури – вивчення корпусу архітекторів і ефективності умов їх діяльності, соціально-художніх передумов і перспектив соціально-естетичної відповідності архітектури, особливо

нових забудов, естетичній цілісності існуючого ансамблю та запитам населення, виявлення ефективності її естетичного впливу і перспектив естетично-архітектурного виховання.

У радянський і сучасний період, в тому числі у близькому зарубіжжі, ми не виявили досліджень з соціології архітектури. У роки перебудови ми дослідили буття архітекторів України та отримали оцінки стану архітектурної діяльності.

За даними соціологічних досліджень останніх років, популярність в сучасному західному світі таких професій, як графік, скульптор, дизайнер стабілізувалась на рівні 1983-85 років і лишається досить високою\*. Щорічно художні факультети коледжів закінчує, наприклад, в США – 250 тис., а в Англії – 24 тис. студентів. Однак на кошти від продажу своїх творів в цій та в іншій країні живе менше 1% митців, 3% у Франції та 10% у Швейцарії.\*\*

Про масштаби конкурентності свідчить той факт, що в одному лише Нью-Йорку художників, тільки з американськими паспортами, у 30 разів більше, ніж в усьому колишньому Радянському Союзі. Тому там нерідко талановиті митці не можуть добитись визнання через складний механізм художнього ринку (ті, хто починає як митці у 20-21 рік, мають можливість виставлятися лише у 30-34 роки і часто не витримують перенапруження цієї боротьби).

За словами Ернеста Неізнаного, який витримав таку конкуренцію на Заході, ринок – це інструмент природного відбору, з усіма достоїнствами і вадами. Не зламатись під його тиском так само важко, як і під тиском репресивного апарату держави\*\*\*. *Митець потрапляє в ситуацію між молотом і наковальнею (ринком і державою), коли кожен з них спокушає орієнтуватись не на народ та його потреби, не на справжню досконалість і високу художність, а на цінності ринку та держави, на золото Мамони і лаври офіційних служителів від мистецтва.*

В системі і на перетині цих конфліктуючих цінностей, векторів гартується позиція митця, формуються складні колізії його художницького буття.

---

\* За даними соціологічних досліджень в СРСР престижу професій, в доперебудовчі часи мистецькі професії входили до числа десяти найпрестижніших.

\*\* Художественный рынок. – М.: Информкультура, 1989. – С.3-4.

\*\*\* Там же С.5.

Спробуймо на тлі соціологічного зондажу (опитування) митців творчих спілок України (447 чол. репрезентували всі регіони) вивчити ставлення, рефлексії, оцінки перебудовчих процесів в середовищі архітекторів. Опитування (45 архітекторів обласних центрів та м. Києва) було проведене секцією соціології мистецтва Української соціологічної асоціації та з допомогою і за участю редакції журналу *“Архітектура України”*.

Творча інтелігенція – найактивніша сила, тому її соціальна позиція значною мірою визначається ставленням до демократизації суспільного життя. Якщо в цілому її підтримує переважна більшість, то лише 4,4% вважає, що демократизація відбувається так, як треба. Ейфорія змінилась тверезими оцінками (66,7% – найбільше серед творчих спілок – вважає, що демократизація відбувається надто повільно, а 33,3% підтримують в ній далеко не все).

Які ж зміни сталися в художньому житті?

Демократизація культурного життя, накопичення невирішених проблем, відносно вільний пошук рішень, багатомірність ідей призвели до протистояння і боротьби різних позицій і угруповань. Тому дуже незначна група (4,4%) поділяє думку про те, що відбулося згуртування художньої інтелігенції. Більшість же відзначає загострення відносин у трьох варіантах:

- *“митцям важко знайти спільну платформу”* (44,4%);
- *“серед митців має місце ідейна конфронтація”* (20%);
- *“загострилися міжгрупові суперечності”* (13,3%).

Останній показник серед архітекторів найвищий для митців. Вони вважають, що за роки перебудови *“створено належні умови для справжнього таланту”* (13,3%), і зовсім незначна група відзначає, що стало важче, *“якщо митець не належить до певного клану в мистецтві”* (6,9%). Вони ж більшою мірою, ніж митці інших спілок, відзначають, що *“дискусії, боротьба думок утверджуються як нові, демократичні форми побутування мистецтва”* (33,3%). Таким чином, дані факти свідчать про певні прогресивні зміни у функціонуванні Спілки архітекторів. Це й дається взнаки при оцінці опитаними впливу перебудови на художню творчість. Велика група (близько половини) вважає, що демократизація позитивно впливає на творчий процес, 31,1% опитаних не вбачають особливих практичних змін. В плані позитивних зрушень треба відзначити, що серед архітекторів майже в чотири рази менше, ніж в інших творчих спілках, тих, хто вважає, що *в період перебудови “стало працювати важче”*.

Як же впливає зміна в суспільстві на перспективи розвитку мистецтва? Разом з іншими митцями третина архітекторів поділяє думку, що “в результаті соціальних зрушень мистецтво вийде на передові позиції в світі”. Дещо менша група поміркованіших: “суттєвого впливу на розвиток художньої культури демократизація не зробить”. Одна п’ята опитаних застерігає від захоплення формалістичними шуканнями.

Успіхи значною мірою залежать від суб’єкта цього процесу – митця, від його громадянської позиції, характеру активності. Визначилось два типи митців: “*прибічник демократизації, який вносить реальний вклад в її реалізацію*” (за оцінками, таких невелика більшість) та “*пасивний доброзичливець*” (48,9%). Невелика група (13,3%) назвала негативний тип “*демагога, який використовує гасла в меркантильних цілях*”. Таким чином, є ще значні резерви для активізації художньої інтелігенції, зразком якої може бути потужна громадська діяльність Спілки письменників.

Демократизація художнього життя розширила свободу, дозволила ознайомитись з новими напрямками в мистецтві. Тому *переважна більшість (80%) позитивно оцінює “повернення творів радянських митців, які тривалий час не мали доступу до публіки”*, як і “розширення соціальної бази художньої творчості в нашій країні за рахунок невідомих раніше авторів”, “демократизацію в управлінні культурою”. Найбільші розходження склались у ставленні до “легалізації неофіційного” та “нон-конформістського мистецтва 60-70-х років” (“за” – висловились дещо менше половини, інші точки зору виражені непевно, на зразок – “важко сказати, бо це мистецтво дуже різне”).

Принагідно варто відзначити, що сама проблема свободи художньої творчості набуває нового розуміння, бо до недавнього часу художня практика та ідеологія її догматизували і вульгаризували. Переважна ж більшість (84,5%) схильна вважати, що критерієм свободи творчості є особистість митця. Така точка зору виражена у двох варіантах:

- “*жодних обмежень у свободі художньої творчості не існує, інакше – це не свобода*” (28,9%);
- “*межі творчої свободи митець визначає для себе сам*” (55,6%).

Звичайно, творчий акт неможливий без особистісного волевиявлення, та хіба можна всерйоз думати, що митець абсолютно вільний від суспільства. Найінтимніші моменти творчого процесу, як і його кінцевий результат – твір, має в собі ознаки свого часу, певну

нормативність суспільних потреб. Тому нам видається зваженішою позиція тієї частини (чверті) архітекторів, які погодилися з твердженням: “межі творчої свободи митця визначені нормами і цінностями суспільства, в якому він живе і творить”.

Наявність таких меж скоро засвідчили опитані, визнавши, наприклад, що “міра дозволеності в зображеності інтимних відносин визначається певним гуманістичним ідеалом митця” (62,2%). Однак зауважимо, що якраз серед архітекторів виявилось, порівняно з іншими митцями, найбільше тих, хто вважає: “митець може зображувати інтимні відносини без будь-яких обмежень” (35,6%).

Традиційно в художньому освоєнні дійсності митець керується, свідомо чи підсвідомо, принципами певного творчого методу. Пробний камінь – ставлення до соціалістичного реалізму, що так довго панував і певною мірою обмежував творчі горизонти митця: архітектори виявились найсуворішими: 35,6% вважають, що “соціалістичний реалізм себе вичерпав”, а це майже вдвічі більше середніх, загальних даних серед митців інших спілок. Вони вкрай рішуче стверджують: “У кожного митця свій власний метод” (80%). Водночас більше п’ятої частини вважає, що “соціалістичний реалізм не обмежує митця у виборі тем та зображувальних засобів, в тому числі “нереалістичних”, а тільки орієнтує на гуманістичні ідеали та досягнення”, тобто вони вбачають в ньому, не використані творчі можливості.

Взагалі ж в умовах перебудови проблема методу набуває не тільки актуальності, а й гостроти. “Вторгнення” нових творчих ідей та стилів посилює суперництво різних творчих напрямів і шкіл, переосмислення досвіду історії мистецтва. Тому разом з іншими митцями архітектори намагались визначитись, які художні методи найбільше відповідають завданням, що стоять перед мистецтвом в сучасний період. У відповідності з відзначеною раніше позицією архітекторів, вони дають найменший “кредит” творчого довір’я, порівняно з митцями інших творчих спілок, методу соціалістичного реалізму (11,1%). Як і в інших творчих спілках, на перше місце, із значною перевагою над іншими творчими методами, висувається “критичний реалізм” (40%), традиції якого такі живі в нашій культурі.

Значну увагу, надають архітектори “романтизму”, близькому до оновлюючого духу епохи (15,6%). Своєрідність їх позиції виявилась в увазі до “імпресіонізму” (15,6%), “поп-арту” (11,1%), “соц-арту” (11,1%), “абстракціонізму” (8,9%), “символізму” (8,99%). Ці напрями вдвічі-втричі вищі у архітекторів, ніж в інших митців. Такі дані



свідчать на користь архітекторів, серед яких живе широкий творчий пошук та інтерес до історії мистецтва.

Разом з тим митець в реалізації своїх творчих задумів не може не зважати на перипетії ідеологічної та політичної ситуації, хоч ідеологізація стримувала розвиток культури, а то й нівелювала її, бо у митців є певна упередженість до ідеології, яка виявилась в оцінках впливу політичного мислення на ідеологічні процеси. Помітно більше за інших митців, архітектори погодились з думкою, що *“утвердження нових підходів знімає питання про ідеологічну боротьбу між основними суспільними силами на міжнародній арені”* (42,2%). За нею йде група, яка виходить з того, що *“нові підходи у політичному мисленні не відкидають такої боротьби в політиці, в теорії, але в мистецтві такої боротьби бути не може”* (35,6%). Тобто акцентується на деідеологізації мистецтва. Багато виявилось прибічників позиції – *“в ідеологічному протиставленні відбувались досить серйозні зміни, конфронтація змінилась конструктивно-змагальницькими формами”* (28,9%). Значна група виходить з того, що *“ідеологічна боротьба перейшла кордон і стала фактом внутрішнього життя нашої країни”* (24,4%).

На цьому тлі нової визначеності набуває дискусійна ще з 20-х років ХХ ст. проблема співвідношення в художній творчості загальнолюдських та класових цінностей, яка часто зводилась до беззастережного пріоритету класового начала. Тезу – *“класові цінності пролетаріату включають в себе загальнолюдські ідеали, а тому справжній митець служить насамперед своєму класові”* – сприйняли дуже мало опитаних (4,4%). Більшість із них (60%) переконані, що *“не слід протиставляти класове загальнолюдському”*.

Соціальна позиція архітектора виявилась і в тому, що переважна більшість (91,9%) вважає необхідним *“без обмежень повернути народу творчість тих, хто колись покинув нашу країну”*, що *“не повинно бути жодних заборон на культурні контакти із Заходом”* (80%, серед письменників – 63%). Серед архітекторів визначилась опозиційність відносно вибіркової в культурних контактах з Заходом (тільки 15,6% вважають, що в західному мистецтві потрібно вибирати тільки ті художні твори, що мають *“демократичний та гуманістичний характер”*, серед театральних діячів таких 45,8%). Якщо ми не можемо взяти від західної культури всього, то, потрібна певна вибіркковість за критеріями художньої перспективності.

Як же оцінюють митці творчий процес і своє місце в ньому? Чи вдасться їм в умовах демократичних перетворень реалізувати свої

творчі плани? В цілому втілити творчий задум вдається мало кому (2,2%). Якоюсь мірою ці плани реалізує незначна більшість (55,6%), але зовсім не вдається їх здійснити більш ніж третій частині опитаних архітекторів (35,6%). Це значно більше, ніж серед митців інших творчих спілок. *Архітектор – професія нереалізованих творчих можливостей*. Мабуть, об'єктивно, архітектору важче від інших митців втілити свій задум у життя. Основна причина, на їх думку, в “*суспільних умовах загалом*” (48,9%, що майже вдвічі більше, ніж в інших спілках). На другому місці – “*адміністративні методи керівництва мистецтвом*” (33,3%), хоч значна частина (28,9%) самокритично вбачає основну причину “*в самих собі*”.

Таке становище не може не викликати громадського занепокоєння управлінськими та соціальними проблемами творчого процесу. Проте жорстке управлінське регулювання культури в минулому привело тепер до певного заперечення управління культурою взагалі. Переважна більшість опитаних архітекторів (77,8%) вважає, що “*жодне управління художньою творчістю в принципі неможливе*”. Але в умовах складних перетворень не можна покладатись лише на стихію. В управлінні культурою повинен бути витриманий, до цього часу знехтуваний принцип єдності і послідовності процесів прогнозування, планування, стимулювання, регулювання та виховання.

Стимулюють і спрямовують художню творчість актуальні проблеми епохи. Які ж із цих проблем найбільше цікавлять архітекторів? Це, насамперед, екологічна – “*руйнування природи*” (73,3%), “*бездуховність*” (57,8%), “*соціальна справедливість*” (40%), “*труднощі впровадження нових форм господарювання*” (28,9%), “*втрата історичних підвалів*” (33,3%), “*деградація моралі*” (37,8%). Турбує і вторгнення у сферу художньої культури кооператорів, які, на думку архітекторів, сприяють поширенню “*масової культури*” (40%). І хоч 6,7% вважають, що їх діяльність сприяє піднесенню художніх потреб населення, все ж майже чверть опитаних схиляється до думки, що діяльність кооператорів сприяє “*появі нових форм культурної діяльності*”. Хоч не треба закривати очі на те, що в умовах відсутності нового законодавства в галузі культури набули поширення антикультурні явища, породжені комерціалізацією мистецтва.

Прикметно, що в умовах на той час широкої боротьби нашої громадськості проти комерціалізації мистецтва і державного визнання їх несумісності із справжнім мистецтвом, значна частина архітекторів (33,3%) вважає, що такої загрози комерціалізації немає, а інша (31,1%)

дотримується думки, що *“комерціалізація мистецтва тільки стимулює художню творчість”*. Про гостроту невирішених проблем та певне відставання від завдань перебудови і вимог часу симптоматично свідчить те, що в оцінках опитаних покращання діяльності Спілки архітекторів визнано лише 4,4%, а основна маса (60% – найбільше порівняно з іншими творчими спілками) дотримується думки, що в роботі спілки *“практично нічого не змінилось”*, а 13,3%, що робота погіршилась. До того ж, четверта частина вважає, що *“творчі спілки фактично пережили себе, їх необхідно замінити цеховими, клубними формами об’єднання художньої інтелігенції”*.

Криза творчих спілок у наш час досягла такої граничної межі, коли їх діяльність могла припинитись протягом року переважно через матеріальні нестатки. Особливо гостро склалась ситуація у Спілці кінематографістів за відсутності державного замовлення на фільми.

В умовах загрози існуванню організаційної і творчої структури спілок митців, що значною мірою визначає характер і зміст художнього життя суспільства, в художньому середовищі пробудилась нова енергія, спрямована на пошук шляхів і засобів виживання. Це знайшло вияв у потягу до консолідації, мистецької солідарності, до визначення спільної громадської позиції та формування організації, яка могла б від імені всього корпусу митців України, від імені мистецтва України спілкувалась з представниками держави.

Такою формою став об’єднаний Пленум творчих спілок (20) XI – 1992 р.) України, що засвідчив бажання його учасників знайти не тільки вихід з важкого матеріального становища, а й прагнення вийти на новий рівень творчого життя, знайти нові обрії для розвитку мистецтва в умовах демократизації та ринкових відносин. Пленум став певною історичною віхою у організації творчого життя України.

Проведене нами опитування офіційних учасників Пленуму творчих спілок України (263 чол.) про стан та перспективи їх розвитку, участь в ньому тодішніх президента Л.М.Кравчука, міністра культури України І.М.Дзюби дозволили наблизитись до розуміння цих проблем.

У центрі уваги було питання про опікування та підтримку державою творчих спілок. Одноставність оцінок становища, що склалось, виявилось у тому, що 97,5% провідних митців та керівників творчих спілок вважали: держава не забезпечує потреб національної культури, охорони культури та митця.

Величезна сфера культури, в якій створюються художні надбання суспільства, лишилася за межами турбот Міністерства культури, а функції,

які воно виконує по відношенню до творчих спілок, були оцінені дуже низько (93,5% негативних оцінок). Такі ж оцінки дали й архітектори.

Про глибоку кризу діяльності управлінських структур в галузі культури свідчить і те, що прийняті вже рішення і законодавство про культуру виконуються незадовільно (90% виходить з того, що Закон про культуру виконується урядом недостатньо, а Закон про мову, на думку 18% виконується достатньо).

Прояснити місце і становище митців загалом, і архітекторів зокрема, дозволяє оцінка ними змін, що стались в мистецтві та в роботі творчих спілок за останній рік. Вона є своєрідним показником стану справ і барометром можливих змін.

Оцінка за п'ятибальною шкалою показала: 86,6% архітекторів вважає, що матеріальне становище членів їх спілки за останній рік значно погіршилось (близькі дані і в Спілці дизайнерів, найближчої за характером творчості до архітекторів).

*За багатьма іншими показниками архітектори помітно відрізняються від інших спілок, що пов'язано із своєрідністю включення їх творчої діяльності не тільки в соціальну, а й виробничу практику, бо для реалізації свого проекту архітектор повинен вступати в складні соціально-виробничі відносини, що підвищує рівень соціально-професійного ризику і надає його професії соціальної вразливості і залежності від коливань соціально-виробничої і політичної сфер. Тому архітектори більшою мірою, ніж інші митці (в тому числі й дизайнери), низько оцінюють свою соціально-правову захищеність (тільки 3% оцінили її позитивно).*

Суттєвим фактором успішної професійно-творчої діяльності митця є ставлення суспільства до представників цієї професії, а з ним – і до архітектури в цілому, оскільки вони змістовно взаємопов'язані. *Зanedбаність архітектури в нашому суспільстві відповідно впливає і на оцінку суспільної значущості професії архітектора, на її соціальний престиж.* І якщо негативні зміни у ставленні до соціального престижу митця в цілому відзначає половина опитаних, то в оцінках архітекторів своєї професії таких три чверті, що ставить перед спілкою і громадськістю складні проблеми подальшого розвитку архітектури як виду мистецтва.

Залежно від цієї соціальної культурно-художньої ситуації залежить і визнання творчості архітекторів громадськістю та державними органами. Рефлексія архітекторів щодо свого становища досить точна і промовиста. Якщо в цілому (в середньому за всіма спілками) визнання творчості

митців публікою і громадськістю як низьке визначає одна третина (композиторів – чверть), то серед архітекторів цей показник сягає половини (56%), а серед дизайнерів – за три чверті. Проте є певні позитивні зрушення, їх бачить майже третина опитаних.

Невисоке визнання здобутків вітчизняної архітектури публікою цілком зрозуміле, бо здобутки ці, особливо в житловому будівництві, не кращі. До того ж, відсутня необхідна для стимулювання архітектурної творчості художня громадськість, яку необхідно плекати ще з середньої школи, виховуючи художній смак до архітектури. Відсутність такої підготовки, як засвідчують соціологічні дослідження, призвело до того, що в художніх уподобаннях молоді архітектура як вид мистецтва посідає одне з останніх місць.

*Не менший імпульс, ніж громадська думка здатна надати розвитку української архітектури офіційне визнання творчості митців Спілки державними органами. Однак, сьогодні воно мізерно низьке (лише 16% визнало його позитивним), а більше трьох четвертих дало негативну оцінку. Офіційні представники архітектури нерідко своїми зусиллями не тільки утверджувала не кращі зразки архітектури (знівечивши унікальний ансамбль м. Києва), а й сприяла прямому знищенню деяких з них, наприклад, залиття бетоном “Стіни пам’яті” київських скульпторів А.Рибачук та В.Мельниченка\*.*

Не сприяє творчим здобуткам і слабо розвинена архітектурна критика, публікації якої – рідкість на шпальтах вітчизняної преси. Вимагає вдосконалення сам механізм громадського та державного визнання творчості архітектора, забезпечення зворотного зв’язку з громадськістю.

Зрушення на краще в системі нової художньої реальності можуть відбутись залежно від покращення роботи з творчими спілками, бо, незважаючи на критику, вони лишаються єдиною організаційною структурою недержавного типу, яка засвідчує рівень професійності її членів, дозволяє у вільній дискусії з колегами і шляхом публікації та оприлюднення своїх творів ефективно і вчасно отримати визнання своєї творчості, її професійну оцінку.

*Радикальні зміни у творчих спілках за останні два роки призвели до суттєвих зрушень не тільки в організаційних структурах, а й у функціях і формах роботи. Ці структурні та змістовні зміни свідчать*

---

\* Педан Ю. Полювання на вільнодумців. – Ж.: Архітектурна Україна, 1991. – №3. – С.56-58.

про набуття самостійності окремими “професійними” цехами (гільдія акторів, режисерів та інші), зростання толерантності, розвиток різних, раніше заперечуваних напрямів та шкіл у мистецтві, активізацію молодого покоління та урізноманітнення функцій творчих спілок в суспільстві.

По-різному складається доля кожної творчої спілки, і один із критеріїв успішності їх діяльності є професійна атмосфера, що панує у фаховому творчому об’єднанні. Порівняно з іншими творчими спілками архітектори відзначаються її високими оцінками (тільки 6% негативних оцінок), що свідчить про потенції в їх подальшому розвитку і вищий рівень організаційної роботи керівництва Спілки архітекторів порівняно з середнім рівнем в інших творчих спілках.

Сам характер соціокультурної ситуації та нової художньої реальності породили необхідність об’єднання творчих спілок України в певну конфедерацію для ведення діалогу з державою з метою соціально-творчого захисту митця.

Однак різні творчі спілки мають і різні умови свого функціонування і розвитку, тому ідея організаційного об’єднання митців була підтримана не всіма (письменники і художники переважно утримались). Архітектори в складній ситуації становлення своєї спілки підтримали ідею створення єдиного фронту митців (83,3%).

Домінантою зусиль всіх творчих спілок у цей період стає турбота про відродження української культури та народної творчості, яка поєднала їх у вирішенні своїх, здавалося б, цехових проблем.

*Переважає більшість оцінила участь своєї спілки у відродженні української культури та народної творчості як достатню*, хоч проблем є багато. Дискусії на об’єднаному пленумі творчих спілок виявили всю панораму творчого життя республіки, в його найгостріших суперечностях, і визначили шляхи спільного протистояння незгодам і творчої консолідації в тих художніх реаліях, де можливий синтез мистецтв. В самому об’єкті архітектури закладені можливості поступу сучасної архітектури України.

Створення та збагачення національно-художнього середовища, участь зодчества в перманентному процесі формування естетичних потреб і смаків людей можливі за умови постійної підтримки талановитих архітекторів не тільки державою загалом, а й окремими високоосвіченими державними діячами. Звичайно, це не “достеменне” меценатство П.Шелеста та В.Щербицького, що “збагатило” нас відомими “шедеврами”. Тут взірцем можуть бути “містобудівні ініціативи президента Франції

Ф.Міттерана, завдяки яким Париж за короткий час збагатився справжніми архітектурними шедеврами”<sup>\*</sup>.

Складна ситуація для архітекторів полягає в тому, що за роки радянської влади було втрачено замовника, зацікавленого і знаючого, і тому тепер постає завдання утворити нову спілку на основі синтезу професійних ліг і гільдій на основі змагальності, різкого зростання професійності.

Вихід полягає і в пошуку нових засад художньої культури, з урахуванням тих динамічних змін, що відбуваються в суспільстві.

---

<sup>\*</sup> Педан Ю. Доба і слово. Архітектурна Україна, 1991. – №1. – С.4.

### **Запитання для самоперевірки**

1. Які системи культурних зв'язків переважають у місті?
2. Як пов'язані між собою загальнокультурні та естетичні показники міста?
3. Які підстави є для виокремлення дисципліни “Соціологія естетичної культури міста”?
4. Як вплинула перебудова на ціннісні орієнтації архітекторів України?

### **Теми для рефератів**

1. Місто як соціально-художній феномен.
2. Соціально-естетичні виміри архітектури.
3. Архітектура Києва: художні традиції і оновлення (соціологічні аспекти).

### **Творчі завдання**

1. Опитати 30 осіб різних професій про їх ставлення до оцінки архітектурних змін на площі Незалежності м. Києва.
2. Яких архітектурних споруд невідає м.Києві.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Вебер М. Город. – Л., 1923.
2. Велев П. Города будущего. – М., 1985.
3. Культура города: проблемы инноваций. – М., 1987.
4. Культура города: проблемы качества городских средств. – М., 1986.
5. Культура города: проблемы развития. – М., 1988.
6. Лаппо Г.М. Города на пути в будущее. – М., 1987.
7. Орлова Е. Городская культурная среда и человек. – М., 1987.
8. Социально-культурные функции города и пространственная среда / Под ред. Л.Б.Когана. – М., 1982.
9. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М., 1990.
10. Свінцицький В., Карчева В. та ін. Город сегодня и в будущем. – К., 1982.
11. Семашко О. Громадська позиція архітектора (нотатки соціолога) // Архітектурна Україна, 1991. – №1.

## 4.6. Соціологія кіно

### 4.6.1. Особливості соціології кіно як галузевої соціології

Кіно наймолодше з мистецтв і як засіб масової комунікації і дозволяє найпоширеніше, найдемократичніше і, очевидно, найвпливовіше, бо в ньому найповніше віддзеркалюється у формах, близьких до життя, обшир історії (та сучасності), що іноді ставить його в центр духовного осмислення реальності.

Продовжуючи через фотографію ряд зображувальних мистецтв, кіно постає як форма, що об'єднує простір і час та дає можливість людству реалізувати всезагальну мрію, прагнення до вічності, самоувічнення в сутнісній повноті свого духовного існування. Подовження ілюзійного існування на плівці сприяло утвердженню такої базової характеристики культури людства, як пам'ять.

Заслуга кіно полягає в тому, що воно не тільки консервує пам'ять людей, а й трансформує цю пам'ять в соціальному, а оскільки використовує "голографічну" здатність естетичних, художніх образів, то досягає багатовимірної смислової ускладненості і повноти, створюючи в панорамній цілісності образ своєї епохи, образ суперечливий, що стимулює розвиток і, на жаль, деградацію сучасників.

Кіно, як жодне інше мистецтво, породжується глибинними потребами соціуму в самоусвідомленні і рефлексії, а тому воно є не тільки найбільш масовим, а й найбільш спроможним дати художньо-сутнісне зображення епохи, її видовищно-цілісний, переконливий образ. *Соціологія кіно як галузева соціологія характеризується комплексним характером, специфічною масовістю публіки і аудиторії, "зрощеністю" соціологічної і художньої складових, підвищеною соціальністю і сучасністю.*

Галузева соціологія кіно перебуває у міжпредметних зв'язках з такими дисциплінами, як соціальна психологія, економіка, педагогіка, естетика, мистецтвознавство, дозвіллєзнавство та ін., а також з такими соціологічними дисциплінами, як соціологія мистецтва, соціологія масових комунікацій, соціологія культури, соціологія музики, соціологія дозвілля та ін., системна якість яких вимагає окремого аналізу. Фокусування зазначених соціологічних дисциплін на кінематографі пов'язане з його практичною "вплетеністю" в систему соціальних відносин. Соціологічні проблеми кінематографу можуть бути визначені і зрозумілі з урахуванням сутності і динаміки соціокультурних модернізаційно-трансформаційних змін та перетворень, що відбуваються в суспільстві, в тому числі, у сфері ціннісно-нормативних орієнтацій.

Категоріальна система соціології кіно як галузевої соціології ще досі не склалась, бо на сьогодні ні в Україні, ні в Росії не створено усталеного посібника з цієї дисципліни, а посібник польського соціолога *Казімежа Жигульського* “Соціологія кіно” був виданий мізерним тиражем для обговорення і не набув поширення.

Тому соціологічна теорія кіномистецтва ще не завершена, а її основні зусилля традиційно спрямовані на визначення соціальної і естетичної ефективності впливу фільмів на глядачів і на суспільство в цілому. Вийнятком з цього ряду є творчість нашого земляка, дніпропетровчанина, який працює в Науково-дослідному інституті кіномистецтва в Москві, професора М.І.Жабського. Він створив соціологічну теорію природи і функціонування кіномистецтва, поєднавши її з ґрунтовною розробкою соціально-психологічних механізмів забезпечення системної цілісності кінопроцесу (див. бібліографію літератури), які складають методологічну основу пропонованого нами розкриття сутності соціологічного розуміння кіно і кінопроцесу в цілому.

#### ***4.6.2. Предмет і становлення соціології кіно та її соціокультурна і категоріальна система***

Соціальний зріз кінематографічного процесу постає з самого початку появи кінематографу як осмислення базової проблеми – кіно і суспільство. Поряд з освоєнням його багатofункціонального соціального призначення відбувається і формування предмету соціології кіно.

Зародження соціології кіно в Росії відбувається у 10-х роках ХХ ст., спробами визначити його місце в громадському житті, майбутнє кінематографу і політику по відношенню до нього (Готвальт В. Кінематограф – його походження, побудова і майбутнє соціальне і наукове значення. – 1909, Самуйленко Е. Кінематограф і його просвітницька роль. – 1912, Маурін Е. Кінематограф в практичному житті. – 1916).

Практичне завдання у використанні могутнього духовного потенціалу кіно як в агітаційній, так і культурно-просвітницькій роботі, починаючи з часів Жовтневої революції, дало імпульс для розвитку у 20-і роки соціології кіно в цілому, і особливо емпіричних досліджень. Вказівки В.І.Леніна, що “із всіх мистецтв для нас важливішим є кіно” та необхідність враховувати шляхом опитування ефективність впливу фільмів на глядачів й визначили програму і спрямування розвитку соціології кіно.

Хоч тоді розроблялись і загальні проблеми соціології кіно, та головною стала проблема вивчення нового глядача, його потреб,

інтересів і трансформації його свідомості на соціалістичну. Кіноаудиторія розглядалася як особлива соціокультурна спільнота, що має свої кількісні і якісні характеристики.

Найвизначнішими працями цього періоду були: “Вивчення кіноглядача” (О.В.Трояновський, Р.І.Егіазаров 1928), “Вивчення дитячого кіноглядача” (О.М.Гельмінт 1933) та інші. У цей час С.Ейзенштейн розробляє “теорію атракціонів”, управління психікою глядача, що передбачало систему співмірних елементарних впливів на глядача з точною установкою на певний кінцевий тематичний ефект. Цей управлінський підхід доповнюється соціологічним вивченням глядача Товариством друзів радянського кіно. С.Ейзенштейн, виступаючи в Сорбонні, так охарактеризував “принцип російського фільму”: “суспільство проводить опитування глядачів, цікавиться їх думкою про те, чи зрозуміла картина, які в ній недоліки і наскільки вона відповідає запитам глядачів”.

У той же час було намічено досить тісний, а деякі дослідники (М.Жабський) вважають, що органічний взаємозв'язок соціологічного і мистецтвознавчого аналізу кіно, який було брутально перервано заборонаю соціології в середині 30-х років. В домінуючому “екраноцентристському”, мистецтвознавчому дослідженні кіно соціологічні аспекти означались тільки зрідка.

Відновлення соціологічних досліджень у 60-х роках ХХ ст. довго супроводжувались дискусіями про їх статус як складової історичного матеріалізму, а тому й виокремлення соціології кіно в окрему галузь (“галузеву соціологію”) відбулось тільки у 70-і роки на основі тягlosti вивчення проблеми “кіно і глядач” з 20-х років. Гасло італійського кінорежисера де Сантіса: “Кіно – це глядач” вдруге гіпертрофовано відлунюється центруванням цієї проблеми в соціологічному аналізі радянського кінематографа.

Відновлення соціологічної традиції 20-х років у вивченні кіно в СРСР, розпочате 1962 року на кінознавчому відділенні Всесоюзного державного інституту кінематографії (Москва) з ініціативи М.О.Лебедева, а з 1963 року засновуються наукові осередки для вивчення кіноглядача в цьому ж інституті (С.Іосифян), а також в Бюро пропаганди кіномистецтва, Інституті філософії АН СРСР, Московському державному університеті, Уральському філіалі АН СРСР, в Ленінградському інституті культури та ін. закладах, узагальнюється досвід зарубіжної соціології кінематографу [9, с.36-37]. І все ж перелом у становленні соціології кіно, на думку її найавторитетнішого засновника М.О.Лебедева, відбувся 1967 року,

коли були створені нові осередки з вивчення глядача (Громадська Рада з вивчення глядача Спілки кінематографістів СРСР, Комісія з комплексного вивчення художньої творчості АН СРСР та ін.) і посилені діючі. Були започатковані подібні дослідження в Києві, Талліні, Кишиневі, Баку та ін. Засновниками нового наукового напрямку стали М.Лебедів, *Л.Коган і В.Волков* (Уральський філіал АН СРСР), *А.Вахеметса і Н.Мансуров* (Інститут філософії АН СРСР), *С.Іосифян, М.Рачук* та ін.

Особливо важливе значення для утвердження нової галузі знань мав вихід друком книги свердловських дослідників (*Л.Коган, В.Волков, В.Цукерман, Г.Томілов. “Кіно і глядач”*. Досвід соціологічного дослідження. За ред. Л.Когана. – М., 1968), яка вважається фундаментальною, бо в ній запропонована нова комплексна методика вивчення кіноглядача, визначена його типологія та фактори, що впливають на відвідування кіно, визначене місце кінематографа, за його популярністю, серед різних видів мистецтва, співвідношення моральних і естетичних мотивацій спілкування з мистецтвом, порушена проблема відносин і конкуренції кіно і телебачення стосовно публіки мистецтва та ін.

Певною мірою поворотною до ціліснішого соціологічного дослідження кінематографа була *праця А.Вахеметси, С.Плотникова, М.Жабського “Искусство и человек”*. – М., 1968, в якій, значною мірою на матеріалі функціонування кіномистецтва в Естонії, розглядається проблема ефективності комунікації людини і мистецтва.

У 70-х – на початку 80-х років поглиблюється соціологічний аналіз естетичних характеристик фільму та естетичних функцій кіноекрану. В роботах свердловських, а далі й московських кіносоціологів, комплексно аналізуються естетичні та комунікативні характеристики окремого фільму, його аудиторії та соціальної ефективності впливу на неї, що дозволило наблизитись до прогнозування перспектив успіху певних фільмів серед публіки.

Дослідження проводились в основному тими ж колективами. Організаційні основи соціології кіно надалі закладались у ВНДІ кіномистецтва І.Рачуком, на зміну якому прийшов на початку 90-х років *М.Жабський* і дотепер є провідним теоретиком-методологом цієї галузевої соціології [4].

У 70-80-і роки тільки в Росії було видано понад 200 праць з соціології кіно або дотичних до неї. У цей час досягається значна методологічна і методична точність дослідження, особливо у вивченні глядацької активності і її стимулювання, факторів масовості кіно-

відвідувань, що зобов'язувало до ретельної типології публіки кіно та дослідження впливу телебачення на відвідування кіно (*А.Богданов, В.Вільчек, С.Муратов, М.Жабський* та ін.).

Соціологи намагаються окреслити узагальнений соціальний портрет кіноглядача у взаємозв'язку з різновидами фільмів, виявити складові глядацького успіху фільму (*І.Лукишин, Г.Ліфшиць, Л.Ронделі* та ін.), специфіку функціонування як основу типології кіноглядачів та мотиви спілкування з кіно (*А.Вахеметса, Ю.Семенов*).

Розглянувши особливості і взаємозв'язок функцій кіно в суспільстві, соціологи починають розглядати самих митців, творців фільмів, давати цілісний аналіз життя фільмів (проведення на кіностудії “Ленфільм” у 1983-1985 роках під керівництвом *Я.Юскевича* дослідження кінопроцесу від авторського задуму до кінця строку активного прокатного життя фільму). Цей підхід (від задуму митця до освоєння результатів його творчості) виявився досить перспективним, розкривав усі аспекти “біографії” фільму і його соціокультурного контексту.

Методологічній розробці проблем соціології кіно сприяли теоретичні дослідження *І.Левшеної, М.Хренова* та ін.

В сучасний період поряд з колективом, очолюваним *М.Жабським*, розгорнула роботу група інформаційно-аналітичної фірми “Дубль-Д”, очолювана *Д.Дондуреєм*. *М.Жабський* бачить сьогодні проблеми кіно, у вивченні цілісності кінематографічного процесу і виявленні нових тенденцій динаміки кіноаудиторії кіно, насамперед у вивченні потенційної кіноаудиторії та її бажаного нормативного “соціологічного портрету” і шляхів її формування. Його відділ простежує за взаємовідносинами кінопрокату, телебачення і відео, аналізує характер діючого репертуару, визначає шляхи протистояння низькопробній західній кінопрофесії і захисту російського кіномистецтва та специфіку ринкових відносин в кінопрокаті.

Колектив *Д.Дондурея* зосередився на вивченні проблем виживання російського кінематографу (Отечественное кино: стратегия выживания. Под ред. Д.Дондурея – М., 1991), розкриває неупорядкованість і, навіть, хаотичність кінопроцесу в Росії. За оцінкою *Д.Дондурея*, “глядачі покидають кінотеатри, створені піратські відео та кабельні імперії, вартість виробництва фільмів запаморочливо зростає, але кінофабрики збільшили свої прибутки втричі!” (*Д.Дондурей* После империи: кинорынок по-русски // Искусство кино. – 1993. – №4. – С.3). Він бачить вихід з цього становища в цивілізованому поєднанні справжнього ринку із державною політикою підтримки мистецтва. Найбільш

фундаментальною і узагальнюючою роботою в російській соціології кіно є книга М.Жабського, К.Тарасова, Ю.Фохт-Бабушкіна *Кино в современном обществе: функции – воздействие – востребованность*. – М., 2000, в якій не тільки цілісно охоплюється основна проблематика предмету, а й визначаються шляхи можливого виходу російського кіно із кризи та напрацьовується інформаційно-соціологічне забезпечення творчих і управлінських рішень в сучасній, надзвичайно динамічній невизначеній соціокінематографічній ситуації. В ній ґрунтовно розкриваються функції кіно як соціального інституту, як мистецтва та засобу масової комунікації з узагальненням досвіду зарубіжних досліджень, аналізується соціальне функціонування сучасного російського кіно в цілому, і, в основному на матеріалі західних джерел, досліджується проблема насилля і еротики в кіно та можливі шляхи протидії їм.

У межах названих дослідницьких шкіл відбувається визначення та уточнення такого предмета соціології кіно, яким початково стає глядач, аудиторія кіно, що так експресивно, реально заявляє про себе.

За свідченням відомого американського соціолога *Г.Селдеса*, людство у своїй історії ніколи не знало виду мистецтва, яке б користувалось такою любовною увагою більшості населення планети, особливо в золотий вік свого визнання (1920-1960 роки). Тому важливим завданням соціологів є вивчення зворотного впливу кінематографа на суспільство, на всю систему його потреб, на спосіб життя, і, таким чином, на стан його культури. На жаль, ці проблеми і досі лишаються маловивченими.

*Соціальна і культурна вагомість кінематографічної складової в художній культурі впливає на особливість місця і функцій соціології кінематографа в системі галузей соціології художньої культури.*

Особлива “зануреність” кіномистецтва в соціум і сугестивний вплив “кіноподібних” засобів (телебачення та ін.) дають підстави, беручи до уваги найбільше охоплення ними публіки, говорити про найбільший серед інших видів мистецтва його вплив на суспільство.

Основний твір (фільм), що опосередковує зв'язок основних суб'єктів (митця і публіки) є, за узагальнюючим викладом М.Жабського, одночасно:

- продуктом художньої і промислово-технічної діяльності;
- засобом аудіовізуальної комунікації;
- синтезом зображувально-виражальних можливостей різних мистецтв;
- складовим суспільної свідомості, важливим соціальним документом історичного часу.

Фільм як основа кінематографічного життя розглядається в широкому соціальному та історико-культурному контексті з урахуванням його

прокатної долі, глядацького сприймання та виховного впливу для інтегральної оцінки його суспільної якості.

*Соціологія кіномистецтва на основі “соціологічного зрізу” кінематографічного процесу вивчає:*

- вплив суспільства на кінематограф;
- вплив кінематографа на суспільство;
- специфічні особливості функціонування кінематографічної сфери як в суспільстві загалом, так і в системі художньої культури, зокрема.

Значне місце належить вивченню взаємодії кінематографа з іншими засобами масової комунікації та іншими видами мистецтва.

Особливо плідним для розвитку кінематографа у 80-і роки ХХ ст. була інтеграція, з одного боку, зростаючого соціологічного інтересу до естетичної функції кіно, а з іншого, – мистецтвозначного – до його комунікативної функції.

*У 90-і роки ХХ ст. провідною тематикою, особливо в Росії, стає дослідження кіновестернізації та конкурентноздатності вітчизняного кіно на етапі його модернізації та соціокультурних наслідків втрати ним конкурентоспроможності у боротьбі із західним кіно.*

До цього вживане (в тому числі К.Марксом) у відношенні до мистецтва поняття “художнє виробництво” набуло в кінематографічному виробництві чіткої специфічної модифікації, що була певним продовженням загальноекономічних процесів виробництва, породила масову кіноаудиторію як соціокомунікативну спільність. Кінематограф створив першу масову публіку, в сучасному розумінні (А.Хаузер), яка сприймає особистісні зразки, притаманні певному суспільству.

Значною мірою сьогодні реалізується уявлення Р.Кеніга про використання “зеркала” кіномистецтва як інструменту соціологічного пізнання, бо кіноекран, відповідно до випереджаючої функції мистецтва, здатний вловлювати соціальні зміни, настрої, очікування і бути рупором соціальної спонтанності і соціальних змін.

І хоч тут більшою мірою кіномистецтво “оснащує” соціологію (Жабський М.), та саме врахування соціально-культурного контексту епохи дозволяє зрозуміти механізм оновлення кіноестетики.

*Критерії суспільної цінності фільму:*

- художньо-естетичний (розвиток професійної кіно культури);
- соціальний (формування людини, її соціальних характеристик);
- ідеологічний (розвиток суспільної свідомості, певна ідеологічна ангажованість);
- комерційний, що дозволяє виділяти вищезазначені чотири



функції як основу для обґрунтування кінополітики (М.Жабський).

Таким чином, в суспільстві кінематограф як цілісний феномен постає у своїх художньому, соціальному, ідейно-політичному та економічному впливах, беручи до уваги те, що фільм як твір мистецтва саме своєю художністю визначає характер свого буття в інших проявах.

Соціальні та естетичні характеристики фільму в їх особливому співвідношенні визначають його масовість. В то й же час, як і в інших видах мистецтва, в кінематографі виникають суперечності, а іноді й невідповідність між рівнем художності і масовості фільму, особливо, коли фільм орієнтований на елітарну публіку. Формування концепції авторського кінематографа С.Ейзенштейна сприяло зростанню художнього рівня фільмів, як і його соціальної позиції, орієнтованої на утвердження нової соціальної реальності (на думку С.Ейзенштейна, "...нові форми мистецтва завжди походять від нових соціальних форм").

*Разом з тим для соціолога є постійно важливим аналіз колізій художницького самовираження і масової комунікативності, що часто пов'язано з випереджуючим відображенням дійсності митцем і певним відставанням масової публіки в освоєнні новацій, її недостатньою художньою підготовкою.*

Фільм розглядається як суспільна цінність, а його інтегральна (з урахуванням естетичного рівня), цінність є оптимальним критерієм оцінювання і стимулювання кіновиробництва.

Практика оцінювання фільмів має свої особливості. Якщо у 20-30-і роки переважав ідеологічний критерій, то в 60 – на початку 70-х років художньо-естетичний та ідеологічний, а у 70-80-х рр. зростає роль соціального ("глядацького") та комерційного критеріїв, посилюється розходження між офіційними і глядацькими оцінками. У цей період, 80-х – початку 90-х рр., зростає необхідність не тільки комплексної оцінки фільму, а й системної взаємозалежності всіх складових кінематографічного процесу як цілісної динамічної системи. Цей динамізм її розвитку залежить від природи базової системи: "кіновиробництво – суспільна потреба в кіно – освоєння, "споживання" кінофільму".

*Специфіка кінематографа, на відміну від інших видів мистецтва, полягає в особливо щільній і безпосередній функціональній взаємозалежності його складових та в безпосередній залежності кіновиробництва від успішності кінопрокату, який дає могутні імпульси до кінотворчості, значною мірою формуючи не тільки жанрову структуру, а й специфіку творчих засобів, навіть характер нововведень.*

Іншою такою особливістю є *підвищений динамізм кінематографічного життя*, пов'язаний із зростаючими можливостями охопити новими фільмами за короткий час кінозагал. Він посилюється зворотнім зв'язком, інформацією про ефективність сприйняття кінотворів, безпосереднім відлунюванням реакції кіноаудиторії до творця, доповнюваного оперативною кінокритикою.

*Ефективність зворотного зв'язку творців кіно і публіки, громадськості значно вища за інші види мистецтва не тільки за комплексністю та інтенсивністю, а й і за впливовістю*, безпосередньою “огорненістю” митця враженнями від всього середовища, від співтворців, від відвідання режисером та іншими кіномитцями кіносеансів, на яких вони безпосередньо відчують реакцію залу. Тому поняття “процес” щодо кінематографа видається особливо доречним і адекватним його природі.

Специфічним для кіномистецтва, на відміну від інших мистецтв, є характер посередництва між кінохудожником і публікою кіно. Кінопроцес є системножорстким і багатоланковим, більш безпосереднім і опосередкованим, поєднує в собі різні за своєю природою складові (кіномережу, інвесторів, кінопрокат, рекламу, критику, кіноаматорські організації, групи безпосереднього кіноспілкування в кінозалі і за його межами). Це й повинно стати предметом спеціального дослідження.

Видається очевидним, хоча й не цілком підтвердженим, ширший і соціально та психологічно сильніший за інші мистецтва вплив кінематографа на загал внаслідок інтенсивного використання ним художніх можливостей багатьох видів мистецтв. У зв'язку з розвитком телебачення і відеовізуальних засобів, в яких кіно посідає одне з провідних місць, кінематограф набуває всезагального характеру і окреслює профіль культури сучасної епохи, інформаційної за своїм характером.

Стрижневими і провідними для соціологічного аналізу є два процеси:

1. *функціонально-розвиваючий*, основою якого є динаміка реалізації суспільно-художньої потреби в кіномистецтві, пов'язаної сьогодні з потребою в телебаченні і аудіовізуальних засобах, що складає єдиний комплекс і вимагає особливого дослідження (лишається не вивченим зв'язок потреби в кіно та потреби в образотворчому мистецтві);

2. *формування кіносфери як різновиду соціально-художньої реальності*, складової нової соціокультурної реальності, що має свої особливості функціонування і розвитку.

В системі кіносфери важливо визначити характер потреб та інтересів основних її суб'єктів, міру їх узгодженості, яка повинна

торувати шлях до наближення, глядача до кіномистецтва.

На відміну від інших сфер художньої культури, де фігурують основним суб'єктами митець, публіка і критика, в кіносфері, заснованій не тільки на творчості, а й на кінопродукуванні, органічно пов'язані і “тиснуть” на режисера-творця власне кіновиробництво і кінопрокат з відповідною мережею (і суб'єкти – “кіновиробник” і “кінопрокатник”). Тому кіномистецтво за своєю природою найбільш соціальне і виробниче за інші види мистецтва і найбільш залежне від держави, політики і виробництва, і разом з тим воно виділяється не тільки за характером “витворення” своїх зразків, а й за потенціалом зворотного впливу на маси.

У кіносфері є п'ять підсистем відносин:

- кіно і суспільство в цілому;
- кіно і держава;
- між учасниками кінематографічного виробництва;
- кінотворець і критика;
- кінотворець і публіка.

Складається *система соціально-художніх відносин у сфері кінематографа*: між її прямими і опосередкованими суб'єктами залежно від характеру їх впливу на творчий процес. Основними складові такої системи:

- *специфічні “виробничо-художні” відносини* між учасниками колективу “режисер – інші учасники творчої групи” (система відносин залежно від характеру креативності їх професії, формування певного типу виробничо-творчих художніх відносин в колективі);
- *творчі суміжні художні відносини* (“режисер – митці інших видів мистецтва”, “кінотворці – митці інших видів мистецтва”);
- *художньо-функціональні відносини* в межах кінематографічного життя (“режисер – кінокритик”, “творчий кіноколектив – мистецтвознавець”);
- *суспільно-ідеологічні кінохудожні відносини* (“кіномитець – засоби масової комунікації”, “кіномитець – цензура”);
- *соціально-художні відносини* (“кіномитець – публіка”);
- *соціально-реалізаційні комерційні відносини* (“кіномитець, корпорація кіномитців – працівники кінопрокату”);
- *художньо-педагогічні відносини* (“кіномитець – педагог і його учні”);
- *художньо-просвітницькі художньо-меценатські, благодійні, інвестиційні, рекламні та інші відносини* (“кіномитець – підшефні”, “кіномитець – інвестор” та інші).

Ця система відносин уможливорює функціонування кіносфери як

особливої соціальної складової суспільства. Провідну роль має базове відношення “кіномитець – публіка”, опосередковане фільмом, що формується на основі соціальної кінопотреби. Остання пов’язана із загальним культурним контекстом епохи, характером дозвіллевих орієнтацій, соціально-духовними прагненнями людей, проєкцюванням людиною на фільм цілого комплексу своїх актуальних потреб, серед яких художньо-естетична потреба є організуючою і мобілізуючою, але далеко не завжди провідною.

Ряд авторів (*О.Макаров, М.Жабський*) вважає, що зміна рівнів кіно потреб пов’язана як із загальним зростанням рівня культури, так і з поступом відповідного їй кінематографу, а конкретно проявляється як перехід від рекреаційно-розважального до пізнавально-виховного та естетико-гедоністичного і соціально-ідеологічного освоєння кіномистецтва.

Повноцінним маніфестантом потреб суспільства в кіномистецтві є *кінопубліка*, на яку й зорієнтоване мистецтво, яке, у свою чергу, її формує.

Повторюючи сентенцію відомого італійського кінорежисера де Сантіса – “кіно – це глядач”, зосередимо увагу на публіці кіно та кіноаудиторії, бо, на жаль, соціологічні, особливо емпіричні дослідження (кіномитця-режисера, митця нового типу, який поєднує кілька різновидів художньої творчості в кінематографічному синтетичному мисленні) майже не проводяться або мають частковий характер.

*Принципово важливо розмежувати поняття “кінопубліка” і “кіноаудиторія” за раніше окресленим критерієм організованості і художності. До кінопубліки слід віднести ту частину аудиторії (тобто тією чи іншою мірою залучених до кіномистецтва), яка є певною спільністю, навіть спільнотою, за своїми смаками, потребами і характеризується постійністю контактів з кіно, підкріпленими прагненням раціонально осмислити фільм та інтересом до рецензій і оцінок фільмів.*

*“Кіноаудиторність” – це характеристика контактності населення з кіно, виділення тієї його частини, яка хоч якоюсь мірою до нього залучена, на відміну від “метааудиторії”, що окреслює тих, хто не відвідує кіно.*

У то й же час сама *кіноаудиторія* поділяється на *потенційну* (коли людина дивиться не менше одного фільму за півроку) і *актуальну* (коли відвідування кіно відбувається частіше). Завдання соціолога полягає, на думку М.Жабського, в тому, щоб всебічно проаналізувати кількісний і якісний склад статички, динаміки і взаємозв’язку метааудиторії (хто не відвідує кіно), актуальної і потенційної кіноаудиторії як основу

для теоретико-методологічного аналізу, для розробки надійних оперативних і перспективних прогнозів соціального функціонування кінематографа, розкриття зв'язку між глядацькою активністю публіки і постановкою кінопроцесу, кіносправи, їх відповідності потребам публіки в цілому і її окремих груп.

У зв'язку з найбільшою серед інших мистецтв масовістю (залучення, практично, всього глядацькоспроможного населення через три канали поширення фільмів – кінопрокат, телебачення і відеотеки) і значною представленістю в кіноаудиторії всієї соціальної структури суспільства, зворотний оперативно і повноцінно соціологічно забезпечений зв'язок в системі “кіно – глядач” стає важливим фактором оптимізації розвитку кінематографічного процесу в цілому.

При цьому слід брати до уваги, що якісне і значною мірою перспективне і визначальне “ядро” аудиторії складає раніше названа *публіка кіно*, основною характеристикою якої є *пізнавально-художня потреба, підкріплена інтересом до знань про кіномистецтво, естетична вимогливість у виборі фільмів та їх обговорення, схилення, особливо у молодіжній частині, перед акторами і надання кіномистецтву певного, часто великого значення у своєму житті.*

Власне публіку кіно, як меншість із маси залучених до кіно, складає група знавців, любителів і аматорів кіно, яку ми умовно визначаємо як *художню публіку кіно*. Її визначальні характеристики:

- фундоване на сталій духовній потребі ставлення до кіно як мистецтва;
- естетичне відношення до кіно як мистецтва;
- естетичне відношення, органічно поєднане з інформативним захопленням, зрілими компетентними судженнями про кіно;
- певний культурно-характерологічний профіль, смак, пов'язаними з впливом кінофільмів на їх спосіб, а часто і стиль життя.

*Художня публіка кіно* відзначається високою комунікативною активністю і навіть організованістю (гуртки, асоціації, товариства), тому її вплив іррадіює на всю кіноаудиторію і метааудиторію, створює імідж не тільки окремим фільмам, а й кіномистецтву в цілому. Її визнання – це той творчий резонатор, якого так прагне і чекає митець кіно і який стимулює його творчість.

Тому всі *суб'єкти кінопроцесу*, в тому числі й держава, зацікавлені у формуванні публіки як соціокультурної спільноти, у створенні такої *атмосфери кінематографічного життя*, яка б сприяла складанню особливої *кіносубкультури* і забезпечувала оптимізацію складу

кіноаудиторії, підтримувала необхідний рівень інтересів і запитів в кіно.

Соціологія кіно характеризується:

- специфічністю свого предмета;
- своєрідністю соціального буття кіно як інституту;
- системою соціально-кінематографічних відносин його суб'єктів,

притаманних їм норм і цінностей, між якими можуть складатися певні суперечності.

Соціально-культурний інститут кіно як такий, що складається із кіновиробництва і кінопрокату, знаходиться, на відміну від інших мистецтв, у жорсткішій залежності від “збуту”, поширення своєї продукції, залежно від часто малорозвинених смаків публіки, що впливають на функції кінематографа.

#### ***4.6.3. Соціологічні проблеми кіно в СРСР, сучасній Росії та Україні\****

Починаючи з 20-х років ХХ ст. (1927 р. в СРСР було випущено 120 художніх картин) кіно стає наймасовішим засобом дозвілля (глядацька аудиторія становила 200 млн. глядачів на рік).

Як пише О.Волошенюк: “Кіно – чи не єдина форма дозвілля, де, керуючись кожен своїми мотивами, змикалися маси, фольк та інтелектуали” [12, С.242] і була й ритуалом відпочинку, ритуалом спілкування, магією відсторонення від повсякдення, засобом пошуку істини і сенсу буття.

Започаткована в Україні 1911 року кінопромисловість значну частину фільмів присвячує історії України (“Тарас Бульба”, “Мазепа”, “Богдан Хмельницький” та ін.). Кіно в цей період має всі ознаки індустріального фольклору (К.Чуковський). Надалі воно набуває ваги у зв'язку з потребою витворення національної картини світу, в тому числі і в міфологічній формі, бо сама мова кіно найближча до міфу (С.Тримбач). Кіномонтаж виникає в Росії як відповідь на потребу створити принципово новий образ дійсності. Кінорежисер “зміг відчувати себе творцем світу, революціонером, котрий з уламків старого світу споруджує небачені досі образи, своєрідні сни про майбутнє” (С.Тримбач) [12, С.219]. Кіно стало важливим, духовно мобілізаційним засобом піднесення соціальної активності мас, а тому визначалось В.Леніним як “найважливіше з усіх мистецтв”.

Наприкінці 20-х років кінофабрики в Україні сконцентрували значні творчі сили (О.Довженко, Ю.Яновський, Д.Демуцький, М.Бажан,

---

\* Цей параграф написаний Алієвою Л.О.

*П.Панч, А.Бучма, М.Семенко* та ін.), а кіномистецтво завойовувала масового глядача за допомогою традиційних жанрів (комедії, мелодрами, детективу), поєднуючи художньо-міфологічні та агітаційно-пропагандистські функції.

У цей же період утверджується багатогранна творчість *О.Довженка*, яка поєднувала авангардизм пошуку з поетичним осмисленням життя, спираючись на ментальність і культуру українців.

Тяжіння до традицій народної культури (сміхова народна культура та ін.) поєднується із зверненням до міфології, космосу, національного минулого (*О.Довженкова* “Звенигора”). У 30-і роки загальною особливістю культури, як вважає *С.Тримбач*, стає пошук “предка” (“Щорс” *О.Довженка*), поворот від ідеї класової держави до держави національної (*М.Туровська*), йде потрактування української культури в декоративному, або ж суто етнографічному дусі, продовжується маскультівська обробка традицій народної культури, романтизація революції, оспівування “єдиної родини” націй та їх держави. На початку 40-х років формується кінематографічний маскульт СРСР, який зберігається аж до початку 90-х років майже незмінним, за виключенням “поетичного кіно” (*С.Параджанов, Ю.Ілленко, Л.Осіка*), з його зверненням до глибин народної традиції, витоків художності.

Нове покоління українських митців 90-х років в умовах зростаючої комерціалізації кіно і телебачення націлене як на осмислення нових реалій життя в рефлексивній формі, так і на пошук свого нового глядача, часто звертаючись до розважальної, ярмаркової форми. Соціально-художнього епічного осмислення трансформацій українського суспільства ще не відбулось.

Прагнення до творчої свободи, що дало певні результати в кіно на початку періоду перебудови значною мірою за рахунок фільмів на раніше заборонену тематику, не втілились у часи державотворення у значних творчих здобутках. Виправдалося парадоксальне положення про те, що свобода далеко не завжди сприяє творчим досягненням. Справдився відомий вислів французького письменника *А.Жіда*: “мистецтво живе боротьбою і вмирає від свободи”.

Сьогодні кіно в Україні взагалі перебуває в занепаді, а національне кіно – особливо. Причинами такого становища є і мізерне фінансування (майже припинений випуск фільмів), і конкурентноспроможність західного кінематографа, який не відповідає усталеним стереотипам сприйняття. Все це роз’єднує “аудиторію за інтересами”, а зміна соціальної, ідеальної змістовної “орієнтованості” фільмів минулих років

на релакс, відпочинок, на відволікання від дійсності посилює суперечності функціонування кіно.

Сьогодні втеча від дійсності успішно компенсується телебаченням і транквілізаторами, а відвідування кінотеатрів скорочується в кілька разів. Кінематограф в Україні стає не просто комерційним, а неприступним для більшості глядачів. Кіноглядач з кінотеатрів “перетікає” і переорієнтовується на телебачення (кінотелебачення).

Основними і визначальними проблемами кіно, тісно “зрощеними” з власне творчими та радикальною переорієнтацією всієї сфери кіно як особливої соціально-художньої реальності, постають соціологічні проблеми. Це пов’язано з радикальною зміною вектора розвитку кінематографа у зв’язку з формуванням не тільки нової соціокультурної, а й нової художньої реальності. *В загальних рисах ці зміни полягають:* у появі нового об’єкта кінематографічного відображення, яким постає суспільство перехідного типу; притаманна йому система соціально-художніх відносин кінотворців, публіки, критики, громадськості і держави, “переоцінка цінностей”, зміна їх акцентів; у “відкритості” кінематографічного простору не тільки в плані зняття будь-яких обмежень у художній творчості, а й в безмежному поширенні у вітчизняному прокаті фільмів інших країн, що призвело до тотальної “вестернізації”, а іноді “русифікації” всього кінематографічного “поля.”

Якщо в Росії перехід від демократизації до “вестернізації” відбувається хоча поряд з намаганням витримати конкуренцію із західними фільмами і протиставити їм свою стратегію творчості й організації кінопрокату, то в Україні зникнення вітчизняного кінематографа (створення в окремі роки одного фільму) призводить до тотального панування західного кінематографа, навіть без намагань осмислити якісь інші варіанти.

Тому зупинимось переважно на досвіді Росії в її протистоянні “вестернізації”, він може бути корисним для української науки і практики.

#### ***4.6.4. Соціокультурні аспекти вестернізації і конкурентоспроможності кіно в сучасних Росії й Україні***

Проникнення західного кінематографа на терени країн Східної Європи, в тому числі колишнього Радянського Союзу, що особливо інтенсивно розпочалось ще з часів перебудови, набуло в наш час таких масштабів, що дістало визначення “вестернізації” – *тотального панування західного кінематографа*. Цей процес набув відображення в серії робіт російських дослідників, він зафіксований в останній



період як проблема конкурентноздатності російського кіно на етапі його модернізації [3, 4].

Хоч з 80-х років російський кінематограф більше за інші види мистецтва просунувся на шляху до ринкових відносин, однак тут не тільки не відбулось суттєвого поступу – західний, особливо американський, кінематограф майже повністю заповнив російський кіноринок. Цьому сприяли обвальне роздержавлення кінематографа, і тотальна комерціалізація кінопрокату, подальше урізноманітнення каналів поширення фільмів (відео, кабельне та супутникове телебачення) та концентрація кіноспоживання в квартирі.

Така ситуація виживання російського кінематографа призвела до значного зростання ролі соціології кіно в суспільстві, уваги всіх учасників кінематографічного процесу до функціональних аспектів, до ефективності впливу фільму на глядача, публіку кіно, яка, “голосуючи ногами”, здатна визначити, і вже визначає, долю вітчизняного кінематографа.

В цій ситуації проблема публіки набуває нового, визначального змісту, але слід враховувати, що формуючись новими умовами, вона стає значною мірою іншою. Особливо це стосується молодого покоління глядачів, в якому зазначені трансформації мають глибинне відбиття. *З кожним роком чисельно зростає “інша” кіноаудиторія – адекватна цілям і естетиці товарного фільмовиробництва (М.Жабський)*, вона має свої соціально-демографічні, загальнокультурні і кінематографічні особливості.

В цих умовах формується поняття “конкурентноздатність”, яке передбачає не тільки змагальність вітчизняного кіновиробництва із зарубіжними, а й здатність перемагати зарубіжний кінематограф шляхом урахування більшої диференціації особливостей кіноаудиторії, що може стати вирішальним у цій змагальності. Таким чином, у нових умовах з особливою гостротою окреслюється як доленосна проблема справжніх та ілюзорних потреб публіки кіно.

Держава, відмовившись від регулювання кінопроцесу, поклалась на стихійність ринку, зігнував цілу систему необхідних передумов, що призвело до значної втрати як російського, так і українського кіноринку. Тому сьогодні 80% російських кіноглядачів є прихильниками американського кіно і лише 10% російського. Майже кожен другий юний кіноглядач хоче бути схожим на американських кіногероїв (схожими на героїв російських фільмів хочуть бути 30%). Російські кіногерої частіше за американських викликають співчуття (19% проти 11%).

Фахівці пов'язують зростання конкурентноздатності російського кіно з формуванням нового образу кіногероя, близького кіноаудиторії, який втілює цінності молодого покоління, є зразком для наслідування.

Не сприймає американського кінематографа зовсім незначна група молоді. Якщо прихильники американського кіно цінують в досягненні своєї життєвої мети підприємливість, ініціативність, готовність до ризику та привабливу зовнішність, то його супротивники розраховують на розум, освіту, ґрунтовні знання та працю. Вони ж значно більше за інших цінують людяність, чутливість, служіння високим ідеалам.

В цілому, як бачимо, відбувається “трансплантація” інонаціональних цінностей, що формують суперечливий тип особистості, ініціативної енергійної, але орієнтованої тільки на себе і готової заради грошей і матеріальних благ на все, тип людини, малокультурної і схильної до асоціальної поведінки [4].

В згадуваній уже роботі М.Жабського, К.Тарасова та Ю.Фохта-Бабушкіна з ґрунтовним аналізом цієї проблеми зазначається, що кінематограф має відносну самостійність і здатен впливати на свою соціальну долю шляхом свідомого вибору власної моделі. Підкреслюється необхідність визначення управлінської стратегії її учасників, однак вказується на невідповідність моделі кінця 80-х років завданням розвитку кіно в новій ситуації, бо ця стратегічна модель орієнтувалась на самодостатню творчість (переважно елітарного характеру), що вимагала “підтягування до рівня народу шляхом його естетичного перевиховання”. Однак уже тоді були достатні підстави для визначення і обрання іншого курсу – на поєднання справжнього мистецтва з широкою масовістю в нових умовах.

Як пишуть автори, в кінці ХХ ст. в Росії повторилась ситуація, подібна до 20-х років: зарубіжні фільми складають основу функціонуючого кінорепертуару, а російські стають незначним доповненням до них; західний кінематограф значною мірою перехопив у російського та українського кіно його соціальні функції і перетворив їх на свій лад.

Тому можна стверджувати, що в результаті цього держава втрачає важливіший канал впливу на своїх громадян, бо політика в галузі кінематографа виявилась неспроможною на відміну від політики у сфері театру. Це пов'язано також з тим, що уявлення про призначення кінематографа творців фільмів, кінопрокатники доволі зміщені, непевні і суперечливі. *Склалась взаємна несумісність інтересів, розходження і розбрат основних суб'єктів кінематографічного процесу, а в результаті склалось кіно, “яке в цілому нікого не влаштовує – ні*

*творців фільмів, ні прокатників, ні державу, ні глядачів” [2, С.373].*

Ігнорувався пріоритет глядацького кінематографа, у формуванні якого протягом 90-х років не було зрушень, хоч глядацька аудиторія складає соціально-економічну основу фільмовиробництва. Ігнорування суспільної думки призвело до значних втрат.

“Те, що в 90-ті роки наше нове кіно і населення розійшлися – також результат соціальної ізоляції кінематографа від тієї громадської думки, з якою він не міг або не хотів рахуватись” [2, С.374]. Це привело до того, що в ті роки з’явилась замість “втраченої” нова публіка кіно, часто загадкова і незбагненна у своїй поведінці. Сучасний кінематограф починає шукати нових шляхів до неї, напружено вглядаючись і намагаючись зрозуміти її.

Сьогодні емпіричні дослідження констатують значне зниження вибіркості кіноглядачів та ролі кіно в житті особистості. Від аудиторії кіно сьогодні відходить найрозвиненіша частина населення. Посилюється розважальна функція кіно, ослаблюється позитивний соціальний і естетичний вплив, внаслідок чого на передній план в інтересах кіноглядачів виходять фільми детективи та фантастика.

Все це ще раз підтверджує системну цілісність кінопроцесу, жорстку функціональну взаємозалежність основних його ланок, особливо інституційних.

#### ***4.6.5. Соціокультурні виміри кінематографічного процесу в Україні***

Стан соціології кіно в Україні є не вивченим і не визначеним.

Вже здійснені соціологічні дослідження кінематографу в Україні не мають своєї інституції (лабораторії чи соціологічної групи) і реалізуються переважно ініціативно і найчастіше в контексті вивчення проблем вільного часу, дозвілля чи естетичного виховання.

Проведені нами дослідження, пов’язані з кінематографом, впродовж останніх двадцяти років показали, що *кіно посідає перше чи друге місце у потребах різних груп населення України*. Разом з тим загальний невисокий художній рівень кінопродукції і стиль роботи кінопрокату сформував тип любителя кіно, який не відзначається високою художньою вимогливістю. Більше того, експертне опитування з визначенням загального естетичного смаку любителів різних видів мистецтва показало, що його найнижчий рівень, після любителів сучасної естради, мають шанувальники кіномистецтва [11]. Висновок соціологів полягає в тому, що людям з високим художнім смаком і художньою культурою

не притаманне захоплення кінематографом. Він посідає в їхніх потребах одне з останніх місць. Кінематограф виходить на перше місце у потребах робітничої та селянської молоді.

Започатковане нами в кінці періоду застою вивчення кіноглядача-любителя у формі відповідей на соціологічну анкету, передплатників журналу, “Новини кіноекрана” дало можливість виявити загальний напрям їх думок про кіно (всього до редакції надійшло 315 анкет).

Кінолюбителі, як і в усьому світі молоді люди (58,7% – 11-18 років; 16,8% – 19-24 роки), тобто три чверті складають люди до 24 років. Це насамперед жінки (82,5%), учні (51,7%), робітники (12,7%), інтелігенція (20,3%).

Рівень освіти – неповна середня (33%), середня та середня спеціальна (48,7%), вища (15,7%). Найактивніші жителі обласного та районних міст (47%), Києва (15,2%), малих міст (14,9%) та передплатники з сільської місцевості (16,4%).

Наші дописувачі, активні глядачі кіно (58,3% за останній місяць були від одного до трьох і більше разів в кіно). При цьому переважна більшість (62,5%) вважає, що “кожна культурна людина повинна ходити в кіно”, хоча загальна тенденція зниження уваги до кіно в останні роки виявилась у тому, що 31,7% все ж переконана: “в кіно можна ходити, а можна й не ходити”.

Разом з тим вивчення кореляції захоплення кінематографом з потребами в інших видах мистецтва, на матеріалі студентства, показало, що його шанувальники не відстають від любителів інших видів мистецтва в читанні художньої літератури, але більшою мірою, ніж інші, мають інтерес до театру (26%). Значно більший інтерес шанувальників кіно до театру, ніж любителів театру (як їх називають, “театралів”) до кінематографа.

Мотиви і цінності, якими керується глядач, виявляють невисоку культуру вибору, бо режисура як синонім авторства перебуває, на жаль, на останньому місці – 5,3%. В то й же час, на перше місце виходить другорядний мотив, мало пов’язаний з художньою сутністю кінотвору – “улюблений актор” (34,9%). Важливе значення у виборі фільму має “прихильність до певного жанру” (20,3%), “інтерес до певної тематики” (21,5%) тобто жанрово-тематичні уподобання.

Ще меншу роль відіграє поінформованість через засоби масової інформації та спілкування з певним колом осіб. Послідовність така: перше місце посідає “інформація про фільми у газетах і журналах” (32,3%), а далі – “телепередачі про кіно” (24,7%), соціальна та художня

актуальність стрічки – “про неї багато говорять та сперечаються” (21,5%), “поради знайомих подивитись кінокартину” (17,7%). Для незначної частини спонукальним мотивом є “приваблива назва фільму” (13,6%).

Потреба в кіномистецтві конкретизується в інтересі до національного кіно, яке можна назвати національним умовно, бо до останнього часу мало фільмів українською мовою. То ж і не дивно, що 24,7% відповіли, що “не дивляться українських фільмів”, 39,6% – “дивляться деякі з них”, а перевагу їм віддає тільки четверта частина – 26,6%. До того ж, дивляться їх: “лише по телевізору” – третина (34,9%) та переважно по телевізору – четверта частина (24,4%), “і в кінотеатрі, і по телевізору” – 32%. Власне українське кіно, зважаючи на ці дані, не має достатньої кінопубліки.

Головна причина неуваги глядача до українського кіно визначена ним досить чітко: “мало гарних стрічок українських студій” – 36,5% та “мало українських фільмів національної тематики” – 17,1%. Проте однією з причин є й погано організований прокат, бо 27% зауважили: “Там, де вони живуть, у кінотеатрах рідко йдуть українські картини”.

Жителі України ще тоді хотіли дивитись українські стрічки або озвучені українською мовою. Екзистенціально симптоматичним, пов’язаним з видовищними мистецтвами, є спільне захоплення шанувальників і кіно, і театру туризмом.

Відповідно люди, які мають найнижчу потребу в мистецтві, виділяються бажанням більше відвідувати кіно, як і найбільшим потягом до відпочинку за формулою: “відпочивати, нічого не роблячи” (28% проти 3% у групі з високою потребою в мистецтві). Очевидна споживацько-розважальна установка любителів кіно до мистецтва в цілому породжена, очевидно, станом кінематографа.

Вивчення функціонування кіно в студентському середовищі показало, що, у зв’язку з соціально-психологічними особливостями студентів, міжособистісна комунікація є визначальною у виборі фільму, а це особливо характерно для тих, хто рідко відвідує кіно, проте вона має найнижчу значущість для тих, хто відвідує кіно частіше.

В цілому структура ціннісних орієнтацій студентів при виборі фільмів має таку послідовність: рецензії, кінореклама, телепередачі про кіно, фотореклама, афіша. Для тих, хто найчастіше відвідує кінотеатри, найбільш значимою є кінореклама [11, С.106].

Ті, хто часто відвідує кіно, характеризуються невисоким рівнем художнього смаку, поширюють необ’єктивну інформацію серед своїх

однокурсників, породжуючи негативний естетичний ефект міжособистісної комунікації.

В цілому канали кінохудожньої орієнтації диференціюються в основному в крайніх групах відвідування кіно та залежно від довузівського соціально-культурного середовища. Спостерігається зростання довіри до думки інших людей із зменшенням урбанізації.

Специфічним для студентства є захоплення драматичними, пригодницькими та музичними фільмами, що пояснюється їх соціально-психологічними особливостями (прагненням до героїзації дійсності, потребою в музиці та високою емоційністю сприйняття). Складаються специфічні культурні профілі студентів, залежно від їх довузівського культурного середовища. Якщо у 70-80-ті роки серед улюблених фільмів студентів переважали радянські, то в 90-ті роки – зарубіжні стрічки. Визначальним в таких оцінках, за свідченнями самих студентів, до недавнього часу були тема та громадянські і моральні проблеми, порушені в них. Менший коефіцієнт значущості, проте більшу популярність має гра акторів та гострий сюжет. *Режисура, на жаль, виявилась на передостанньому місці, їй надає першочергової ваги при оцінці фільму мала частка загалу (5%).*

Широких досліджень всієї цілісності кінематографічного життя України, в тому числі і взаємини його основних суб'єктів, не проводилось.

Нова соціокультурна реальність часів перебудови і державотворення драматично вплинула на українське кіно, і особливо на кінопрокат.

Не вдаючись до загальновідомих реалій, зазначимо, що нова соціально-художня дійсність, характеризується й новими критеріями оцінки художньої творчості, значною різноманітністю художніх потреб і смаків, особливими відносинами між суб'єктами художнього процесу (митцем, публікою, критикою), між митцем і владою, між митцем, посередниками і громадськістю.

Проведені нами опитування митців п'яти творчих спілок України засвідчили різке зниження соціального статусу і престижу митця, низьку оцінку митцями своєї соціальної захищеності.

Недостатність фінансової підтримки творчих спілок призвела до кризового стану всіх ланок художнього життя, спричинила динамічні зміни в художній свідомості його учасників, породила нові колізії, що вимагають зваженої оцінки, врахування складності ситуацій у визначенні шляхів виходу з кризи, пошуку альтернативних рішень.

У такій ситуації суттєву допомогу може надати соціологія кінематографічного процесу, яка є єдиною наукою, що охоплює всю

його цілісність системним аналізом, дозволяє отримати інтегральну оцінку не тільки стану справ (діагностика) і шляхів виходу з кризи, а й окреслити перспективи подальшого розвитку (прогностика).

В умовах очевидної кризи кінематографа в Україні і паралічу кіновиробництва найдоречнішим є звернення соціолога не до публіки, яка ще не стала новою спільністю, а до експертів, насамперед, – кінорежисерів і критиків як головних творчих учасників кінопроцесу, які значною мірою визначають його стан і перспективи, уособлюючи його художньо-творчу і раціонально-оцінну підсистему. На початку 2001 р. за участю студентів-соціологів Національного університету “Києво-Могилянська академія” (О.Хоменко, В.Хомко та ін.) ми провели експертне соціологічне дослідження на тему: “*Стан сучасного українського кінопроцесу*”. В ньому взяли участь: відомі кінорежисери – *О.І.Бійма, Гресь, С.В.Маслобойшиков* та ін.; відділ кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім.М.Т.Рильського НАН України; кафедра кінознавства Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.П.Карпенка-Карого; редакції журналу “Кіно і театр” (*Л.І.Брюховецька*), “Кіноколо” (*В.М.Войтенко*), доктори кінознавства *В.Г.Горпенко, О.П.Оніщенко, С.Тримбач* та ін. Соціологічне дослідження мало за мету зафіксувати системну цілісність українського кінематографа.

Кінопроцес як взаємодія сфер виробництва, поширення і освоєння фільмів є об’єктом соціології кіно. Соціологічною специфікою його вивчення є дослідження комплексної взаємодії усіх його складових.

### **Авторитетна думка**

Під системною цілісністю кінематографічного процесу слід розуміти таку його внутрішню організацію, при якій взаємодіючі суб’єкти, сфери, структури та інше. утворюють певну єдність, із численних взаємодій яких складається соціокультурний процес, що характеризується завершеністю, якісною своєрідністю, внутрішньою структурною закономірністю, відносною автономністю і здатністю виконувати свої функції у соціальному цілому.

М.І.Жабський.

Порушення цілісності кінематографічного процесу, його внутрішня дезорганізація, на думку М.Жабського, породжує дисфункціональність як окремих структур, так і всієї галузі.

Стан українського кінопроцесу в цілому визначається характером

соціально-трансформаційних змін перехідного періоду та загальним “станом культурного життя в Україні”, що експертами оцінюється невисоко (2,79 бали за п’ятибальною шкалою. Різниця в 0,08 бали є значущою).

Загальний “рівень сучасного українського кіно”, яке, як загальновідомо, перебуває у стані тяжкої кризи, оцінюється провідними фахівцями в 2,3 бала. Такому загальному його стану в цілому відповідає й оцінка “рівня художності кіно України”, що сягає 2,5 бали (55,55% низьких оцінок, в середньому, однаково як режисерів, так і кінокритиків).

За даними Міністерства культури і мистецтв України, протягом 1996–2002 рр. розподіл державних ресурсів на фінансування кіно здійснювався за залишковим принципом. І лише 2000–2001 роки стали переломними, бо в цей час у кіновиробництві знаходилась 78 ігрових, телевізійних, документальних, науково-освітніх та анімаційних фільмів. Проте 2001 року різко припинилося фінансування кіновиробництва.

Який же характер змін в кіно за останні роки?

Експерти визначали рівень змін (“на краще” чи “на гірше”) за найважливішими соціальними показниками та характеристиками українського кінопроцесу протягом останніх п’яти років, що є певним орієнтиром для оцінки його стану і тенденцій.

Насамперед, зміни “на гірше” відзначаються (59,2%) у “творчому складі кадрів при підготовці фільму”, – у “творчій зайнятості, завантаженості кадрів” (62,9%) і, що особливо турбує у “рівні режисури” (48,1%). Це визнають і самі режисери.

Попередньо зауважимо, що із зазначених 24 характеристик кінопроцесу у жодній з них зміни “на краще” не переважили змін “на гірше”, що свідчить про всезагальність кризової ситуації у вітчизняному кінопроцесі, про її системний характер.

Зазначимо, що “на гірше” змінились не тільки “тематична різноманітність фільмів”, а й весь комплекс творчих і виробничих умов їх створення:

- готовність режисерів до зйомок;
- готовність членів творчого колективу до зйомок;
- організація зйомок та умови роботи;
- стан виробничої і творчої дисципліни;
- відносини творчого складу з управлінсько-адміністративним персоналом;

Знизились і соціально-побутові та громадські чинники, зокрема:

- взаємовідносини в колективі;



- громадська робота;
- увага і оцінка громадськістю роботи студії;
- забезпечення соціально-побутових потреб.

Обвально погіршилась *“художня ефективність роботи кінопрокату”* (81,5%), як і *“стан роботи з глядачами”* (81,5%) та *“умови для творчого зростання”* (59,3%), що призвело до значного зниження *“організаційно-економічної ефективності кінотворчості”* (66,7%), її рентабельності. Це негативно позначилось на *“художньому рівні фільмів”* (51,8%), на *“визнанні кінотворчості публікою”* (55,5%), *“колегами”* (44%), *“критикою”* (37%) і, врешті-решт, на оцінці творчості режисерів і критиків кіностудіями, адміністрацією, владою.

Навіть у такій пріоритетній сфері, як *“відродження національних традицій в кіномистецтві”* (“на краще” – 25,9% – “на гірше” – 29,6%), оцінки незначно, але переважили в бік погіршення.

Найчастіше криза кінематографа, з досвіду його історії, пов’язана з кризою глядача, публіки, які недостатньо стимулюють його (кінематографа) розвиток.

Однак і режисери, і кінокритики майже повністю сходяться в тому, що *“інтерес публіки до кіномистецтва”* є досить високим (3,57 бала; 48,14% високих оцінок). Щоправда, за такої тривалої майже повної відсутності українських фільмів і суцільної вестернізації вітчизняного кінопрокату і цей, первинний, творчо стимулюючий фактор потреби в кінематографі суттєво ослаб, бо *“художня вимогливість публіки”* значно знизилась (2,92 бала; 51,8% низьких оцінок). Зауважимо, що така оцінка повністю співпадає із щойно оціненим рівнем художності українських фільмів, тобто вона породжена станом вітчизняного кінематографа. Високохудожні українські фільми є, вони здобувають чимало міжнародних нагород. Близько 80% опитаних провідних режисерів передали свої фільми для прокату за кордоном, бо український кінопрокат неспроможний донести їх до нашого глядача. Проте ще не відомо, чи зможуть навіть ці високохудожні фільми конкурувати із західними кінострічками, подібно до того, як це вже сталось в Росії.

Оновлення кінематографа найчастіше пов’язується з творчістю молодого покоління митців, однак така тривала стагнація вітчизняного кіновиробництва не сприяє розгортанню їх творчості, тому *“процес творчого зростання молоді”* оцінюється не високо (2,7 бала), особливо опитаними режисерами (60% низьких оцінок). Нагадаємо, що в образотворчому мистецтві його поступ сьогодні пов’язується, насамперед, з високою оцінкою творчості молодих художників.

Розглянемо умови, суб'єктивні й об'єктивні фактори та показники, а також установки режисерів і критиків щодо своєї творчості і кінопроцесу в цілому. Реально у творчої кіноеліти при всіх проблемах і негараздах доволі *“висока міра реалізації творчих задумів”* (3,18 бала; 44,4% високих оцінок); значне *“вдоволення результатами своєї творчості”* (3,2 бала; 48,1% високих оцінок). Вони високою мірою *“задоволені своєю професією”* (4,4 бала) і мають чудові *“перспективи для свого творчого зростання”* (3,5 бала; 48,1% високих оцінок).

Цей яскравий приклад трансформації, переборення криз і перешкод для творчих злетів, що і є феноменом народження справжнього творця у справді складних об'єктивних умовах і обставинах.

Не тільки *“соціальний престиж професії кіномитця”* значно знизився (2,88 бала; 40,7% низьких оцінок), а й *“соціально-правова захищеність професії”* катастрофічно знизилась, до гранично низької межі (1,6 бала).

Для здійснення своїх задумів 79,2% кінематографічних діячів мають значні *перешкоди*, зокрема:

- *матеріальний фактор* – низька оплата творчої праці (63,7%) та незадовільне матеріальне становище (27,3%);
- *недостатнє фінансування виробництва фільмів* (54,5%);
- *слабка соціально-професійна захищеність* (45%);
- *завантаженість нетворчою роботою* (40,9%);
- *ускладнення суспільної ситуації*, оцінок, відносини між людьми, в яких непросто знайти себе творчо і дати відповіді на складні питання життя (27,3%);
- *невизначеність або відсутність інформації* про інтереси публіки, громадськості до кіномистецтва (18,2%);
- *відсутність або низький рівень справжньої творчої атмосфери в колективі*, у спілкуванні з колегами (13,6%);
- *невизначеність критеріїв, методів художньої творчості* (13,6%);

Особистісні мотивації переплітаються із суспільними і громадськими умовами та обставинами, що впливають на ефективність творчості. Серед них важливішою, хоч не завжди усвідомлюваною, є проблема творчого визнання, що глибинно пов'язана в особистісному плані з художнім покликанням (діалектика покликання і визнання), а в соціальному – з діяльністю критики (як соціального інституту), яка повинна допомогти таланту відбутися і утвердитися в суспільстві.

За спільною оцінкою режисерів і критиків кіно, *“рівень української кінокритики”* (2,76 бала; “мода” задовільно складає 44,4%) значно

перевищує “рівень сучасного українського кіно”, хоча є нижчим за оцінку “задовільно” через критицизм, вимогливість критиків до самих себе.

Однак на відміну від художників, толерантних до критики, ставлення більшості кінорежисерів до неї однозначно негативне (2 бала; 63% низьких оцінок), що не йде їм, очевидно, на користь і суперечить попередній оцінці.

В цілому, очевидно, що в системі кінематографічного життя кінокритика не виконує своїх функцій і ролі, бо *рівень відносин “митець – критик” не відповідає характеру функціонування й розвитку мистецтва, соціально-кінематографічних відносин* (2,6 бали; 44,4% низьких оцінок). Рівень цих відносин значно нижче оцінюється критиками (60% низьких оцінок), ніж режисерами (30% таких оцінок).

Діячі кіно назвали найавторитетніших українських критиків (*В.Скуратівського, Л.Брюховецьку, О.Мусієнко, С.Тримбача, В.Рутковського, В.Войтенка*) та кінорежисерів (*Р.Балаяна, К.Муратову, В.Криштофовича, Ю.Ілленка, С.Маслобойщикова* та ін.)

Кінодіячі вважають, що серед режисерів України не набув належного визнання В.Гресь. В той же час найбільше вони поцінують серед зарубіжних кінорежисерів *Ф.Фелліні* (69,2%), *Л.Вісконті* (38,4%), *М.Антоніні* (26,9%), *А.Тарковського* та *А.Вайду* (по 19,2%), *Б.Бертолуччі* (15,4%), *П.Альмадовара* (11,5%) та ін.

Оскільки опитувалася кіноеліта, то, зрозуміло, визнання її творчості в основному вже відбулось. Найвище визнання, на їх думку, традиційно отримується ними, від колег (3,95 бала) та публіки (3,9 бала) і менше – від критики (3,5 бала) та влади (3,35 бала).

*Визнання, очевидно позитивно впливає на творчий стан кінодіячів сьогодні, що оцінюється ними в 3,4 бала (51,8% високих оцінок) і є значно нижчим серед режисерів, ніж серед критиків, бо критикам легше соціально і фінансово реалізувати свої можливості.*

Творчі прагнення діячів кіно підтримуються високою “професійною атмосферою їх творчого об’єднання” Спілки кінематографістів (3,88 бала). При всій повазі до свого фаху і покликання, 37% не висловили бажання, щоб їхні діти й онуки обрали їх фах (2,95 бала).

Сучасний кінодіяч є досить соціально і професійно активним, бо підтримує широкі зв’язки з публікою, населенням шляхом різноманітної діяльності:

- спілкування з любителями мистецтва – 61,5%;
- зустрічі на вечорах із школярами, студентами – 50%;
- читання лекцій з проблем мистецтва – 34,6%;

– викладання у навчальних закладах – 30,7% та ін.

Діячі кінематографа активно співпрацюють з різними вітчизняними і зарубіжними організаціями, із засобами масової комунікації (пресою – 72%, радіо і телебаченням – 68% та ін.). Прикметно, якщо у сфері образотворчого мистецтва провідні митці переважають критиків майже у всіх формах такої діяльності і співпраці, то в кіносфері активність критиків є визначальною у всіх видах діяльності, навіть у співпраці з кіностудіями, приватними вітчизняними і зарубіжними фондами, що свідчить про зростання ролі критики в кінопроцесі. Різнобічність соціально-професійної діяльності кіноеліти відповідає вимогам нової кінематографічної реальності і позначається на їх особливому соціальному самопочутті, необхідному для успішної творчої самореалізації.

Найбільше вони відчувають *“свою потрібність близьким, друзям, знайомим”* (59,2%), *“творчу єдність з колективом, колегами”* (55,6%), *“життєвий комфорт, оптимізм”*, та водночас і *“залежність від інших людей”* (37%), і рідко – *“непевненість у собі”*, *“відчуття самотності, відсутності людей, які б тебе розуміли”*. Однак, якщо режисери частіше переживають *“життєвий комфорт, оптимізм”*, *“непевненість в собі, у своїх здібностях”*, то критики – *“відчуття творчої єдності з колективом”* (72,7%) і *“свою потрібність своїм близьким, друзям, знайомим”* (76,9%). *“Відчуття ж повноти реалізації своїх творчих можливостей”* часто переживається п'ятою частиною тих та інших. Причини такого незначного прояву відчуття повноти самореалізації значною мірою полягають у тих труднощах і проблемах, які переживає сучасний український кінематограф, зазнаючи соціокультурної трансформації. Як же їх усвідомлює кіноеліта в цілому та режисери і критики зокрема? Які шляхи подолання кризи вони бачать?

Загальні результати опитування свідчать: майже всі експерти (96%) переконані, що *головною причиною тяжкого становища є “відсутність належних умов у суспільства для розвитку кіно”*, з чим важко не погодитись.

Другою важливішою причиною, викликаного значною мірою першою, є *деформації кінопроцесу як соціально-культурного інституту*, порушення його функціональної цілісності, що негативно позначається на всіх його складових. Така принципова позиція означає *“порушення взаємовідносин як в самому кінематографі, так і між основними учасниками кінематографічного життя* (кіномитцями, критикою,

публікою, кінопрокатом, адміністрацією)”, її поділяють 80% експертів, і вона є визначальною для нашого аналізу і висновків.

Третя причина, яку визнає переважна більшість діячів кіно, є *втрата кінематографом свого глядача, “другого полюсу” творчості* (згадаймо вислів де Сантіса: “Кіно – це глядач”), заради якого, власне, і розвивається це мистецтво: “кінематограф погано знає свого глядача, не завжди може і вміє знайти контакт з ним, орієнтується на невибагливі смаки” (76%). Інші причини і труднощі, кризи є менш вагомими, хоч відбивають зміст ситуації, що склалася.

Виділяються також рівновеликі за своєю вагомістю причини: такі, насамперед, як відставання кіномистецтва від потреб часу, потреб глядачів (*“кіномистецтво не відображає змісту і динаміки суспільних змін”* – 72%), тобто не виконує головної соціальної функції – перспективи поступального чи адекватного відображення дійсності.

Поряд з нею – проблема підготовки митця, який би забезпечив своєю творчістю потрібне суспільству художнє відображення життя (*“незадовільний рівень підготовки кадрів для кіно”* – 72%).

Динаміка мистецтва побуджується рівнем та висотою художніх запитів публіки, які деградували під впливом вестернізації українського кінопрокату, тому *“рівень художніх потреб глядача знизився”* (68%) і своєю “свинцевою” вагою стримує поступ українського кіно. Інший блок причин пов’язаний з усвідомленням власної провини кіноеліти за стан справ і належить до змісту кінотворчості.

Нові умови і вимоги зобов’язують до нових пошуків і творчих злетів, а *“кінематограф обмежує можливості для художнього експериментування”* (60%) *“кінематограф надто консервативний, тяжіє до традицій”* (32%), *“кіно обмежене тематично, жанрово-одноманітне”*, *“не завжди відповідає вимогам кінематографічності і втрачає свою специфіку”* (52%), *“втрачає зв’язок з творчими національними традиціями”* (20%), а тому *“не може зацікавити публіку”* (60%), а в результаті – *“не витримує конкуренції з телебаченням”* (60%).

Причиною труднощів є також епохальні зміни (як писав С.Єсенін: “оттого и мучаюсь, что не пойму, куда ведет нас ход событий”), *“ускладнення соціальної ситуації, відносин між людьми, в яких не просто знайти себе творчо, дати відповіді на складні питання життя”* (40%).

Суспільство шукає виходу із цього становища, зокрема, утверджуючи нову модель національного кінематографа, хоч діячі кіно, столична кіноеліта вважають, що *“реформа в кінематографі надто орієнтована*

на економічні показники, відбувається комерціалізація кіно за рахунок зниження художності”(56%). Кінематограф, як і інші мистецтва, є дотаційним за своєю природою, вимагає фінансової підтримки держави, фондів, спонсорів, яка сьогодні є мізерно низькою (1,95 бала).

Такі руйнівні тенденції в кіновиробництві, у зв'язках соціокіносфери актуалізують регулятивні та управлінсько-організаційні проблеми, що в ринкових відносинах повинні вирішуватись за участю нового суб'єкта, повноправного учасника кінематографічного процесу, яким є кіноменеджер, система кіноменеджменту. Однак, на думку експертів, “рівень менеджменту у кіновиробництві і прокаті” є гранично низьким (1,53 бала), а фактично – нульовим. Слід наголосити, що позиції та оцінки режисерів і критиків з цього питання, як і з інших, рішуче розійшлись. Так, думку про те, що “кіно не витримує конкуренції з телебаченням” поділяє 60% режисерів і втричі менше критиків, “незадовільну підготовку кадрів для кіно” відзначають 80% режисерів і 53,9% критиків і т.д.

Тому потрібне комплексне вирішення такої вузлової проблеми нової кінематографічної реальності за допомогою нового розділу соціології кіно, яким є “соціологія кіноменеджменту”. Вона здатна визначити (у специфічних показниках) ефективність цієї сторони кінематографічного процесу.

Насамкінець, зазначимо, що соціологія кіно, на відміну, скажімо, від соціології образотворчого мистецтва, є доволі усталеною у своїй структурі і в науковому апараті галузевою соціологією мистецтва і художньої культури.

Соціологічні дослідження кінопроцесу дають підстави стверджувати, що в Україні:

– складається в основних рисах нова кінематографічно-художня реальність, що характеризується особливою системою соціально-художніх відносин, новими організаційними формами кіновиробництва і прокату, формуванням нової структури публіки кіно та ін.;

– кінематографічна реальність втрачає свою функціональну цілісність, що негативно позначається на стані всіх її показників;

– склалась певна дисфункціональність і протиставленість творчої (режисери) і раціонально-оцінювальної (критика) підсистем кінематографа, що виявляється у відмінностях їх цінностей, норм та позицій стосовно проблем національного кінематографа;

– за останні п'ять років відбулось помітне зниження художніх, соціальних і професійно-функціональних показників кінематографічного

процесу, що свідчить про його системну кризу;

– *складається нова структура кінопубліки, яка характеризується в своїй елітній частині вибірковістю, а в основній масі зростаючою вестернізованістю, втратою національно-художньої орієнтованості, споживацтвом і зниженням художніх потреб;*

– *відбувся розрив національного кінематографа внаслідок затримки фільмів та з інших причин, із своєю публікою, який може стати катастрофічним як для його майбуття, так частково і для художньої свідомості мас.*

## **Запитання для самоперевірки**

1. Коли і якими потребами була викликана до життя соціологія кіно?
2. Які етапи у своєму розвитку пройшла соціологія кіно?
3. З яких елементів складається цілісність кінематографічного процесу?
4. Яку систему функцій виконує кіномистецтво в сучасному суспільстві, зокрема, в Україні?
5. Якими шляхами можливе подолання вестернізації українського кінопрокату?
6. Як оцінюють стан українського кінематографа режисери і критики?

## **Теми для рефератів**

1. Предмет і структура соціології кіно.
2. Потреби і характеристики сучасної кінопубліки.
3. Сутність вестернізації і криза українського кінематографа.
4. Соціологічні характеристики українського кіно 90-х років ХХ ст.

## **Творчі завдання**

1. Проаналізуйте методом контент аналізу репертуар кінотеатрів м. Києва за останні два тижні.
2. Опитайте відвідувачів одного з кіносеансів з метою визначення складу кінопубліки і оцінки проглянутого фільму.
3. Складіть план-інтерв'ю Вашого улюбленого режисера чи актора на тему “Чого чекає публіка від українського кіно”?



## ЛІТЕРАТУРА

1. Волощенко О., Тримбач С. Кіно // Нариси української популярної культури. За ред. О.Гриценка. – К.: УЦКД. – 1998. – С.217-245.
2. Жабський М., Тарасов К., Фохт-Бабушкін Ю. Кино в современном обществе: функции – воздействие – востребованность // НИИ киноискусства. – М., 2000. – 376 с.
3. Жабський М.Н. Системная целостность кинопроцесса / Киномеханик. – 1997, №7. – 10 с.
4. Испытание конкуренцией. Отечественное кино и новое поколение зрителей. НИИ киноискусства. Под ред. М.Н.Жабського. – М., 1997. – 121 с.
5. Кино и зритель. Опыт социологического исследования / Под ред. Л.Когана. – М., 1968.
6. Кино: пути фильма к зрителю. – М., 1998.
7. Методология прикладного социологического исследования (Проблемы социологии кино). – М., 1976.
8. Мэнвел Р. Кино и зритель /Пер. с англ. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1957.
9. Под знаком вестернизации (кино-публика-воздействие) / Под ред. М.Н.Жабського. – М.: ИНИ киноискусства, 1994.
10. Семашко О.М. Чміль Г.П. Український кіноглядач: запити та інтереси // Новини кіноекрана, 1990, №4.
11. Семашко О.Н. Художественные потребности и их развитие у молодежи (опыт социально-эстетического изучения художественных потребностей студентов). – К.: Вища школа, 1977.
12. Социально-эстетические характеристики фильма и прогнозирование зрительской посещаемости. – М.: ВНИИ киноискусства, 1984.
13. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. (Конкретно-социологические исследования в России второй половины XX века. История и методология). – СПб.: Алетейя, 2001. – С.36-51, 176-200.
14. Хренов Н.А. Социальная психология искусства. Теория, методология, история. – М., 1998.

## 4.7. Соціологія естетичного виховання

### 4.7.1. Специфіка формування предмету

Виховні системи історично завжди тяжіли до включення у свій контекст більше за інші науки соціальних умов і враховували вимоги суспільства до виховання. Тому поєднання такого розділу педагогіки, як теорія і практика виховання з соціологією є органічним і втілюється ще у ХІХ – на початку ХХ ст. у таких поняттях, як суспільне, “соціальне виховання”. Тому й формування соціології виховання відбувалось, за аналогією до інших галузевих соціологій, у лоні базової для неї дисципліни – педагогіки та її відповідного підрозділу – педагогіки виховання, з якої поступово відокремилась власне *соціологія виховання*. [4].

Однак зростаюча під впливом вимог практики і внутрішньої логіки розвитку науки диференціація наукового знання в останні три десятиліття породжує потребу розгалуження і формування галузевих соціологій та відповідних теорій середнього рівня в самій системі соціології виховання. Сьогодні цілком утвердилась у своєму статусі *соціологія морального виховання* [10], інтенсивно формуються соціологія національно-патріотичного виховання, соціологія громадянсько-політичного виховання, правового виховання, соціологія фізичного і, відповідно, сімейного, сексуального та інших видів виховання. В руслі цієї тенденції формується і соціологія естетичного виховання, у зв’язку з так званою “естетичною революцією”, зростанням вільного часу, “засміченням” засобів масової інформації (кіно, радіо, телебачення, преса) естетичною ерзацпродукцією, рекламою та з соціальною необхідністю підвищення ефективності естетичного виховання.

*Специфіка формування предмета соціології естетичного виховання як інтегративної галузі (що використовує методи дослідження і здобутки соціології виховання та соціології художньої культури і, доцільно формуючи публіку, сприяє своїми досягненнями як вихованню в цілому, так і мистецтву), полягає в одночасному її зародженні в межах педагогіки і соціології, в поступовій кристалізації в межах соціології художньої культури, що й має бути розглянуто ґрунтовніше і, насамперед, в історичному аспекті.*

Специфічним є постійний супровід і контекстуальне “огорнення” проблематики соціології естетичного виховання загальнокультурним тлом і простором, “зваженням” на терезах культури, як і всіх соціальних явищ ефективності естетичного виховання.

#### **4.7.2. Особливості становлення і розвитку соціології естетичного виховання в колишньому СРСР і в Україні**

У 20-і роки в СРСР розглядалися окремі аспекти ефективності естетичного виховання із застосуванням для його вимірювання соціологічних засобів (театру – *Н.Сац, Е.Аркін, О.Бардовський* та ін., музики – *Р.Груббер, Г.Поляновський, літератури – М.Фрідьєва, К.Довгань* та ін.).

Однак у ці роки не склалась система таких досліджень і навіть не ставилося питання про специфічну галузь соціології естетичне виховання. Виключенням є в Україні творчість корифея-новатора *Л.Курбаса*, який писав про необхідність “соціології театрального художнього виховання” [12, С.82].

Відродження і розвиток цього напрямку досліджень припадають кінець 50-х років, в межах комплексних педагогічних досліджень, започаткованих новосибірським дослідником *Ю.В.Шаровим* і очолюваним ним колективом як складова дослідження духовних інтересів школярів. В основу цих емпіричних досліджень, що тривали з 1953 по 1976 роки, була покладена ідея про визначальну роль художніх потреб в художній діяльності і в розвитку школяра. Ці потреби вивчалися вибірково як художні інтереси, як їх усвідомлені прояви у бажаних і реальних діяльностях, фіксуючись у трьох рівнях відношення до мистецтва: сприйняття (споживання), виконавства і створення художніх цінностей з метою їх структурування і пошуку оптимальних педагогічних засобів та системи естетичного виховання [15, 16].

Незважаючи на певні методичні вади цих досліджень, було виявлено зростання не тільки поінформованості школярів у сфері мистецтва, а й розширення та збагачення їх інтересів і потреб, що суттєво впливало на їх духовний розвиток, визначено структуру потреб у видах мистецтва, встановлено слабке знайомство школярів з сучасним вітчизняним та класичним і сучасним зарубіжним мистецтвом, специфіку відношення до мистецтва дівчат та юнаків [17, 18].

У дослідженнях *Ю.В.Шарова* початку 70-х років вивчалась залежність художніх потреб школярів від особливостей їх макро- і мікросередовища, зокрема, й регіону та порівнянно з даними 20-х років в Росії і зарубіжних країнах; з урахуванням думки вчителів про художній розвиток шкільної молоді. Цим дослідженням притаманний пошук типології ставлення школярів до мистецтва.

Принципово новим аспектом дослідження генези художньої культури молоді стало вивчення *Ю.В.Шаровим* біографій визначних діячів мистецтва, педагогів-музикантів, студентів художніх вузів (504 біографії), на матеріалі яких відстежувалась “фактори, що визначають розвиток художніх потреб в дитячому і юнацькому віці, роль у цьому процесі сім’ї, школи, художньої культури (професійної, народної творчості), соціальних ідеалів суспільства” [18, С.27]. Він робить важливий висновок про необхідність для художнього розвитку дитини сильних мистецьких вражень вже в перші роки її життя.

“Естетична діяльність, що організується в процесі художньої освіти, повинна реалізовуватися на матеріалі порівняно високого рівня складності” [18, С.47], дещо вищого за естетичний розвиток дітей. Дослідник визначає мету і зміст естетичного виховання школярів. В руслі цієї ж наукової школи склалися не завжди строгі за соціологічними вимогами і дослідження ленінградського вченого-педагога *М.Верба*, який в кінці 60 – на початку 70-х років (1965-1976 рр.) охопив вивченням художніх інтересів і смаків більше 5000 старшокласників м. Ленінграда і області, запропонувавши чітко визначені чотири рівні “естетичної підготовки старшокласників”: високий, середній, проміжний, низький [1, С.196-197] та програми естетичного виховання. *Це дослідження успішно реалізувало, як і школа Ю.В.Шарова, превентивно-підготовчу та нормативно-програмуючу функції соціології естетичного виховання, створюючи необхідні умови для реалізації, відповідно до природи соціології, її координаційно-інтегративної ролі, погодження дій прямих і опосередкованих учасників естетичного виховання (школи, сім’ї, громадськості, засобів масової комунікації, закладів культури і мистецтва).*

Охарактеризований тип соціологічних досліджень почав відокремлюватись від педагогіки естетичного виховання як самостійний напрям соціології мистецтва і художньої культури, а згодом набував ознак галузевої соціології, завдяки працям *В.Кукшанова* (Свердловськ), *В.Цукермана* (Челябінськ) і особливо *Ю.Фохта-Бабушкіна*, за концепцією і під керівництвом якого реалізувався багаторічний (1967-1976 рр.) проект “*Художні інтереси школярів і умови їх формування*” лабораторією конкретно-соціологічних досліджень художнього розвитку школярів НДІ художнього виховання АПН СРСР (*Е.Крупник, Л.Нікольський, В.Собкін, Е.Чухман* та ін.).

Цей проект став видатним явищем у світовій науці і практиці, бо не мав аналогів ні за обсягом, об’єктами досліджування школярів,

батьків і вчителів, (44281 чол.), ні за територіальним охопленням (9 союзних республік, 77 міст і сіл), ні за науковою і практичною ефективністю, розробкою і втіленням програм естетичного виховання [14, С.130-140].

На нашу думку, цей проект і заклав основи галузевої соціології естетичного виховання у тісній взаємодії з педагогікою і психологією, використовуючи арсенал емпіричної соціології, пропонуючи нові методи і методики соціологічного аналізу. Продовжуючи традицію Ю.В.Шарова, об'єктом їх вивчення обрана основна опосередковуюча ланка взаємодії двох підсистем “Мистецтва” і “Людини”, художні інтереси школярів, які поєднують їх взаємодіючу систему з урахуванням соціально-історичного контексту буття мистецтва і своєрідності особистісних властивостей тих, хто освоює.

Вивчалась спрямованість школярів на літературу, кіно, музику, театр, образотворче мистецтво з урахуванням: *способу реалізації інтересу* “освоєння творів мистецтва, набуття знань про мистецтво, заняття художньою творчістю”; *форми прояву інтересу* (судження і вчинки). Якісним критерієм було визначено формування художнього потенціалу людини, за такими характеристиками:

- наявність інтересу до мистецтва;
- його широта та інтенсивність;
- рівень художнього смаку.

Дослідники виділяли уможлядний та діяльний художній інтерес школярів та чотири його типи за рівнем залученості до художньої діяльності:

- споживанням мистецтва;
- споживання і спроби художньої творчості;
- споживання з набуттям знань про мистецтво;
- споживання, творчі спроби і набуття знань з мистецтва в поєднанні з найвищим художнім розвитком.

Новими і евристично багатими були висновки про оптимум споживання окремих видів мистецтва і їх структурування в молодших, середніх та старших класах, а також динаміку художніх інтересів – від захоплення мистецтвом в молодших класах до спаду в середніх і піднесення в старших класах. Виявилось, що зосередженість особистості на мистецтві не сприяє повною мірою художньому розвитку, а дає найвищі результати, лише тоді коли доповнюється іншими інтересами, багатством її духовних потреб (Л.Нікольський).

Плідним було визначення динаміки скоординованих функцій сім'ї і школи щодо дітей різного віку і типу класів, взаємодоповнення навчальної і позакласної роботи у вихованні художньої культури, визначальної ролі сильних естетичних вражень у формуванні інтересів у сфері мистецтва, координування роботи школи і естетико-виховної ролі телебачення.

До того ж, Є.Чухман та інші виявили зв'язок між інтересом школярів до мистецтва та їх навчально-творчими здібностями і успіхами.

Таким чином, здобутки нової галузі знань заклали необхідну основу для її розвитку, а самі її принципи почали поширюватись на соціально-естетичне виховання вже не тільки школярів, а й інших соціальних груп, що мають свою специфіку. *Соціологія естетичного виховання, хоч дослідники так її ще не називали, почала набувати більшої теоретичної визначеності і водночас – розмаїття.*

Найбагатшою за змістом і перспективною серед цих соціальних груп було студентство, тривалий час не усвідомлюване як специфічна і соціально авангардна група, що характеризується особливим художнім світом. Дослідження його художньої свідомості здійснювались у багатьох вузах СРСР, особливо в Росії, їх бібліографія доволі багата й широка [14]. Виділимо в ній за період 70–90-х років як найвагоміші роботи У.Ф.Суни [11] та монографію М.Б.Глотова [2]. Багаторічні дослідження У.Ф.Суни, що проводились у 70-і роки на базі Московського державного університету, визначали рівень естетичної культури студентів як такої, що має такі взаємопов'язані компоненти: знання у сфері мистецтва, оціночні естетичні уявлення (оцінки, смаки, ідеали), залучення до сприйняття мистецтва і творчості естетичних аспектів в усіх сферах діяльності. Поєднання цих компонентів дає три рівні естетичної культури – високий, середній і низький. На основі досліджень визначались рівні естетичної культури і можливі шляхи їх піднесення у комплексному взаємозв'язку з іншими видами виховання (моральним, політичним та ін.). Все це заклало підґрунття для цілеспрямованості і точного застосування засобів естетичного виховання відповідно до певної аудиторії [11].

У 90-і роки найґрунтовнішою роботою, що узагальнила значний досвід емпіричних досліджень останніх років і своїх власних, є робота М.Б.Глотова [2], в якій не тільки розглядається поняття художнього світу в соціохудожньому аспекті, а й проблема художнього розвитку сучасних російських студентів: від початку до завершення їх навчання у вузі. Автор пропонує свою соціо-естетичну концепцію

структури художньої культури і співвідношення системи художніх потреб, розглядаючи динаміку змін компонентів художньої культури студентів протягом років їх навчання та особливості розвитку їх художнього світу в період перебудови. В роботі аналізуються особливості художнього потенціалу першокурсників технічних вузів і їх художній розвиток, простежуються за системою показників реальні зміни, які можуть бути використані для розробки програми естетичного виховання у вищій школі, для соціологічного забезпечення їх реалізації.

Проте висновки дослідження мало втіленні, навіть для Санкт-Петербурга з його унікально багатим мистецьким середовищем, бо автор зафіксував незначні позитивні зміни в художньому світі студентів технічних вузів за час їх навчання [2, С.123]. До позитивних змін він відносить прирощення художніх знань і появу нових художньої орієнтацій, а до негативних – скорочення обсягу художнього споживання та зниження художньо-творчої активності. Автор доходить висновку, що процеси перебудови в сучасній Росії поки що негативно впливають на розвиток художнього світу студентів [2, С.123]

В цілому ж слід брати до уваги, що до нового напрямку соціології естетичного виховання мають бути віднесені роботи, які сприяють вирішенню естетично-виховних проблем. В цьому руслі з 1964 по 1975 роки в Україні нами було виконано комплекс робіт з вивчення художніх потреб студентів, їх реалізації та системи естетичного виховання за фахом (Запоріжжя, Дніпропетровськ – 10 вузів) [6]. Ці дослідження вперше були чітко орієнтовані як галузеве вивчення соціології естетичного виховання [6, С.135] специфічної соціальної групи студентства і спрямовані на виявлення особливостей його художньої культури та діяльності як основи для програмування системи його естетичного виховання з метою не тільки абстрактного всебічного розвитку особистості, а й підготовки до соціальних функцій інтелігенції, однією з яких є культурно-творча. При такому підході естетичне виховання у вищій школі розглядається як різновид суспільного виховання, тобто як соціально-естетичне виховання з урахуванням довузівського стану, його генези. У понятті “виховувані” синтезується вікові (другий період юності – 18-25 років), соціальні та соціально-психологічні ознаки студентства як соціальної групи [6, С.49-58].

Відповідно до притаманної студентству подвійної соціалізації (набуття спочатку соціального становища студента, а потім підготовка до становища інтелігента-спеціаліста) визначаються і два рівні художньої соціалізації, на I-II та III-V курсах, які специфікують зміст і форми

естетичного виховання. Стосунки викладачів і студентів при цьому постають як соціально-культурні відносини двох соціальних груп: науково-педагогічної інтелігенції, яка передає свої цінності, і студентства як групи, що освоює своє майбутнє становище інтелігенції, відповідні художні рівні її культури та спосіб життя. Студентству притаманна специфічна субкультура, ядро якої складають художньо-естетичні відносини і характеристики [6, С.57].

Специфічні ознаки естетичної субкультури студентів:

- особлива цілісно-естетична зрощеність способу життя, характеру діяльності і сприйняття дійсності, схильність до естетизації і гармонізації світу і свого буття в ньому;
- специфічність художньо-естетичного відношення залежно від спеціалізації, професіоналізації;
- розвиненість самодіяльної художньої творчості, яка як домінуюча впливає на характер їх художньо-естетичної свідомості;
- суперечність між відносно розвиненими, порівняно з іншими групами молоді, специфічно структурованими художніми потребами і реальними можливостями їх реалізації;
- пізнавальна та гедоністична орієнтація у функціонуванні мистецтва;
- розвиненість, порівняно з іншими групами молоді, раціональної складової, художньо-естетичних поглядів і рефлексій;
- авангардність, інноваційність, постмодерністичність;
- прагнення новизни і естетичного оновлення світу та свого буття в ньому, динаміка розвитку;
- підвищена інтенсивність спілкування, стимульована освоєнням мистецтва і творчістю;
- зростаюча естетично-індивідуалістична відчуженість, індивідуалізація освоєння мистецтва у поєднанні з колективістськими формами.

Дослідження ефективності естетичного впливу різних видів мистецтва на студентство показали, що найнижчою загальною естетичною культурою і смаком характеризуються прихильники естради і кіно, а зростає вищим рівнем – прихильники художньої літератури, класичної музики, живопису і театру. Кожній із цих груп притаманні свої соціально-характерологічні особливості (любителі естради схильні до спілкування, слабо і посередньо вчаться і громадськи активні, виявлена найбільша соціально-естетична ефективність впливу театру, бо його любителі мають найкращий смак, найвищу успішність і плідну участь у громадських справах).



Вивчення стану художньої культури певного контингенту студентів, в її позитивних і негативних вимірах, дозволяє конкретизувати програму їх естетичного виховання і ефективно її реалізувати, створює необхідні передумови для педагогіки естетичного виховання.

Такі принципи вивчення студентства та інших соціальних груп [7], для осмислення предмета, категорій і функцій соціології естетичного виховання як різновиду соціології художньої культури [9].

#### **4.7.3. Сутність, категорії і функції соціології естетичного виховання**

У зв'язку із зростаючою диференціацією соціальної структури і соціальних відносин та з ускладненням функціонування соціального життя для розвитку соціології характерна розгалуженість традиційних її напрямків. Зростаюча спеціалізація соціології притаманна і соціології художньої культури, що збагачує і живить її розвиток (галузі за видами і типами, навіть жанрами мистецтва, соціологія мистецтва, повсякденного життя та ін.).

*Однією з таких нових галузей, що перебуває між предметною сферою соціології мистецтва й естетичної культури та соціологією виховання є соціологія естетичного виховання.* Вона перебуває не десь на периферії, а в самому центрі, бо головним об'єктом соціології мистецтва, на думку П.Бурдьє, є те, що сприяє розумінню художнього твору, адекватному і "наївному" сприйняттю, формуванню художніх потреб. Вона враховує соціально-естетичний виховний потенціал художньої культури, спрямованість впливу суб'єктів мистецтва, "знімає" наслідки естетичного впливу і створює необхідні передумови для прогресу мистецтва, дбаючи про естетичну підготовку публіки реальної і потенційної.

***Соціологія естетичного виховання** – це галузь соціології виховання та соціології мистецтва, спрямована на розв'язання проблем теорії і практики естетичного виховання, її завданням є соціологічне забезпечення підготовки одного із суб'єктів художньої діяльності – публіки.*

Її підґрунтя було закладене в Україні ще у 30-і роки ХХ ст., зокрема, А.Макаренком, який не тільки розкрив соціалізуючу роль естетичного виховання, а й визначив умови його ефективності. Закладались основи соціології театрального виховання у творчості Л.Курбаса.

Особливо плідними були шукання у 70–80-і роки шляхів і засобів використання соціальних умов та визначення природи соціоестетичних відносин суб'єктів естетичного виховання, що персоніфікувались у соціальних групах вихователів і виховуваних (наприклад, студентства і вузівської інтелігенції, складу викладачів).

Згідно з таким підходом, *управління естетичним розвитком суспільства здійснюється в діалектичній єдності і взаємодоповненні процесів прогнозування, планування, регулювання та виховання естетичної свідомості*. Естетичне виховання за своїм змістом є не тільки соціальним процесом, що реалізується в суспільстві, а й особливою соціальною сферою, яка має свої особливості стосовно об'єкта і суб'єкта виховання.

Прогнозування, планування і регулювання розвитку естетичної культури створюють необхідні *соціально-естетичні* умови для реалізації завдань завершальної ланки процесу управління – естетичного виховання. Вони розкриваються безпосередньо в дослідженні художнього життя суспільства, його художнього потенціалу, оптимальності розвитку елементів системи “художнє виробництво – художня потреба – художнє споживання”, розвитку культурних закладів та їх територіального розміщення.

*Враховуючи всю багатоманітність естетичного життя суспільства, соціологія естетичного виховання проникливо досліджує соціальну й естетичну ситуацію суспільства в цілому, і особливо стосовно системи естетичного виховання.*

Сама потреба в соціології естетичного виховання значною мірою зумовлена тим, що суспільство ставить завдання охопити естетичним вихованням якомога більший загал, а не тільки дошкільнят і школярів. При такому розширенні об'єкта естетичного виховання, коли виховуваними стають дорослі, робітнича, сільська молодь, військовослужбовці, студенти, тобто цілі соціальні групи, слід враховувати не тільки, і навіть не стільки їх психологічні та вікові особливості, а соціальні характеристики, особливості буття, потреби, особливості типів естетичних відносин, ідеалів, смаків. У зв'язку з цим, на перший план у формуванні систем естетичного виховання виходять його соціологічні проблеми.

*“Внутрішні”* проблеми теорії і практики естетичного виховання вирішуються естетикою, педагогікою, психологією з урахуванням цілей, заданих суспільством, його загальною соціальною програмою.

*Соціологічний підхід створює масштаб для погодження різних рівнів і підходів до естетичного виховання. Він дозволяє визначити*

місце естетичного виховання в суспільній виховній ситуації, його можливості та ефективність. Соціологія естетичного виховання виконує в системі наук, залучених до естетичного виховання, інтеграційну, системоорганізуючу функцію. Вона описує взаємозв'язки естетичного виховання із суспільством як особливою сферою соціальної діяльності і практики. Основні поняття цієї галузі науки:

- *“соціальна необхідність естетичного виховання”*;
- *“естетична соціалізація”*;
- *“соціальна ефективність естетичного виховання”*;
- *“соціальні суб'єкти естетичного виховання та специфіка їх відносин”*;
- *“соціально-естетичне середовище”*;
- *“суспільно-естетичне виховання”*;
- *“рівень соціально-естетичної вихованості”*;
- *“соціальна ситуація естетичного виховання”* та ін.

Так, поняття *“естетична соціалізація”* визначається як процес включення естетичними засобами особистості або соціальної групи в систему як загальних, так і специфічних для даної групи соціально-естетичних відносин та ролей, а також освоєння нею специфічної для її соціального становища естетичної культури, норм, потреб, смаків, способу життя. Це особливо гостро виявляється при входженні особистості в нове соціальне становище (студентство, військовослужбовці та ін.).

Міра естетичної соціалізованості є показником повноти і гармонійності включення людини в соціальне життя в цілому і в його естетичну сферу зокрема.

Естетична соціалізація відбувається в системі суспільно-естетичного життя, а її стрижневою, спрямовуючою ланкою є суспільно-естетичне виховання.

Суспільно-естетичне виховання виконує за підтримки цілої системи державних і суспільних організацій функцію управління розвитком естетичних потреб та естетичної свідомості в цілому, забезпечуючи суспільно необхідну спрямованість розвитку естетичних відносин виховуваних.

*Основні завдання і функції суспільно-естетичного виховання:*

- *визначення суспільних вимог до системи естетичного виховання;*
- *розробки її управлінської стратегії і тактики;*
- *визначення принципів ефективності естетичного виховання стосовно різних груп виховуваних;*

– створення соціальної естетичної ситуації, яка б сприяла реалізації системи естетичного виховання;

– обґрунтування системи забезпечення (матеріали, кадри, методичні розробки і т. ін.) і створення необхідних організаційних та наукових передумов для реалізації системи естетичного виховання – створення спеціальних органів, вивчення постановки естетичного виховання (соціологічними дослідженнями виявлена, значна невідповідність між структурою потреб молоді у видах мистецтва і реальною структурою їх освоєння).

Соціологія естетичного виховання повинна враховувати різний рівень естетичних смаків у любителів певних видів мистецтва. На основі експертних оцінок вдалось виявити таку ієрархію мистецтв, від нижчого рівня смаків молоді до вищого: естрада, кіно, література, класична музика, живопис, театр. *Важливі проблеми цієї галузі:*

– розробка моделей вдосконалення соціальної інфраструктури художньої культури відповідно до художніх потреб та рівня художнього споживання населення;

– інтенсифікація обслуговування населення закладами культури;

– інформаційне забезпечення учасників естетичного виховання даними про весь цикл художнього життя регіону;

– управління і регулювання художнього життя міста, району шляхом перспективного планування художніх і естетичних заходів;

– регулювання репертуару відповідно до естетичних потреб і системи естетичного виховання;

– координація діяльності всіх суб'єктів естетичного виховання, погодженості їх цільових програм;

– досягнення виховної колективної взаємодії художньо-культурних закладів;

– реалізація функції контролю і зворотного зв'язку у визначенні ефективності виховання, науково обґрунтованому перспективному плануванні естетичного виховання у взаємозв'язку з іншими видами виховання.

Особливо ефективним є *комплексний підхід*. Наприклад, соціологічні спостереження виявили різке розходження між найбільш ефективними формами контактів з мистецтвом: жодна з чотирьох найефективніших, на думку експертів, форм (читання художньої літератури, телепередачі з мистецтва, відвідування музеїв, виставок, заняття в художній самодіяльності) не увійшла до четвірки популярних, а з чотирьох найпопулярніших дві найменш ефективні в естетичному відношенні

(естрадні концерти та вечори відпочинку, дискотеки). Викладене дає підстави стверджувати, що соціології естетичного виховання належить функція інформативного, конструктивного забезпечення естетичного виховання від його початку до завершення.

Отже, на основі досліджень соціології мистецтва та соціології виховання реалізується *міждисциплінарний (комплексний) підхід*, що дає змогу “перекладати” загальні завдання естетичного виховання на “мову” практики естетичного виховання. Якщо соціологія мистецтва і художньої культури “прояснює” передумови естетичного виховання “на вході” (визначаючи мету, завдання, умови, можливості та ін.) і визначає соціальну ефективність естетичного виховання “на виході”, *то основне завдання соціології естетичного виховання полягає в тому, щоб визначити специфічну програму естетичного виховання даної соціальної групи з урахуванням особливостей її естетичних потреб, варіативності її естетичних відносин відповідно до ідеалу, нормативних вимог розвитку естетичної культури, які задаються вимогами професіограми і всебічності розвитку.*

Тому важливим завданням соціології мистецтва та естетичного виховання є вивчення стану соціально-естетичної свідомості, рівня естетичної культури, реальних і перспективних естетичних потреб виховуваних, що значною мірою складаються відповідно до змісту і характеру виконуваної ними праці.

При соціологічному підході відбувається глибоке проникнення в структуру і зміст взаємовідносин основних суб’єктів естетико-виховного процесу, визначення їх взаємодії, готовності до виховних акцій, розробляється програма з управління розвитком відносин художника і публіки в естетико-виховному відношенні.

Соціологія естетичного виховання вивчає естетико-виховну ефективність художнього життя не тільки суспільства в цілому, а й окремого міста, регіону, трудового колективу, академічної групи. Нею можуть бути закладені важливі соціально-естетичні передумови для розробки окремих підсистем естетичного виховання (в системі професійно-технічної освіти молодих робітників, студентства).

Масштабні соціологічні дослідження здійснив Інститут художнього виховання Академії педагогічних наук СРСР (під керівництвом професора *Ю.У.Фохт-Бабушкіна*) з вивчення художніх інтересів школярів. На їх основі була розроблена комплексна програма естетичного виховання в середній школі. Проведені в Україні дослідження художніх потреб та естетичної культури студентства

уможливили розробку системи естетичного виховання у вищій школі. Так, у вимірах зазначеного підходу традиційне відношення “студент – викладач” набуває не тільки загальносоціологічного змісту відносин двох соціальних груп (студентства та вищої ланки інтелігенції), що передбачають соціально-культурне зростання студентства до рівня інтелігенції шляхом виконання ним, разом з іншими, соціокультурної функції та соціально-естетичного “наповнення” їх відносин, що прискорює соціально-художню соціалізацію студентства.

Визначення рівня художньої соціалізованості студентів різних “гілок” професій (технічних вузів, економічних, медичних) дає змогу окреслити спеціалізовані програми їх естетичного виховання упродовж усіх років навчання. На основі такого підходу в Україні було створено проект *“Національної комплексної державної програми естетичного виховання”* (1995 р.).

Отже, соціологія естетичного виховання різними своїми рівнями (теоретичним і емпіричним) створює передумови для реалізації соціального експерименту з соціального проектування найбільш актуальних підсистем естетичного виховання, зокрема, для теоретичної розробки концепції, методики естетичного виховання; визначення її ефективності; виконує методологічну, координаційно-інтегративну, превентивно-підготовчу, нормативно-програмуючу управлінську функції.

Таким чином, соціологія естетичного виховання, розглядається нами, як різновид соціології культури.

## **Запитання для самоперевірки**

1. Чому соціологія естетичного виховання є різновидом соціології художньої культури?
2. В чому полягає основний зміст поняття “естетична соціалізація”?
3. Які основні завдання і функції суспільно-естетичного виховання?
4. Які особливості формування соціології естетичного виховання в Україні?

## **Теми для рефератів**

1. Основні завдання соціології естетичного виховання.
2. Категоріальна структура соціології естетичного виховання.
3. Особливості художньої соціалізації студентства.

## **Творчі завдання**

1. Визначте особливості художніх потреб студентів своєї групи.
2. Складіть ідеальний план естетичного саморозвитку на всі роки навчання у вузі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Верб М.А. Формирование эстетических ориентаций старших школьников. – Л., 1976.
2. Глотов М.Б. Развитие художественного мира российского студенчества. – СПб.: Изд-во “Политекс”, 1997.
3. Зязюн І.А., Семашко О.М. Національна державна комплексна програма естетичного виховання // (проект) Рідна школа. – 1995. – №2.
4. Ильчиков М.З., Смирнов Б.А. Социология воспитания. – М.: ИМПЕ, 1996.
5. Семашко А.Н. Система и принципы эстетического воспитания студенчества // Эстетическое воспитание студентов. – М., 1980.
6. Семашко А.Н. Художественные потребности и их развитие у молодежи (Опыт социально-эстетического изучения художественных потребностей студентов). – К.: Выща школа, 1977.
7. Семашко А.Н. Эстетическое воспитание различных социальных групп // Эстетическое развитие и воспитание молодежи. – М.: Изд-во МГУ, 1978.
8. Семашко А.Н., Бабушкин С.А., Паламарчук С.В. Организация идейно-эстетического воспитания в высшей школе // Проблемы эстетического воспитания молодежи. Научные труды Курского педагогического института. – Т.2. – Курск, 1981.
9. Семашко О.М. Соціологія естетичного виховання як різновид соціології художньої культури // Соціологія культури. – К., 2002.
10. Соколов В.М. Соціологія нравственного развития личности. – М., 1986.
11. Суна У.Ф. Эстетическая культура студента: опыт социологического анализа. – М.: Изд-во МГУ, 1977.
12. Українська художня культура / За ред. І.Ф.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996.
13. Фокт-Бабушкин Ю.У. Художественные интересы школьников в СССР. – М., 1978.
14. Фокт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй пол. XX века. История и методология). – СПб.: Алатейя, 2001.
15. Шаров Ю.В. О сущности и генезисе эстетической потребности // Формирование эстетических потребностей советских школьников. – Новосибирск, 1974.



16. Шаров Ю.В. О художественном кругозоре школьников // Советская педагогика. – 1956, №9. – С.33-35.
17. Шаров Ю.В. Опыт исследования художественного кругозора и эстетических потребностей школьников // Революция. Прекрасное. Человек. – М., 1968.
18. Шаров Ю.В. Формирование духовных потребностей школьников. – Новосибирск, 1966.

**Навчальне видання**

**Семашко Олександр Миколайович**

# **СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА**

**Навчальний посібник**

Відповідальний за випуск	Т.Б.Борисова
Редактори	Л.Р.Світайло С.В.Бондар
Комп'ютерний набір	Ю.М.Ступак
Комп'ютерна верстка	Я.М.Стеценко; О.М.Тарапон

Підп. до друку \_\_\_\_\_. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. \_\_\_\_\_. Зам. \_\_\_\_\_. Тираж 500

---

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, Київ, вул. Січневого повстання, 21