

УДК 009: 7.077 (477. 62)

АГАРКОВА ГАННА,

*кандидат культурології, доцент кафедри філософії та соціології
Макіївського економіко-гуманітарного інституту*

ХУДОЖНЄ АМАТОРСТВО ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН: ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ДИНАМІКИ

У статті досліджуються особливості буття й розвитку художньої самодіяльності як національно-культурного феномена та її роль у єдиному культурному просторі. Одним із джерел цього розгляду виступає творча діяльність самодіяльних композиторів Донеччини.

Ключові слова: *художня самодіяльність; аматорство; дилетантизм; низові форми культури; самодіяльне композиторське об'єднання Донеччини.*

Постановка проблеми і стан її вивчення. Проблема функціонування й розвитку аматорської художньої сфери культури на сьогодні може здаватися неважливою, навіть анахронічною, бо значною мірою була вже багатогранно осмислена в науковій думці радянського етапу вітчизняної культури як її сутнісне й показове духовне явище. Попри це, її розгляд вже на новому, сучасному історичному перехресті, поза монополією будь-якої системи соціально-ідеологічних пріоритетів і цінностей залишається актуальним, сприяючи наданню цьому культурному явищу його "справжнього", належного місця, без колишнього надмірного пафосу й заангажованості.

Узагалі, із часів так званої "перебудови" середини 1980-х рр. коло досліджень феноменології вітчизняної художньої самодіяльності значно розширюється й поглиблюється. Об'єктом наукових пошуків уперше постають явища, які колись із різних причин майже не привертати уваги вітчизняних учених: так звані "державний" і "низовий" фольклор (пісні Гулагу, "каналармійців", "новопобутові" пісні 1920-х рр.), бардівська пісня часів "шістдесятництва", "професійна самодіяльність" тощо.

Зрозуміло, що характерна "багатоукладність" художньої самодіяльності, яка утверджується ще із часів Жовтневої революції 1917 р. як її суттєва особливість, значно ускладнювала дослідження цього феномена. Серед найбільш важливих проривів у цьому напрямку можна відзначити, насамперед, багатотомну працю науковців Російського інституту мистецтвознавства, де наведені особливості історичного розвитку різних форм радянської художньої самодіяльності, серед яких декоративно-прикладне, образотворче й хореографічне мистецтво, любительський театр, студентські театри естрадних мініатюр тощо [1-3]. Феномен самодіяльної художньої творчості розглядається в перспективах соціокультурних перетворень в умовах порубіжних часів [4], а також у формі певних культурфілософських рефлексій [5].

Художня самодіяльність як значущий національний духовний феномен є тією сферою культури, яка особливо потребує періодичного різнобічного розгляду: уже з певної відстані, в іншій культурно-історичній реальності й принципово неупереджено. Важливим та актуальним контекстом цього розгляду, на наш погляд, мають слугувати такі універсальні творчі явища, як культурне аматорство й дилетантизм.

Як це часто буває, останні, попри всю свою уявну термінологічну "очевидність" і "визначеність", далеко не так однозначні. Проблема аматорства важко окрес-

лити якимись певними рамками. І надалі феномен простішим не стає.

Метою нашої роботи є історико-філософське висвітлення проблематики художнього аматорства й самодіяльності як певних сфер культури й узагалі ролі "белетристичного" художнього масиву в національній духовній спадщині. Одним із джерел дослідження цього феномена в нашому випадку є регіональний самодіяльний композиторський рух Донеччини, створений у радянські часи, на базі якого ми й розглянемо означену проблему. Місцеві творчі об'єднання самодіяльних композиторів (ТОСК), незважаючи на достатньо подвійну й суперечливу ("офіційно-неофіційну") духовну природу, тим не менш, укорінюються в регіональному середовищі, створюючи свої власні "історії" з періодами закономірних підйомів і спадів, свої пантеони "засновників" і "класиків", свої музичні спадщини, де своєрідно відбиті кроки життя, найважливіші події й міфопоетична образність краю. Проблема художньої самодіяльності розглядається також у співвіднесенні з таким характерним і неоднозначним явищем, як творчий дилетантизм.

Виклад основного матеріалу. Дослідження проблеми самодіяльного реєстру духовного буття (до того ж як одного з найважливіших творчих реєстрів культурної ідентичності) по-своєму дозволяє наблизитися до проблеми балансу між колективним й особистісним, між стихійно-низовим рівнем культури, різноманітні елементи якого час від часу виштовхуються з надр самого життя, та організаційно-інституціональним, одним із проявів якого є прагнення (та необхідність) офіційної культури до регламентації та інституціоналізації нових культурних явищ із наданням їм "належних" форм існування, найбільш відповідних для певних культурно-історичних періодів.

Що стосується ставлення до радянської любительської спадщини, то все більш очевидною стає думка про те, що огульне заперечення свого історичного минулого, зарозуміле ганьбування т.зв. "совкової самодіяльності" при всій "плинній природі" об'єкта створюють достатньо викривлене уявлення про сутність і розвиток складного простору вітчизняної духовної культури.

Зрозуміло, що культура - складна, самоструктурована єдність. Культурний простір завжди існує як принципово багатомірний, де так чи інакше взаємодіють вершинний (класичний), серединний (белетристичний) і низовий шар; професійний, напівпрофесійний й аматорський, офіційний (державний) і контркультурний тощо. Протягом історичного розвитку певні реєстри культури співіснують, час від часу актуалізуються і домінують,

претендуючи на духовну монополію (як, наприклад, релігійний культурний реєстр в епоху середньовіччя), інші - відходять на периферію (тимчасово або довгостроково), модернізуються або навіть неоархаїзуються.

На думку сучасних дослідників вітчизняної самодіяльної художньої спадщини, "життєздатність культури забезпечується духовною єдністю народу. Вона, у свою чергу, передбачає глибинну взаємодію фольклору, професійного мистецтва й любительської художньої творчості" [3, с. 5]. Любительська художня спадщина попереднього історичного етапу, особливо в її регіональних, місцевих ракурсах, своєрідно демонструє цю взаємодію. Так, наприклад, творчість самодіяльної композиторської спілки Донбасу, основний творчо плідний період якої припадає на 50-70-ті рр. ХХ ст., найбільш переконливо й багатобічно тривалий час створювала свій музичний (пісенний - перш за все) образ "регіонального дому". Більшу частину пісенної спідщини регіональних самодіяльних композиторів, серед яких П. Дмитрієв-Кабанов, Г. Хархадинов, Г. Бірюшов, І. Отравенко, А. Віленц, Г. Кабанцев, Е. Лаптев, Д. Патрича, складали саме пісні про Донбас. Створення "специфічно-регіональних" пісень було важливою передумовою історичного оформлення низового композиторського руху. Створюючи пісенний образ Донеччини, самодіяльні композитори зверталися до віршів багатьох регіональних авторів: П. Безпощадного, Є. Летюка, Г. Бойка, В. Мухіна, В. Шутова та ін. Ряд аматорів, подібно до П. Дмитрієва-Кабанова, В. Смирнова, М. Ртищера, успішно поєднували творчий дар поета й композитора, стаючи авторами як поетичних, так і музичних текстів.

Вихідний імпульс в оформленні композиторського "офіційно-самодіяльного" творчого руху був природним, емоційним рефлексом "низів" (з низового культурного середовища) як потреба знайти й прокласти необхідне русло новому масовому художньо-творчому інстинкту життя, що народжувався в післявоєнні часи. Тут повинні були зійтись й стати співмірними та єдиними різні начала культури: колективне й індивідуальне, професійне й любительське, загальнодержавне та регіональне ("великі" й "малі" культурні світи).

Судячи з особливостей самого музичного продукту творчого об'єднання самодіяльних композиторів (ТОСК), вони створили своєрідний сплав любительської безпосередності, більш-менш "професійної поважності" й характерних рис так званого "державного фольклору". Узагалі, історична логіка розвитку цього культурного явища вбачається в намаганні поступового вивільнення аматорського творчого процесу від первісного офіційного визнання, від усебічної опіки з боку державних закладів і професійних організацій. Унаслідок цього вже наприкінці 1970-х рр. відбувається значне "спрошення" музичного матеріалу, суттєвий відхід від "високих", "правильних" текстів і повернення до природного першобуття в більш буденному ("безідейному", "душевно-товариському") емоційно-почуттєвому пісенному середовищі. Разом із тим, подальша "деофіціалізація" творчого феномена означала певним чином і початок його кризи (занепаду) з необхідністю нового духовного перезавантаження в контексті чергової історичної "переоцінки цінностей".

Професійні та непрофесійні грані культурного світу, як і інші його опозиції, розділені водночас і явно, і достатньо умовно, з безліччю переходів, зіткнень, інколи до повного їх взаємопроникнення та взаємозаміни. Як це завжди є в культурному просторі, обидва полюси розвиваються лише в єдності, їхнє повноцінне буття - у постійному співіснуванні. Численні аматорські традиції

культури по-своєму позначають, висвітлюють сутність професійних, їхнє значущє та минуше в історичному сенсі. Професійний та аматорський зрізи культури виявляються рівнозначними в її ціннісно-ієрархічній шкалі (на відміну від опозиції "елітарний-масовий"). Показовим у цьому зв'язку є самовизначення булгаківського героя: "Я - Майстер!" (аж ніяк не "спеціаліст" або "професіонал"). Безмежний і багатогранний світ аматорських захоплень існує як сукупність численних культур людських особистостей різних епох, цивілізацій, етносів, поколінь.

"Знижені", "периферійні", на перший погляд, нормативні основи аматорської культури, накопичуючи свій різномірний, неоднозначний творчий потенціал, між тим, час від часу активно впливають на свого професійного "опонента", коректуючи (у бік підвищення та вдосконалення) його пріоритети. Взаємодія культурного ядра й периферії - узагалі необхідна передумова й механізм усього культурного процесу. Насичуючись центральними зразками, культурна периферія постійно підвищує свій абсолютний рівень, а це, у свою чергу, постійно стимулює нарощування потенціалу вершинної духовної сфери в аксіологічній шкалі культури. Самодіяльна творчість завжди виступає посередником між різними пластами духовного простору, начоно здійснюючи "адаптований переклад" високого, складного, офіційного культурного матеріалу загальнозрозумілою мовою. Разом із тим, низовий ("вिवорітний") пласт постійно живить загальнокультурний, "лицьовий", породжуючи безліч соціокультурних контекстів свого часу.

Як відомо, низовий, белетристичний художній масив, як зазначав І. Гурвич, виконує подвійну роль: "фундаменталізувати" образну тематику, розробляючи нові, актуальні аспекти буття, та водночас стереотипізувати її, ідучи "численною армією" за зразковими творами класиків. Породжуючи, урешті-решт, численне "інертне" мистецьке середовище, він мимоволі готує появу нового видатного креативного художнього продукту [6, с. 17]

Аматорський пласт в історії культури також зазнає суттєво різних перетворень. Різні історичні (і національні) типи культури в умовах особливого переплетення дійсного й міфопоетичного створюють свої моделі співвідношення професійного й аматорського, офіційного й неофіційного.

Протягом усієї історії культури завжди існували різного роду регулюючі соціальні інститути (світські або сакральні), які так чи інакше спрямовували культурне життя, намагаючись перебудовувати культурний простір відповідно до певних історичних задач. Унаслідок цього заохочувались одні культурні форми й напрями і заперечувались (або утискалися) інші, небажані, що суперечили встановленим нормам. Так, у радянській період намагання державних інститутів керувати сферою культури спричиняє нечувану гіперболізацію організованої самодіяльної масової творчості.

Яке місце займає аматорська сфера духовного буття в культурі?

Саме слово "аматор" одразу відторгає цей культурний реєстр від професійної діяльності, як сферу вільного часу від робочого (професійного). У житті людини постійно можуть змінюватись ролі "професіонала-спеціаліста" й "аматора-дилетанта". Категорії "професіоналізму" та "любительства" в лексиконі культури, залежно від певного культурного контексту, легко змінюють свої звичні знаки: так, "професіонал" може визначатися і як символ "вищої" проби і кваліфікації, і як символ "обмеженості" й буденної рутини. Захопленість майстерністю в такому разі легко обертається іронією та скептицизмом. Якщо поняття професіоналізму, перш за все,

акцентує колективне начало в культурі особистості ("Я-Ми"), здатність до творчої співпраці з іншими (професіонал як частина певної складної системи), то любительство швидше індивідуальне ("Я-Світ"). Узагалі ж аматорська культура, як і професійна, міцно пов'язана зі світоглядними настановами, моральними орієнтирами, естетичним смаком та культурою мислення.

Як відомо, прагнення особистості пізнати можливості й межі своєї духовно-творчої універсальності - одна з головних парадигм культурного розвитку (сократівське "Пізнай самого себе"). Люди від природи так чи інакше "приречені" на дилетанство. Антична модель людини (з її принципом "Небагато про все, все про небагато") є тут відправною точкою. Перефразовуючи відомий вислів І. Канта, можемо сказати, що аматорські захоплення - "показник духовної нормальності людини". При цьому страх "непрофесіоналізму", "аматорства" постійно переслідують буття пересічної людини.

Зрозуміло, що аматор - той, що творить "для душі", задля власного задоволення, насолоди. Аматорство завжди свідчило про щось глибоко потаємне в духовному житті людини, яке особистість разом із поширенням обсягу свого вільного часу відвойовувала тільки для себе. Різні грані аматорства - важливий компонент індивідуальної культури, нарівні з "парадним", "лицьовим", професійно-діловим боком духовного життя. Це нерідко усвідомлюється індивідом як щось єдино справжнє, дійсне. "Нелюба" ("вимушена") професія також може обумовлювати появу такої "рятівної" для людини культурної ніші.

Аматорська грань нерідко виконує компенсаторну роль, відновлюючи духовну цілісність особистості та забезпечуючи єдність її інтелектуальної та образно-чуттєвої сторін (так, славетна гра на скрипці Шерлока Холмса, його драгівні, химерні імпровізації природно врівноважували емоційними звукообразами його "холодний розум", активізуючи інтуїцію, "нелінійні" асоціативні зв'язки подій у власних сховищах пам'яті). Зазвичай дослідники культурної самодіяльності зазначають таку принципову її рису, як "немеркантилізм", відсутність будь-яких корисливих мотивів. Навіть у трагічні 1930-ті роки в радянській культурі багатокладна, оптимістична за настроями, художня самодіяльність стала показником одвічного інстинкту життя, який примушує людей пристосовуватись до будь-яких умов, при тому що любительська творчість неможлива в стані трагічного розладу, деморалізуючого страху, всепоглинаючого розчарування.

На відміну від професійно-ділової сторони буття, найчастіше регламентовано-рутинної, принципово "необов'язковий" аматорський побут актуалізує ігрову сутність культури, де розважальне та пізнавальне начала нероздільно й творчо співіснують. Тому традиційне питання "Хто ви за професією?" спричиняє інше: "Які ваші позапрофесійні захоплення?" Певний "інфантілізм" любительства, представлений численною армією "диваків", утілює природну "здоровудитячість" культурного буття людини.

Аматорство знайшло свій благодатний ґрунт перш за все у сфері художньої культури з її емоційно-почуттєвим, цілісним освоєнням світу та єдністю ідеального й реального, суб'єктивного і об'єктивного, належного й існуючого. Мистецтво у масовій свідомості одвічно містило в собі ген "не зовсім професії", чогось по-життєвому "ненадійного", "дозвільного" (пушкінський образ "гуляки праздного"). Художній діяльності, яка менш за все піддається зовнішньому організації-регулятивному впливу, ще з античних часів (згідно, наприклад, із концепцією Платона) була особливо властива певна містифікація й закритість творчого процесу ("Геть, непосвячені!").

У духовно-історичному сенсі для розвитку художнього аматорства була надзвичайно важливою роль Міста як просторового й соціокультурного середовища. Саме місто, як, власне, і статус городянина (поряд із традиційним набором якостей), на відміну від "сільського простака" й "неука" потребує від індивіда прогресуючої культурної розвиненості, формуючи цілу низку особливих духовних (у тому числі художньо-творчих) потреб. До кола міського дозвілля городянина міцно ввійшли різні види хобі, колекціонування тощо. Місто незмінно активізує соціокультурні контакти, сприяє створенню іміджу сучасного, різнобічного городянина ("цікавої людини"). До того ж оволодіння різними практичними навичками (у тому числі художніми) виступає життєвою страховкою, певним захистом від можливих професійних невдач.

Безумовно, переломним етапом у динаміці розвитку художнього аматорства стає культура Нового часу і Просвітництва у Європі. До епохи Нового часу внутрішньо замкнена станова модель суспільства мала своїм наслідком соціальне розмежування художніх сфер, культурних потреб та інтересів. Соціокультурне дерево було суворо ієрархізоване й регламентоване, у кожній його ніші панував свій характерний соціальний тип художнього буття й спілкування. У свою чергу, культура європейського Просвітництва (з її парадигмою "рівності можливостей") - у контексті демократизації європейського культурного життя, розширення й урізноманітнення художньої аудиторії - ініціює внутрішній рух і трансформацію культурної системи, а також значний злет зацікавленості міського населення у власній самоосвіті. Стає характерним самоусвідомлення ролі власної багатобічності індивідуальної культури.

Як відомо, Новий час в історії культури породжує характерну тенденцію, яка виявляється в розмиванні граней поміж раніше достатньо замкненими культурними сферами й соціальними спільнотами: "осереднення" й "спрощення" західної культури супроводжувалося формуванням гомогенної художньої аудиторії. Стаючи частиною індустрії культури, мистецтво, з одного боку, остаточно ввійшло в орбіту ринкових комерційних відносин, художній твір більш-менш упевнено стає товаром ("не продається натхнення, та можна рукопис продати..."). З іншого - відбувається подальше "спрощення" художньої творчості. Віднині узаконюється "участь у творчій діяльності всіх бажаючих, незалежно від ступеня талановитості. .../ Кожний вправі звідати себе..." [3, с. 34].

Творчий успіх не в останню чергу залежить від власної здатності до ризику, підприємництва, уміння доцільно розпоряджатися своїм часом, природними здатностями і здібностями. Разом із тим, породжується й ілюзія легкості й доступності художнього ремесла (О. Блок: "Вулиця увірвалася в майстерню"). З художньої творчості нарешті був знятий споконвічний покрив таємниці, сакральності й містики, а з митця - ореол обраності й посвяченості. Кожна з форм художнього світобачення, що послідовно утверджувалися в новоєвропейській культурі, по-своєму стимулювала потяг "пересічної людини" Нового часу до пошуку свого місця в заповідному світі мистецтва: і "мистецтвозентризм" романтиків (при всій вишуканості, обраності цього типу культури) з його потребою перетворювати власний стиль буття за "законами краси", і реалізм із його пробудженням інтересу до простих, буденних, цілком зрозумілих і актуальних життєвих явищ, і натуралізм із його намаганням "документувати дійсність" у відмові від художнього узагальнення, від морально-естетичної оцінки того, що зображувалося.

З іншого боку, і сфера дозвілля, усе більш відвоюючи власний (вільний) час і простір, створює необхідний ґрунт для розвитку позапрофесійних культурних потреб, особливо в умовах міського соціокультурного середовища й способу життя (так званий "культуроцентризм міста").

Закономірним наслідком цього стане поступове поширення феномена дилетантизму, своєрідне встановлення культу непрофесіонала, любителя, талановитого самоучки, не обтяженого традиційними азами (канонами) свого ремесла. "Популяризація" знань і культурних досягнень як одна з парадигм епохи Нового часу мала своїм логічним продовженням поширення саме дилетантизму.

Проте дилетантизм означає не лише самовпевнену поверховість, але, насамперед, можливість уникнути полону "професійного ідіотизму" (К. Маркс). "Епоха спеціалістів", про яку писав поет Срібного століття О. Блок, цілком природно врівноважувалась іншим боком - "епохою дилетантів", кульмінаційною точкою якої стає культура постмодерну.

Дилетантизм значною мірою спричиняє потяг до несподіваних, парадоксальних творчих рішень. Це було одним із проявів життєтворчого авантюризму, наданого парадигмами Нового часу. Новий художній світ створює оманливу атмосферу легкого входження в його простір, самовпевненої переконливості власних суджень. Дилетант застрахований, захищений від докорів у непрофесіоналізмі, йому властива внутрішня свобода від одвічної містечкої "статечності" й "духовної глибини". Тому він здатний легко користуватися актуальним словником художніх новацій, комбінуючи й надаючи своєму власному культурному (художньому) продукту бажану максимально доступну та зовнішньо ефектну форму. Експеримент і новизна як духовні цінності Нового часу лише посилюються в культурі ХХ ст., де "професійний багаж" виступає швидше тягарем. Проте дилетантизм може бути лише "маскою", що тільки приховує справжню майстерність.

Активний розвиток "непрофесійних" художніх напрямків був природною реакцією на довге засилля формальних канонів "високого мистецтва". Поняття "академізму" стає не тільки визначенням пізнього класицизму, але й синонімом культурного (художнього) застою, догматизму, суто технічної майстерності з вихолощенням живого життєвого змісту.

Постає питання, чому саме в радянській культурі ХХ ст. історично склалися зовсім особливі, сприятливі умови для розвитку художнього аматорства (самодіяльності) як "справи всенародного масштабу"? Бо саме в марксистсько-ленінській культурно-ідеологічній системі художнє аматорство набуває по-справжньому державної значущості, маркуючись офіційно-організованими межами "творчої самодіяльності" трудящих під опікою маститих професійних товаришів.

Можливо, ментальна слов'янська "общинна свідомість" разом з основами православної релігійної етики в певному сенсі (на відміну від "західного індивідуалізму") знайшла й тут свій прояв. Як відомо, у вітчизняній культурі ХІХ ст. значно збільшується роль різного роду художніх гуртків, об'єднань, груп на професійних та напівпрофесійних засадах. Колективна творча традиція, своєрідна художня корпоративність, відома ще із часів середньовіччя, відроджується вже на принципово іншій основі. Колективні об'єднання професіоналів і любителів реалізовували потребу митців в єдиному "творчому казані", в одностайності, у дружній критиці та адекватній оцінці, допомозі. Художник не може розвиватися в атомізованому, відчуженому світі самодос-

татніх творчих індивідуумів. Творча самоізоляція - упевнений шлях до "похмурого провінціалізму" й "гордині" з ореолом "нерозуміння сучасниками".

Парадокси історії культури порубіжжя ХІХ-ХХ ст. (періоду "канунів і очікувань", "кінців і початків", "передчуттів і передвістей"), характерні "російські крайнощі" виражаються ще й у тому, як елітарно-вишукане, богемно-естетське Срібне століття вітчизняної інтелігенції з її власними пошуками "істини, добра й краси" обертається тепер, у нових соціально-політичних умовах, колосальним сплеском раніш дрімотної (замкненої в межі традиційної фольклорної традиції) духовної енергії народу. І сам фольклор віднині набуває принципово нового ракурсу: "офіційного", "державного".

Низовий самодіяльний творчий рух мав стати важливою частиною нового ідеологічного самоусвідомлення людини й спільноти. Утворення нової ("офіційної") культурної ідентичності ("радянська людина") мало бути міцно вкоріненим на всіх поверхах вітчизняного художньо-творчого простору. На регіональній самодіяльній місцевій традиції покладалася особлива роль.

У радянському Донбасі форматування нової регіональної культурної ідентичності здійснювалося в контексті характерних для того часу історичних дихотомій: "тоді-тепер", "було-буде" та ін. Ситуація "начала начал", пафос радикального оновлення культури був особливо притаманний порівняно молодим регіонам, які не мали розвиненої культурної передісторії й переживали етап бурхливого індустріального освоєння. Колективне будівництво нового світу, що розгорталось в післяжовтневий період, на перших порах відчувалось як справжнє народження Нового Життя. Ситуація "Кінця-Початку", яка періодично виявляється в культурній практиці, природне космогонічне прагнення масової свідомості циклічно закріплювати історичний розвиток у постреволуційний період запуская механізм особливого подвійного сприйняття буття. Як відомо, градус міфотворчості незмінно підвищується в періоди культурних зламів, визначаючи вичерпаність попередніх соціокультурних механізмів відтворення культурної ідентичності. У системі останньої поступово утверджувалися як істинні, так і штучні її пласти. Так, природні, живі елементи, що йшли від глибинно ментальних етнокультурних витоків й очікувань-прагнень людини, поєднувалися з нав'язуваними міфологемами-конструктами, створюючи суперечливу цілісність сучасного, безумовно прийняттого для масової свідомості й хибного, дійсних рис й уявних. Це спричиняло постійне зісковзування з культурного реєстру офіційно-належного в життєво існуюче, де основою самопізнання виступають саме низові традиції культури.

Марксистська міфоідеологема "вільної, гармонійно розвиненої, універсальної людини" та "вільного розвитку творчої індивідуальності людини, відповідно до особистих нахилів та індивідуальної своєрідності" знайшла ідеальний вихід у створенні багатобачного простору художнього аматорства. Згідно з новою ідеологією, усебічний науковий, художній, фізичний розвиток як велика виробнича сила повинен зворотно впливати і на матеріальну працю, різко збільшуючи її продуктивність. Художня діяльність (як "жива творчість мас") у системі партійно-класових цінностей утрачає "рятивну отруту творчих суперечностей" (О. Блок), уперше стаючи полем широких народних верств населення (міфоідеологема "комуністичного злиття мистецтва і життя").

Державна політика відбудовування нового, "справедливого" культурного простору передбачала ключову роль саме непрофесійних духовних форм (характерний лейтмотив більшості радянських кінофільмів 1930-х рр.). Цього потребувала гранична "публічність" суспільного буття нової радянської людини. Давався взнаки історично недорозвинений у вітчизняному культурному житті, на відміну від західного, баланс індивідуального й соціального начал. Уперше аматорська традиція виходить із тіні приватного особистого життя, часто стаючи трампліном у світ великого мистецтва.

Дослідники феноменології радянської художньої самодіяльності зазначають: "Існуючи на межі мистецтва й побуту, ідеології й елементарних емоцій, самодіяльність одночасно постає частиною інституціоналізованої культури й сферою безпосереднього прояву творчого життя народу. Тут гранично наочно виявляються механізми впливу державної машини на свідомість мас, асиміляція її установок, уявлень, почуттів. Але ця ж сфера слугувала тією культурно-екологічною нішею, у якій певною мірою зберігалися творчі потенції народу, пом'якшувався, а то й блокувався тиск системи..." [2, с. 7]. Художня самодіяльність своєрідно відгукнулася на соціальну потребу створення всезагальної ("всенародної") мови культури.

Як відомо, так звана "організована художня самодіяльність" у радянські часи набула різних форм: творчі (самодіяльні спілки композиторів, літераторів, живописців), виконавські (співацькі, танцювальні та ін.). Усі соціальні групи населення були так чи інакше залучені в її простір: від наукових працівників до робітників і селян, від інтелігенції до засуджених. Масове художнє життя країни було охоплене безліччю культурних зв'язків ("злети", "огляди", "декади", "фестивалі", "конкурси" тощо). Радянська модель масової культури створювалася не в соціокультурному контексті панування "масової людини" західного споживацького суспільства, а в системі єдиного всенародного "культурного виробництва". Художня самодіяльність виконувала найважливішу роль культурної соціалізації особистості на різних вікових етапах її життєвого шляху (наразі, на жаль, значною мірою втраченої). Художня самодіяльність радянських часів активізувала різнобічний творчий інтерес до вітчизняної культури (історії, фольклору, етнографії, декоративно-прикладних народних промислів). Самодіяльні колективи часто були ледь не головними носіями численних місцевих етнокультурних традицій.

У межах централізованого, адміністративного управління всією культурною діяльністю країни, панування функційно-відомчого апарату та бюрократичних творчих організацій ("Творчі спілки") під жорстким ідеологічним і кадровим контролем КПРС формується своя, альтернативна західній ("споживацького суспільства") модель соціалістичної масової та самодіяльної культури.

Офіційні самодіяльні творчі об'єднання функціонували паралельним "дочірнім" рухом по відношенню до професійних художніх спілок, контактуючи з ними не лише через консультаційну допомогу, але й шляхом спільної участі у звітних концертах, фестивалях, конкурсах. Таким чином, природним шляхом утілювалася парадигмальна для радянської культури ідея рівноправності, єдності, співтворчості представників різних соціальних груп, професій, різних ступенів авторської технічної підготовленості. У ролі "простуватого, діловитого супутника", подібно до символічного Санчо Панси, самодіяльний рух утворював свою творчу антитезу в співвіднесенні з академічними професійними організаціями, діючи інколи й "на випередження" в апробації нових форм, засобів, тем та образів.

Особливо значущими, на наш погляд, творчі самодіяльні об'єднання робить їх місцевий, регіональний масштаб. Саме в межах свого "родового" регіонального поля це "штучно-природне" художнє явище стало частиною живого культуротворчого процесу. Регіональний контекст значно пом'якшує "кричущу робленість" (Дж. Оруелл) низки творчих форм, які запанували з утвердженням соціалістичної моделі культури. Організована художня самодіяльність стає типовим породженням культури радянських часів, увібравши в себе всю її суперечливість: розбуджена художня енергія "широких мас народу" під одіозним ідеологічним впливом була відлита в певні наочно-демонстраційні форми.

Так, на місцеві композиторські самодіяльні традиції, однією з яких була й донбасівська, покладалася задача створювати цілісний, міфопоетичний образ "свого регіонального дому". Ставлячи задачу всебічного поетизування ненависного в "проклятому минулому" виробничого побуту гірників та металургів, донбаське об'єднання композиторів-аматорів (як і весь нечувано плідний, соціально численний низовий масив самодіяльних авторів) створювало різноманітний хронікальний (пісенний - перш за все) літопис "краю-трудівника". Не є таємницею, що актуальність, "злободенність" пісенного матеріалу, що створювався непрофесійними митцями, - одна з головних рис цієї художньої традиції.

У сучасний пострадянський період, у ситуації абсолютної культурної (художньої) свободи, навпаки, почалася певна криза аматорського руху в його офіційних та неофіційних формах. Можливо, це лише підтверджує дію відомого вислову-парадоксу про те, що "мистецтво народжується в неволі, а вмирає на волі". У системі культури творчій людині завжди потрібні певні межі, зовнішній тиск, опір як протидія, запобігання пустому розсіюванню життєвої енергії. Культурі потрібні свої історичні виклики й кризи як прояви перманентних "конфліктів поколінь" і "переоцінок цінностей". Культура час від часу відбудовує свої ціннісні поверхи високого й низового, значущого й банального, закономірного й випадкового, а утвердження будь-яких її "офіційних" пластів неминує породжувати свої неофіційні, альтернативні культурні опозиції.

Позбавлений колишньої офіційної, організаційної підтримки, будучи формально вільним, самодіяльний рух знову відходить у тінь, на периферію культури, відшукуючи нові, адекватні своєму часу форми існування.

Поступово утверджується домінуючий зараз пасивно-споживацький тип особистості та споглядацько-рекреативний (розважальний) характер масового дозвілля, зацікавленість у "готовому" утилітарно-інформаційному відборі, а не власному важкому творчому пошуку. При тому, що "креативність" постійно позиціонується як головна парадигма сучасної культури. Виникає феномен "ерзац-креативності" з маскультовим присмаком "спецефектів".

Постмодерністське згладжування меж масового й елітарного начал у сучасній культурі приводить до того, що справжній професіоналізм (як досконале знання абетки ремесла) виступає скоріше перешкодою (із характерною відсутністю "високих критеріїв", комплексів персональної творчої вимогливості та самоневдоволення). У цьому процесі, безперечно, свою роль зіграв художній авангард ХХ ст., що почав із часом тиражуватися армією "спадкоємців": те, до чого професіонали-майстри йшли роками творчих пошуків, стає "легким стартом", аренною гучних експериментів для митців, не обтяжених нормами класичної, академічної школи.

Одне з відкритих питань нашої сучасності: чи існує зараз "організована художня самодіяльність" лише як

"залишкове явище" і чи воно здатне взагалі інтегруватися в принципово іншу соціокультурну систему, нарешті постаючи не "заорганізованим", а правдиво творчо вільним явищем? Виникає також цілком логічне питання про здатність художньої самодіяльності існувати поза організованою й керованою культурною державною політикою як цілком стихійне, природне явище, якому радянська політична система спромоглася надати свої особливі (належні) форми.

Висновки

Таким чином, обидва полюси культури (професійний й самодіяльний) розвиваються лише у єдності, в постійному співіснуванні. Численні аматорські традиції культури по-своєму позначають, висвітлюють суть професійних, їх значущість та минуле в історичному сенсі. Самодіяльна творчість завжди виступає посередником між різними пластами духовного простору, актуалізує ігрову сутність культури, де розважальне та пізнавальне начала нероздільно і творчо співіснують.

В духовно-історичному сенсі для розвитку художнього аматорства була надзвичайно важливою роль Міста як просторового і соціокультурного середовища взагалі, формуючи цілу низку особливих духовних (у тому числі, художньо-творчих) потреб. Закономірним наслідком розвитку культури Нового Часу стає поступове поширення феномену дилетантизму.

Низовий самодіяльний творчий рух у межах радянської культурної системи повинен був стати важливою частиною нового ідеологічного самоусвідомлення людини і спільноти. Утворення нової, "офіційної" культурної ідентичності: "радянська людина" мало бути міцно укоріненим на всіх поверхах вітчизняного худож-

ньо-творчого простору. Особлива роль покладалася на регіональні самодіяльні художні традиції, які приймали активну участь у створенні образів "малої батьківщини". Однією з найбільш показових з них стала композиторська творча спілка Донеччини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории (Конец 1950-х - начало 1990-х гг.). - СПб. : Дм. Буланін, 1999.
2. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории (1930-1950 гг.). - СПб. : Дм. Буланін, 2000.
3. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории (1917-1932 гг.). - СПб. : Дм. Буланін, 2000.
4. Михайлова Н. Г. Самодеятельное художественное творчество в современных условиях и направления его исследования / Н. Г. Михайлова // Народное творчество: перспективы развития и формы социальной организации. - М., 1990.
5. Журов Р. Я. О самодеятельном художественном творчестве / Р. Я. Журов // Философские науки. - 1990. - № 3.
6. Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX века / И. А. Гурвич. - М., 1991.
7. Агаркова А. А. Региональная самодеятельная композиторская традиция: к изучению феноменологии / А. А. Агаркова // Наука. Религия. Суспільство. - 2007. - № 2.
8. Сальникова Е. В. Советская культура в движении от середины 1930-х к сер. 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты / Е. В. Сальникова. - М. : ЛКИ, 2010.
9. Художественная жизнь современного общества : в 4 т. / РАН Гос. Ин-т искусствознания. - СПб. : Дм. Буланін, 1996. - Т. 1-2.

Агаркова Анна,

*кандидат культурології, доцент кафедри філософії та соціології
Макеєвського економіко-гуманітарного інституту*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ АМАТОРСТВО КАК КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН: ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКИ

В статье исследуются особенности бытия и развития художественной самодеятельности как национально-культурного феномена, определена ее роль в едином культурном пространстве. Одним из источников этого рассмотрения выступает творческая деятельность самодеятельных композиторов Донеччины.

Ключевые слова: художественная самодеятельность; любительство; дилетантизм; низовые формы культуры; самодеятельное композиторское объединение Донеччины.

Agarkova Ganna,

*Cultural Studies Ph.D., Associate Professor of Philosophy and Sociology
of Economics and Humanities Institute in Makiyivka*

ARTISTIC AMATEURISM AS THE CULTURALLY CREATIVE PHENOMENON: HISTORICAL DYNAMICS FEATURES

This paper highlights the social and historical features of the artistic amateurism and the performances development as the important areas of the culture. The culture occasionally rebuilding their value floors of high and low, significant and trivial, regular and random, and approval of any of its "official" layers inevitably raises its informal alternative cultural oppositions. Marked play nature of the phenomenon, where the entertainment and educational principles are inseparable and creatively coexist.

Amateur layer in the cultural history constantly exposed to significantly different transformations. Various historical (and national) culture types, in terms of special interlacement of real and mythopoetic create their own models of professional and amateur, formal and informal. There is an extremely role of the City for the development of the amateur art as special spatial and social and cultural environment.

As a natural consequence of the formation of the New Age paradigm (with the experiment and novelty as a major spiritual values) is considered the gradual spread of the phenomenon of amateurism, that last but not the least leads to unexpected, paradoxical creative solutions.

One of the sources of the study of the artistic amateurism phenomenon serves the regional amateur composer movement of the Donetsk Region, created during the Soviet times. Low regional amateur creative movement had to become an important part of the new ideological consciousness of the human and society. Formation of a new ("official") cultural identity - "the Soviet man" was to be firmly entrenched at all levels of the national artistic and creative space. The art amateurism originally responded to the social need of the creation of the universal ("nationwide") language of the culture. So, naturally embodied paradigm for the Soviet culture idea of the equality, unity, co-creation of representatives of various social groups, professions, different degrees of the technical preparedness of the author.

Especially important, in our view, creative amateur association makes them local, regional scale. It is within its "generic" regional field its "artificially natural" art phenomenon has become the part of the art of the living culturally creative process. Organized artistic amateurism gets a typical product of the culture of the Soviet times, has incorporated all its inconsistency: awakened artistic energy "of the broad masses of the people" under the odious ideological influence was cast in certain visual and demonstrative forms. Thus, the local composer amateur traditions, one of which was Donbas, was tasked to create a holistic, mythopoetic image "of its regional home."

There are currently deprived of the former official, institutional support, as formally free, amateur movement goes back into the shadows, to the periphery of the culture, searching new, appropriate to its time, forms of the existence.

Key words: *amateur performances; official amateur composer movement of Donbass; dilettantism; lower forms of Culture*

REFERENCES

1. *Amateur art creativity in the USSR: Essays on History, late 1950s - early 1990s.* (1999), Dm. Bulanin, St. Petersburg (rus).
2. *Amateur art creativity in the USSR: Essays on History, 1930-1950* (2000), Dm. Bulanin, St. Petersburg (rus).
3. *Amateur art creativity in the USSR: Essays on History, 1917-1932* (2000), Dm. Bulanin, St. Petersburg (rus).
4. Mikhaylova N. G. (1990), *Amateur art creativity in modern conditions and the direction of its research, Folk Arts: Prospects for Development and forms of social organization*, Moscow (rus).
5. Zhurov R. Ya. (1990), *About amateur art creativity, Filosofskiye nauki [Philosophy]*, № 3 (rus).
6. Gurvich I. A. (1991), *Belles-lettresin Russian literature of the XIX century*, Moscow (rus).
7. Agarkova A. A. (2007), *Regional amateur composer tradition: the study of phenomenology, Nauka. Relihiia. Suspilstvo [Science. Religion. Society]*, № 2 (rus).
8. Salnikova Ye. V. (2010), *Soviet culture in the movement from the mid-1930s to the mid. 1980s. Visual images, characters, stories*, Moscow (rus).
9. *Artistic life of modern society in 4 volumes* (1996), RAS State. Art Inst., St. Petersburg, Vol. 1-2 (rus).

© *Агаркова Ганна*

Надійшла до редакції 25.03.2014

УДК 130.1+141.2

АЛІЄВА ОЛЬГА,

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, соціально-політичних і правових наук Донбаського державного педагогічного університету, м. Слов'янськ

МІЖ "СВОЇМ" ТА "ЧУЖИМ" - КОНЦЕПЦІЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ БЕРНХАРДА ВАЛЬДЕНФЕЛЬСА

У статті автором розглянуто філософську проблематику багатоаспектного поняття "культура" з акцентом на специфіці міжкультурних відносин та мультикультурній взаємодії, що досліджувались у межах учення видатного німецького філософа-феноменолога ХХ сторіччя Бернхарда Вальденфельса. На основі критики дискурсу Е. Гуссерля "досвіду-переживання Іншого" (Fremderfahrung) та взаємодії між "рідним світом" (Heimwelt) та "іншим, чужим світом" (Fremdwelt) він виробляє власну концепцію міжкультурного та міжособистісного діалогу, що й стало предметом дослідницької уваги автора.

Ключові слова: *феноменологія, теорія Виклику - Відповіді, міжкультурний простір, респонзивна раціональність, респонзивна етика.*

Постановка проблеми. Протистояння процесів глобалізації та локалізації набуває все більш відчутних об-

рисів у сучасному світі. З одного боку, ми спостерігаємо прагнення європейських країн більше, ніж коли-не-