

Олександр КЛЕКОВКІН
завідувач відділу ІПСМ,
доктор мистецтвознавства, професор

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО Інструменти вимірювання

Рецензія на книгу: *Шейко В. М.* Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. [Текст] / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнаренко. — Х. : ХДАК, 2016. — 330 с.

Всеволод Мейерхольд якось розповідав своїм учням про намір написати маленьку книжечку, підручник режисури, каталог театральних прийомів — тих, на які і сам він, і його колеги, і його попередники спиралися у своїй практиці. Щоправда, коли йому й справді запропонували написати посібник з режисури, відмахнувся: «Невигідно! Це буде надто тоненька книжечка, адже виклад основних прийомів режисури не потребує багато місця». Щодо вигоди майстер, звісно, пожартував; правда полягала в іншому: забагато клопоту потребує створення коментованого каталогу інструментів і прийомів мислення й укладання системи у будь-якій галузі, а надто у галузі, в якій здебільшого панують думки про думки, на що звертав увагу ще Іван Франко: «Тепер люди більше займаються толкуванням толкувань, чим толкуванням самої речі; більше вузликів на вузликах, чим на самих предметах; ми те тільки й робимо, що пояснюємо одні одних; аж кишить коментаріями на авторів, аж рвуться всі за ними. Головна і найважливіша наука нашого віку чи ж не є наука розуміння учених?»

Потреба у появі подібної праці, котра б розповідала про інструменти мислення і способи їх використання, визріла давно — і не лише у галузі режисури. Таку саму проблему, і набагато гостріше, відчувають ще доволі молоді, сказати б, неповнолітні науки — мистецтвознавство і культурологія, котрі також потребують створення свого корпусу — рухливого, шарнірного, гнучкого, в якому було би зібрано і структуровано наявний інструментарій дисциплін.

Цією проблемною ситуацією, в якій опинилися культурологія і мистецтвознавство, і не лише у соціальному вимірі, вочевидь і спровоковано появу навчального посібника, у якому «вперше узагальнено методологічні, методичні й технологічні особливості наукових досліджень із культурології та мистецтвознавства», і який є «ло-

гічним продовженням підручника “Організація та методика науково-дослідницької діяльності” (В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко), який нині перевидано декілька разів».

Констатуючи «кризовий стан науково-методологічної проблематики» у галузі культурології і мистецтвознавства, автори роблять висновок про те, що «методологічно забезпеченою можна вважати наукову спеціальність “музичне мистецтво”, інші наукові спеціальності “театральне мистецтво”, “кіномистецтво, телебачення”, “образотворче мистецтво”, “декоративно-прикладне мистецтво”, “дизайн”, “хореографічне мистецтво” ще перебувають на етапах свого теоретично-методологічного самовизначення».

На жаль, спростувати цей висновок, навіть посилаючись на молодість самих дисциплін, важко.

Однак і стратегії науковців в умовах кризи істотно відрізняються: одні отримують у мутній водичці преференції, інші — меланхолійно очікують на героя, який, можливо, змінить ситуацію на краще, що, врешті, вказує на занепадницький тип культури, котра сформувала обидва типи поведінки.

Поряд із цим існує й інша стратегія — її спрямовано на зміни, бодай на підконтрольній території.

Цієї стратегії дотримуються й автори навчального посібника, який «є першою спробою аналітичного узагальнення й осмислення парадигмальних засад культурологічних і мистецтвознавчих досліджень, адаптації системи філософських (універсальних) загальнонаукових та конкретно наукових (спеціальних підходів) і методів до ««предметного поля»» культурології й мистецтвознавства».

Припускаю, що імпульсом до написання цієї праці було роздратування авторів — у зв'язку з сотнями, а може, й тисячами праць, в яких здійснюється глибокодумне переливання із пустого в порожнє, жонглювання гаслами, неймдропінг або, послуговуючись комп'ютерним сленгом, назвемо це творенням *спаму, фейків, флеймів, флуду й іншого квазікультурного шуму*.

А неоголошеною метою — бажання придушити інформаційний шум, інколи свідомо організований, підпертий традиціями, забобонами, аксіомами й авторитетами класиків, щоб виокремити з нього бодай кілька бітів інформації і наповнити ними канали наукового спілкування, припускаючи можливість різних концептуальних підходів і віддаючи перевагу *поліпарадигмальності, міждисциплінарності й інтердисциплінарності*.

Натомість оголошеною метою є «вироблення нового знання», тобто «відповіді на декілька запитань, які схематично можна зобра-

зити таким чином: **Що? Скільки, чому, яке, як?**». А також відповіді стосовно способів виконання: «Як зробити? — на це запитання надає відповідь *методика*».

У першому розділі «Специфіка науково-дослідницької діяльності» подано підрозділи «Поняття про науку» (наукова ідея, гіпотеза, закон, поняття, судження, умовивід, теорія, наукова концепція, концептуальність, науковий факт), «Наукова комунікація» і «Наукова школа», в якому, дотримуючись принципу поліпарадигмальності, автори пропонують можливість різних точок зору стосовно визначення меж наукових шкіл. Серед ознак, які вирізняють наукову школу автори називають «дослідницьку програму, яку дотримує науковий колектив», що відрізняє її від наукового напрямку, «в якому можуть працювати ті, хто мають різні точки зору і пов'язані лише професійними стосунками». Підставою для фіксування існування наукової школи автори вважають мінімальний цикл: засновник школи (лідер) — його послідовник — учні послідовника.

У другому розділі «Методологія культурологічного дослідження» розглянуто базові поняття методології науки (науковий підхід, метод наукового дослідження, методологія, технологія), запропоновано також визначення методології культурології: «комплекс інтелектуальних моделей, академічних традицій, пізнавальних підходів та методів, які групуються навколо концепту «культура»». Виходячи з уявлення про культуру як метаоб'єкт, який може бути як об'єктом, так і предметом дослідження, а також про **три моделі розуміння культурології** (культурологія як метанаука, культурологія як міждисциплінарне знання, культурологія як пограничне знання) і різні **версії культурології** (семіотична — Ю. Лотман; літературознавча — С. Аверинцев, М. Гаспаров; діалогічна — В. Біблер; історична — Л. Баткін, А. Гуревич; структурно-функціональна — В. Топоров; та ін.), автори розрізняють **два напрями культурології** — гуманітарну культурологію (вивчення внутрішніх закономірностей і структур культури в її різних представницьких варіантах: література, мистецтво, мова, міфологія, релігія, ідеологія, мораль, наука) і соціальну культурологію (базується на об'єктивному й аналітичному ставленні до життя суспільства) і роблять висновок про «м'які» та «ситуативні» методології, притаманні культурології. Виходячи з цих особливостей, автори виокремлюють **різні підходи** (історичний, історико-системний, історико-порівняльний, історико-генетичний, системний, структурний, функціональний, структурно-функціональний, системно-діяльнісний, аксіологічний, антропологічний, феноменологічний, герменевтичний, компаративний, психоаналітичний, семіотичний, синергетич-

ний, інституціональний, культурологічний, соціокультурний, пізнавальний або когнітивний, соціологічний, термінологічний, комунікативний, інформаційний, цивілізаційний (біосферний, циклічний), футурологічний, гендерний, типологічний, біографічний і просопографічний, теологічний) і **групи методів культурології**:

– *описові методи вивчення культури* (надають можливість перерахувати окремі елементи й прояви культури — наприклад, звичаї, вірування, види діяльності);

– *антропологічні* (ґрунтуються на тому, що культура є сукупністю продуктів людської діяльності, світом речей, що конфронтують природі);

– *ціннісні* (культура є сукупністю духовних і матеріальних цінностей);

– *нормативні* (смысл культури — норми і правила, що регламентують життя людей);

– *адаптивні* (культура — властивий людям спосіб задоволення потреб, особливий вид діяльності, за допомогою якої вони пристосовуються до природних умов);

– *історичний* (культура є продуктом історії суспільства і розвивається завдяки передачі досвіду, якого набуває людина, від покоління до покоління);

– *функціональний* (характеризує культуру через функції, які вона виконує в суспільстві, розглядає насамперед єдність і взаємозв'язок цих функцій);

– *семіотичні* (культура — система знаків, що використовуються суспільством);

– *символічні* (акцент на використанні символів у культурі);

– *герменевтичні* (головний метод вивчення культури в множині текстів, які інтерпретуються й осмислюються людьми);

– *ідеаційні* (культура — духовне життя суспільства, ідеї та інші продукти духовної творчості, які накопичуються в соціальній пам'яті);

– *психологічні* (зв'язок культури із психологією поведінки людей);

– *дидактичні* (розглядають культуру як те, чого людина навчилася, а не успадкувала генетично);

– *соціологічні* (пропонують вивчати культуру як фактор організації громадського життя, сукупність ідей, принципів, соціальних інститутів, що забезпечують колективну діяльність людей).

Серед конкретно наукових (спеціальних) методів культурологічних досліджень автори виокремлюють метод реконструкції культурних полів, метод моделювання, соціокультурний історико-генетичний метод, метод культурогенезу, метод мозаїчних реконструкцій,

метод культуральної класифікації, метод соціокультурних спостережень, метод соціокультурної рефлексії, а також за метою первинні, вторинні і верифікаційні методи, і за способом реалізації — логіко-аналітичні, візуальні й експериментально-ігрові.

У цьому ж розділі подається **базове для культурології визначення «культури»**: багаторівнева ієрархічна система, яка складається з трьох відносно самостійних підсистем: *Природа, Людина і Суспільство*, кожна з яких можна дослідити як культурний феномен.

Третій розділ присвячено теоретико-методологічним засадам дослідження мистецтва, в якому виокремлюють основні напрями мистецтвознавчих досліджень («традиційний» — поєднання інтуїції дослідника з позитивним знанням; *соціологічний* — дослідження проблем організації художнього життя; *формально-аналітичний* — проблеми поетики, формотворення; *структурно-семіотичний* — використання методів дослідження мови мистецтва; *культурологічний* — виявлення соціокультурних основ художньої творчості), подають класифікацію основних методів мистецтвознавства (порівняльно-історичний, порівняльно-зрівняльний, історико-типологічний, історико-генетичний, історичний взаємовплив, стильовий) і підходів (комплексний, системний, інформаційний, герменевтичний, компаративний, культурологічний, соціологічний, психоаналітичний, семіотичний, біографічний, синергетичний, іконологічний, формальний, рефлексивний, атрибутивний).

Четвертий, найбільший розділ посібника присвячено «*Методології і методам музикознавчого дослідження*», що не видається надто обґрунтованим і порушує в цілому гармонійну структуру праці. Хоча, по правді сказати, від дисонансів і синкоп користі буває подеколи більше, ніж від надто гладеньких гармоній, про що маю намір сказати нижче.

П'ятий розділ зосереджено на «*Самобутності наукових шкіл культурологічного і мистецького спрямувань*». Зміст цього розділу кореспондується з першим розділом, однак, усвідомлюючи, що «розробка загальної класифікації науково-мистецьких шкіл є одним із провідних, але недостатньо розроблених теоретичних напрямів мистецтвознавства», автори посібника висувають у цьому розділі додаткові, сказати б, прагматичніші, ніж у першому розділі критерії, адекватніші сучасній культурній ситуації в Україні: «коли певний учений підготував 10-20 докторів і кандидатів наук, то це є свідченням продуктивності його наукової школи», «офіційне (державне) визнання лідера наукової школи»; «посади лідера наукової школи та його учнів», «громадське визнання» тощо. Крім того, окреслюється

також поняття «**науково-мистецька школа**»: «її фундатор необов'язково має бути визнаним ученим у певній сфері», «будучи дійсним митцем (творцем), він активно сприяє розробці наукових досліджень своїх учнів і прибічників, активізує їхній вступ до аспірантури та докторантури, ознайомлює з власними творчими здобутками»; «науково-мистецька школа — це не поєднання освіти, науки, художньої творчості, а той потенціал вни, який забезпечує набуття суспільного визнання статусу фундатора та лідера в культурологічній і мистецтвознавчій сферах знань для всіх інших навчальних закладів...» На відміну від першого розділу, де поняття «наукова школа» аналізувалося з опорою на *метод*, тут висувається ознака, котра більше відповідає реаліям сучасного наукового життя в Україні. **Атрибутами**, які характеризують науково-мистецьку школу, запропоновано вважати: назву науково-мистецької школи, об'єктивну характеристику засновника (фундатора) школи, науково-творчу і педагогічну доктрину (проблему) та ін.

Останні підрозділи розділу присвячено «**виконавській школі та її специфічним ознакам**», «**характерним ознакам акторської і режисерської шкіл**» (специфічні ознаки яких подано за А. Баканурським) і «переліку загальнонаукових підходів і методів, які використовуються в театрознавчих дослідженнях (системно-діяльнісний, інформаційний, феноменологічний, теологічний, гендерний, інституціональний, етнографічний та ін.)».

Завершується праця короткою **Післямовою і Списком** рекомендованої літератури, в якому представлено вісімдесят джерел — здебільшого українських авторів.

Потреба у появі подібних праць (культурнологічних і мистецтвознавчих словників, праць з питань методології дослідження культури і мистецтва тощо) визріла давно, про що свідчить зокрема низка досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, присвячених історії архітектурознавства, театрознавства тощо. Потужні видавничі кроки у цьому напрямі здійснює Львівський національний університет імені Івана Франка, де 2008 року видруковано переклад праці К. Бальме «Вступ до театрознавства», 2013 року — навчально-методичний посібник «Основи наукових досліджень» саме для студентів факультету культури і мистецтв (Р. Крохмальний, М. Гарбузюк, Н. Демчук, Ю. Медведик) та ін.

Поява кожної нової праці у цьому контексті додає до загальної скарбнички наших знань про культуру і мистецтво щось своє.

Колись Георгій Олександрович Товстоногов зауважив — жартома, звісно: «*Задум — це те, що можна вкрати*». Те саме сказати і про

здум у науковій діяльності — задум дослідження, навчального посібника *теж можна поцупити або, висловлююся обережніше, запозичити.*

Відтворення структури навчального посібника та його розлоге цитування (методи, напрями тощо) здійснено автором цих рядків свідомо — з огляду на те, що, видрукувана накладом 300 примірників, праця навряд чи дійде до кожного, кому вона потрібна. Отож, є нагода *запозичити* той мінімум, який, не порушуючи авторського права, дозволяє відтворити рецензія.

Будь-якій праці можна закинути що завгодно — принаймні відсутність відповідей на питання, котрі цікавлять конкретного читача. Адже, писав Володимир Перетц, «найпростіший спосіб критики — говорити не про те, що є у книзі, а про те, чого в ній нема». Тому, пропонував Віктор Ярхо, «шукаймо у трагедії те, що у ній написано, а не те, чого в ній нема». А ще дотепніше з цього приводу висловився Джон Кейдж: «Люблю те, що є, бо інакше, якщо любиш те, чого не маєш, стаєш нещасним». Адже охопити у межах визначеного навчальними планами обсягу годин усі теми — неможливо. І головне — слід радше дякувати колегам, які, наважившись охопити всі мистецтвознавчі спеціальності, здійснили потужну провокацію, показавши, який вигляд мають «театральне мистецтво», «кіномистецтво, телебачення», «образотворче мистецтво», «декоративно-прикладне мистецтво», «дизайн», «хореографічне мистецтво» з погляду культурології.

Більше того, провокативність цієї праці має безперечно конструктивний характер, адже примушує мистецтвознавців замислитися про те, чому, скажімо, у музикознавстві існує «інструментознавство» й «органологія», а у театрознавстві аналогів подібним дисциплінам не існує, чому у музикознавстві «музичну літературу» відокремлено від «історії виконавського мистецтва», а у театрознавстві драматургія і все, що пов'язано з минулим, і досі охоплюється поняттям «історія театру»; чому у музикознавстві виокремлено у самостійні дисципліни «нотографію», «музичну акустику», «музичне джерелознавство», «музичну палеографію», «музичну бібліографію», а у театрознавстві «джерелознавство», «історіографія», «археографія» і досі сприймаються як байстрюки (цю проблему гостро усвідомлював Р. Пилипчук, філолог за освітою, який на конференції «Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку» виступив із доповіддю «Джерелознавство історії українського театру — вчорашній день традиційного театрознавства?»). Адже самовизначення науки — це не лише окреслення власного об'єкта дослідження, а й диференціація підходів до нього. Припускаю, що провокативна складова праці посилюється б іще більше, якби, крім методології музикознавства, було

залучено методологію літературознавства, котра вплинула на формування методології аналізу більшості наративних мистецтв (театр, кіно, хореографія).

Провокативним видається і лише зовні мирне сусідство в одній книзі, під однією обкладинкою, двох спеціальностей — культурології і мистецтвознавства, межа між якими на практиці подеколи буває настільки тонкою і скандальною, що створює передумови для поширення спекулятивних псевдонаукових текстів. Звісно, це не закид авторам, навпаки, подяка за створення цього зіткнення, котре, можливо, змусить і культурологів, яких із кожним днем стає все більше, і мистецтвознавців, яких стає все менше, замислитися про межі своєї спеціальності, про причини злету одних дисциплін і занепаду інших.

З огляду на попит, який мають і матимуть подібні праці серед студентства старших курсів і здобувачів наукових ступенів, припускаю, що навчальний посібник після виходу першого видання, буде перевидано — можливо, неодноразово. І у цих перевиданнях, якщо дозволить обсяг, фінансові можливості, навчальні години і т. ін., можливо, буде:

– для кращого уявлення про структуру праці, отже, про структуру понять, на яких базується її апарат, буде створено багаторівневий Зміст, який включатиме не лише розділи і підрозділи, а й параграфи, що істотно полегшить сприйняття як загальної концепції праці, так і навігацію;

– переконливіше збалансовано співвідношення між музикознавством й іншими мистецтвознавчими дисциплінами (приміром, в історії українського театрознавства був І. Франко, котрий чималу увагу приділяв саме питанням методології, а у першій половині ХХ ст. значний внесок саме у розвиток методології театрознавчого дослідження було здійснено В. Перетцем, П. Рудніним, Б. Варнеке, К. Копержинським та іншими істориками українського театру);

– виправлено дрібні друкарські помилки або стильові неоговореності на кшталт такого «історія атрибуції розпочинається в ХІХ ст. з праць Дж. Вазарі» (с. 202);

– доповнено Список літератури — зокрема, видрукованими в Україні працями з історії архітектурознавства, театрознавства та інших мистецтвознавчих спеціальностей;

– знайдено місце для мистецтвознавчої критики, котра, межуючи з журналістикою й імітуючи мистецтвознавство в його класичному вимірі, сприяла перетворенню академічної науки на партійну критику, повернену у минуле. Адже «етап теоретично-методологічного самовизначення», на якому перебуває сьогодні більшість мистецтво-

знавчих дисциплін, значною мірою саме тим і зумовлено, що, скажімо, театрознавство впродовж останніх ста років мусило балансувати між партійною критикою і науковою дисципліною; сьогодні ж воно все гостріше усвідомлює іншу потребу — в очищенні від різноманітних нашарувань, у тому числі й культурології, котра також має свій спекулятивний вимір.

Саме тут, на думку автора, резерв *реактуалізації мистецтвознавства, принаймні театрознавства* — в опануванні досвіду академічної школи: не лише у читанні текстів, а й у прискіпливому аналізі, критичному осмисленні не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання І. Франка і В. Перетца, О. Кисля і П. Рулїна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття *українське театрознавство*, тобто, *історіографія театру*.

Гарною є та наукова праця, з якої читач робить виписки, на сторінках якої залишає «галочки», а саму книжку кладе чи то на робочий стіл, чи то на тумбочку при ліжку.

Вициганивши ще «теплий», з друкарні, примірник цієї праці в одного з її авторів і порозставлявши цих «галочок» ледь не на кожній сторінці, бувало, й не одну, я поклав її на стіл поряд із комп'ютером, розраховуючи, що користуватимуся нею довго — незважаючи на те, що із плином часу запитання, звернені до культури, змінюватимуться — одні з них втрачатимуть актуальність, інші, нецікаві вчора, несподівано ставатимуть актуальними. І сподіваючись, що поряд із цією працею ляжуть інші — появу яких вона спровокує, й автори яких сконцентрують свою увагу на вузьких проблемах, окреслених у цій книзі — на методології досліджень окремих мистецтвознавчих спеціальностей, на окремих методах, наукових і мистецьких школах й усіх інших проблемах, до роздумів над якими закликає ця праця.

У першому розділі навчального посібника автори зазначили, що «спроба підсумувати різні визначення і розуміння культури, здійснена А. Кребером і К. Клакхоном у 1952 р. в монографії “Культура” реалізувалася в просте угруповання 180 різних дефініцій». Те саме можна сказати і про театр, і про інші види мистецтва, де кількість визначень вже на той час вимірювалася, мабуть, тисячами. Однак відтоді, як було підраховано ці дефініції, з огляду на світоглядні зміни (постмодернізм), на Лінгвістичний і Перформативний повороти, на Другу реформу театру, на народження театру абсурду і т. ін., кількість визначень

культури та методів її дослідження безперечно зростає і зростатиме й далі, подеколи радикально заперечуючи напрацювання попередників. Ці визначення будуть викликати дискусії і спротив з боку опонентів, але саме це і є ознакою руху, адже *поліпарадигмальність*, *міждисциплінарність* й *інтердисциплінарність*, оголошені авторами цієї праці на початку, аж ніяк не заперечують ні дискусії, ні о дночасного співіснування найрізноманітніших точок зору — і на культуру, і на мистецтво.

Найголовніше ж, з точки зору автора цих рядків, те, що не декларовано, однак на що спрямовано рецензовану працю — щоб культурологія і мистецтвознавство впливали на статус культури в Україні і допомогали в усвідомленні — навіть керівними органами культури, що культура — це не лише та куценька ділянка, якою вони «керують», це не розгалужена система «комунальних підприємств» (театрів, музеїв і т. ін.), але, за визначенням авторів, багаторівнева ієрархічна система, яка складається з трьох відносно самостійних підсистем: *Природи — Людини — Суспільства*. У центрі її перебуває *Людина*, без якої ні музеї, ні театри, ні найкращі книжки — нічого не варті.