

11. Ярошевский М.Г. История психологии от античности до середины XX в: учеб. пособ. [электронный ресурс] / М.Г. Ярошевский. – М., 1996. – 416 с. - Режим доступа: [http://www.pedlib.ru/Books/1/0182/1\\_0182-271.shtml](http://www.pedlib.ru/Books/1/0182/1_0182-271.shtml)

**L. G. Dablo**

#### **KULTURES SEARCH OF D.M. OVSYANIKO-KULIKOVSKY**

*This article is an attempt to analyze the ways of development of scientific activities D.N. Ovsyniko-Kulikovskiy, to determine the main directions of psychological research scientist, to examine the implications of The kharkov school in the ukrainian culture, to trace the communication and the impact of scientific views A.A. Potebniy to a creative search Ovsyniko-Kulikovskiy.*

**Key words:** *the vedas cult, psychoanalysis, art, art-school of psychology, the aesthetic concept.*

УДК 316.723

**Н. А. Жукова**

#### **ДИХОТОМІЯ «ВИСОКЕ - НИЗЬКЕ», «ЕЛІТАРНЕ - МАСОВЕ»: ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ**

*У статті розглядаються критерії «високого» та «низького» мистецтва протягом історичного часу; вивчається взаємовплив «високого» та «низького» мистецтва, а також момент нівелювання межі між першим та другим; аналізується дихотомія «елітарне - масове» в контексті розгляду еволюції «високого» та «низького».*

**Ключові слова:** «високе», «низьке», «елітарне», «масове», «високі жанри», «низькі жанри», «арт-капітал».

Елітарне мистецтво (мистецтво для обраних за різними ознаками) завжди, в усі часи протиставлялося мистецтву для всіх (масовому мистецтву). Тому, на наш погляд є цілком доречним прослідкувати еволюцію поглядів на «високе» (елітарне) та «низьке» (масове) мистецтво. Як відомо, розподіл на мистецтво для всіх і мистецтво для обраних існував завжди, але в кожний історичний період висувалися свої критерії «високого» та «низького».

В давнину і в середні віки діяльність художника, освячена звичаєм і релігією, була включена в єдину замкнену систему соціальних відносин, а розвиток мистецтва визначався нормами і канонами єдиного стилю. Мистецтво поступово розвивалося в процесі відособлення від релігії, з одного боку, і від ремесла, з іншого, поступово «наближаючись» до діяльності власне естетичної. Право художника творити вільно вперше було усвідомлене в епоху Відродження, і зв'язано це було з гуманістичним ідеалом людини-творця, що володіє божественним даром творити світ і самого себе за власним розумінням, причому зразком універсальної творчості слугувало саме мистецтво. Ідеалізація художньої праці і особи митця складає серцевину гуманістичної утопії. В добу Відродження вперше «похитнулась» традиційна статика замкнутих канонів культури. XV та XVI ст. - час, коли виникло уявлення про безбережжя Всесвіту, про незліченну безліч світів, про безмежність простору і часу і про те, що безмежне саме пізнання. Саме тоді і в мистецтві почав складатися не класичний образ світу, відкритий суперечностям, позбавлений стійкості і цілісності канонічного ідеалу. Не занурюючись в дослідження історії мистецтва, відмітимо, що ставлення до тієї чи іншої мистецької діяльності, до того чи іншого виду чи жанру мистецтва, залежало від

ціннісних пріоритетів та ідеалів конкретної епохи. Так, французькі теоретики мистецтва XVI ст. Жан Пеллетьє та Жан де ла Тайль в своїх трактатах, присвячених мистецтву поезії та трагедії, вимагали, щоб в трагедіях зображалися лише «знатні люди» [2, с. 293]. Наслідуючи вчення Арістотеля, естетика XVI - XVII ст. різко протиставила трагедію комедії, відмежувала героїчні ситуації від комічних. У XVII ст. догматизм класицизму вимагав «чистоти жанрів»: в трагедії не повинно бути елементів комічного, в комедії – елементів піднесеного. Причому це стосувалося і поезії («героїчна поема», «комічна поема»), і музики (опера-seria, опера-buffa), і живопису (історичний жанр і побутовий). Пейзаж в живописі ставав на рівень «високого жанру» тільки тоді, коли митець зображав природу, серед якої «живуть» міфологічні герої, або пейзаж, який включав в себе види руїн античних храмів (яскравий приклад - живопис Пуссена та Лоррена). Тобто, в кожному виді мистецтва класицизм встановлював чітку ієрархію жанрів, де одні проголошувалися «високими» (в нашому контексті – елітарними), а другі – «низькими», і кожному відповідала своя художня мова («висока» або «низька»).

«Ідеальний» принцип мистецтва, що стає пануючим в добу Просвітництва - принцип наслідування прекрасній та розумній природі. Дослідники відмічають тісний зв'язок між ідеалом чіткого мислення у Декарта та ідеалом порядку, завершеності і цілісності в мистецтві таких майстрів літератури як Буало, Корнель і Расін (представники високого жанру). Науковий метод в мистецтві із посиленнями на авторитет Арістотеля формувався в Італії більше століття. Що ж до французьких просвітителів, то вони перевершили італійців у ясності думки, чіткості аналізу і розумінні методики, хоча їх думка в загальних рисах була та ж сама і мала спільне походження з концепцією італійських просвітителів.

Г.-Е. Лессінг протиставив теорії наслідування свою теорію, а саме: в «Лаокооні» філософ сформулював принцип наслідування всій дійсності, як важливе право мистецтва художньо передавати не тільки прекрасне, а й потворне. Починаючи з XVI ст., паралельно теорії наслідування в мистецтві, зокрема в музиці, розвивається також теорія наслідування афектам, що було пов'язане з всезростаючою увагою до емоційного життя, до його художнього відбиття. Це, в свою чергу, пов'язане з «високим» та «низьким» мистецтвом.

Ставлення до афектів в мистецтві було різним. Поняття «пристрасті» так само як і «наслідування» тлумачилося досить широко, і тому питання про сутність та цінність афектів не могло в цю епоху не бути предметом гострих дискусій. Одні, як, наприклад, відомий французький письменник та богослов Ж. Боссює, філософи В.Г. Ваккенродер, Й.Г. Гаман заявляли, що в афектах все небезпечно, та вважали, що мистецтво народжується вглибині серця, непорочного і палко відданого богові. Мистецтво, на їх думку, – це релігійний обряд, митець - смиренний раб Всевишнього, його творчість – акт причащення.

Інші (Прево, Руссо, Дідро, Гельвецій, Гольбах, Гете) вважали, що саме завдяки пристрастям, сильним почуттям з'являються нові винаходи та твори мистецтва. Так, Гельвецій в своїй роботі «Про розум» говорить, що сильним пристрастям ми зобов'язані винаходу та дивам мистецтв, що пристрасті – це небесний вогонь, який оживляє духовний світ. Такої самої думки дотримується й Д. Дідро, який в своєму памфлеті «Племінник Рамо» присвячує цілий «гімн» пристрастям.

Дідро та Лессінг обґрунтували право мистецтва «знаходити» прекрасне, піднесене і трагічне в повсякденному житті, що, як відомо, обумовило появу жанру «міщанська драма». Звідси й Гетевській Фауст, який переконає Маргариту в тому, що почуття – це все; й «Страждання молодого Вертера» – роман, який помітно вплинув на подальший розвиток літератури і мистецтва; й «Манон Леско» Прево. Ці твори стали улюбленими у різних верств населення, їх називали, навіть, «народними романами», «народними

книгами» [3, с. 446], що дає право стверджувати про певну взаємодію «високого» та «низького» мистецтва, або, кажучи сучасною мовою, про взаємодію елітарного та масового.

Ще один момент, на якому, на наш погляд, слід зупинити увагу. Як вже зазначалося, пейзаж в живописі ставав на рівень «високого жанру» тільки тоді, коли митець зображав фантастичний образ природи, яку населяють міфологічні герої, або пейзаж, який включав в себе види розвалів античних храмів. В літературі, театрі, живописі теж, як ми вже відмічали, існувала ієрархія жанрів: комедія – трагедія, комічна поема – героїчна поема, опера-buffa, опера-seria, портрет, пейзаж, тощо. Таким чином, існують завжди офіційно «визнані» високі жанри та низькі, які відповідають поняттям елітарне та масове (комедія – трагедія, опера-buffa - опера-seria), але в межах професійної культури.

Одночасно, незалежно від цього розподілу жанрів мистецтва, існує народна культура (всілякі балагани, пісні, танки, пов'язані з вуличними або сільськими традиціями тощо), для якої професійна культура не завжди є зрозумілою (тобто елітарною, а та, в свою чергу, маргінальною для професійного мистецтва). І, як це не дивно, народна культура (або народно-масова) впливає на розвиток професійної культури, при чому її вплив є сильнішим, ніж вплив професійної культури на народно-масову.

Яскраве підтвердження цьому - *commedia dell'arte* - вуличний театр, який згодом став професійним театром, перетворившись з театру «низького», тобто театру народних мас, на театр для усіх верств, навіть для аристократії. Так, у 1555 році в одному з сонетів французького поета Ж. Дюбелле, що жив у Римі, ми читаємо: «Підемо на карнавал, підемо дивитися як дзані жартують з венеціанським Маньїфіко» [2, с. 135]. Маньїфіко тут без сумніву – маска старого венеціанського купця, який незабаром отримає своє більш популярне ім'я – Панталоне. *Commedia dell'arte* – театр імпровізації, де все тримається на акторській майстерності, а театральна трупа – живий організм. Ефект театру тим сильніше, чим повніше втілений в ньому синтез всіх мистецтв – пластичних, музики, слова. Душа вистави – дія. Розігруючи сценарій, трупа сама вкладає в нього дію. Ці принципи – домінуюча роль актора в театрі, важливість механіки театального афекту, важливість дії – саме те, чим *commedia dell'arte* реформувала європейський театр. Уся європейська драматургія XVII ст. вчилася у *commedia dell'arte*, а у XVIII ст. на ґрунті комедії масок з'являються професійні комедії К. Гоцці, К. Гольдоні.

На нашу думку, слід виокремити ще один своєрідний аспект комедії масок, а саме: у XVIII ст. *commedia dell'arte* набуває аристократичності, в тому смислі, що вона сходить з театральних підмостків і «переходить» у життя в дещо модифікованому вигляді. Життя – це вистава, своєрідний костюмований маскарад, де всі позують перед всіма, зауважував Дідро в «Парадоксі про актора». Це особливо помітно в жанрі портрету. «В портретах XVIII ст. немає глибини, розмаху, оголеності, відвертості думки та пристрасті портрету XVII ст. Напівпочуття, відтінки почуттів XVIII ст. витончені та відшліфовані: насмішкуватість, мрійливість, саркастичність, задумливість, кокетство, жартівливість й завжди – бездоганна та артистична манера поведінки, іскриста гра думки, гумору відточеного, витонченість розуму людини XVIII ст. ... моделі перевтілюються в маску... Вони хочуть і знають, як сподобатися глядачеві» [1, с. 348].

В якості прикладу порівняємо два портрети англійської акторки Сари Сиддонс, які були написані майже одночасно відомими англійськими художниками Дж. Рейнольдсом та Т. Гейнсборо. На першому Сара - муза Трагедії, вона – в ролі, в масці, а на другому – вона без маски, просто позує художнику. І все ж такі ці портрети – різні грані маски, образу, вистави, яку створює про себе велика акторка

Сара Сиддонс. До речі, і ставлення до своєї моделі у митців зовсім різне. Дж. Рейнольдс захоплює вимовляє: «Я не в силах відмовитися від можливості передати своє ім'я на подолі вашого одягу» [1, с. 350]. А Т. Гейнсборо зауважує: «Нехай буде проклятий ваш ніс» [1, с. 350], але робить все для того, щоб ніс Сари Сиддонс здавався красивим.

Але, як вже зазначалося, і «висока» культура має значний вплив на «низьку» культуру, а іноді просто з «високої» («елітарної») перетворюється на «низьку» («масову»). Як слушно зауважує М. Андронікова, парадно-аристократичний портрет знайомить глядача насамперед з кастою, з соціальним походженням та положенням моделі, а інтимний портрет досліджує особистість в її індивідуально-конкретних проявах. З часом портрет все більше демократизується: живописні портрети за допомогою гравюри відтворюються та розповсюджуються в сотнях екземплярів. Час вимагає від портрету достовірності. А наприкінці XVIII ст., як відмічає М. Андронікова в роботі «Про мистецтво портрету»: «...мистецтво портрету вступає у співдружність з новим технічним винаходом – з фізіонотрасом Кретьєна» [1, с. 350]. Цей апарат, що складався з об'єктиву та системи паралельних лінійок, далекий праобраз фотоапарату, був призначений для механічного копіювання облич. За допомогою фізіонотрасу можна було зафіксувати на папері доволі достеменний контур профілю. Зображення, яке отримували таким чином, зменшували, промальовували, гравіювали та тиражували, розповсюджуючи в безлічі відтисків. З появою фотографії тиражування зображень стане загальнодоступним, тобто масовим. Цей винахід викликав цілу хвилю суперечок, адже багато хто вважав в той час, що цей винахід знищив живопис. Інші ж говорили, що фотографія має до живопису таке саме відношення, як й стенографія до ораторського мистецтва. Але, ясно одне, що з появою фотографії людство стало «мислити» кадром.

Отже, «високе» і «низьке» («елітарне» та «масове») переплітаються і дуже важко виокремити елітарне від масового і навпаки, навіть можна сказати про елітарне в масовому та масове в елітарному, і з часом така ситуація буде все більш посилюватися. Так, наприклад, дуже складно сказати, якою була в часи життя Моцарта його музика - елітарною чи масовою? З точки зору жанровості її безумовно можна «поділити» на «високу» (Реквієм) та «низьку» («Весілля Фігаро»), але за життя Моцарта мелодії з його творів співали й грали на кожному кроці. Не випадково О. Пушкін в своїх «Маленьких трагедіях» вкладає в уста Моцарта слова, в яких композитор, звертаючись до Сальєрі розповідає, що на вулиці почув сліпого скрипаля, що грав арію з його «Дон-Жуана».

Цікаво, що в збірках італійських народних пісень часто зустрічаються не тільки популярні мелодії з опер XVII та XVIII ст., але й мелодії В. Белліні та Дж. Россіні, з іншими словами та зміненним ритмом. Іноді в пісні проникають окремі цитати з оперних мелодій (а може й навпаки). Російський музикознавець Л. Соловцова зауважує, що італійські фольклористи вважають, що в основі пісні «Santa Lucia» лежить фраза з опери Г. Доніцетті «Лукреція Борджа»; а мотив неаполітанської пісні «Carulina» виник з інтродукції до «Капулеті та Монтекки» В. Белліні.

Підкреслимо, що опера взагалі, і не тільки Моцарта, була одним з популярніших жанрів з моменту своєї появи, і оперні мелодії співали майже всі, принаймні міське населення. Народившись наприкінці XVI ст., у XVII ст. вона досягла високого розквіту та всезагальної слави. Слід зазначити, що в той час оперні вистави відбувалися досить часто, і прем'єр при цьому було чимало. Це говорить або про надзвичайні «композиторські сили», або про «плодовитість» композиторів того часу. Писали опери багато композиторів, але до сьогодні збереглося всього декілька імен.

Відмітимо важливий «фактор», який з'явився у XVIII ст., а свого широкого розповсюдження та впливовості досягнув у XIX ст., вже не кажучи про XX ст., - це

журнали, газети, тобто те, що ми зараз називаємо ЗМІ. Саме вони мають величезний вплив на те, що відбувається в мистецтві, саме в їх силах, вже з XVIII ст., «зробити» елітарне масовим, а масове елітарним. Так, саме завдяки журналам та газетам наприкінці XVIII ст. в Парижі починається боротьба, як між «глюкістами» та «піччиністами», так і «війна буфонів», в якій на сторінках журналів та газет приймали участь такі видатні постаті як М. Грімм, Ф. С. Лагарп, Ж. Ф. Мармонтель, Ж.-Ж. Руссо.

Всі їх міркування та сперечання закінчилися тим, що думки поділилися. Так, відомий французький письменник, лібретист і критик Ж. Ф. Мармонтель, назвав К. В. Глюка В. Шекспіром в музиці, але в його розумінні це надзвичайний недолік, адже для Ж. Ф. Мармонтеля реалізм К. В. Глюка був так само неприйнятним як і реалізм В. Шекспіра. А М. Грімм та Ф. С. Лагарп звинуватили К. В. Глюка в тому, що в його музиці не має благородства та витонченості. Ф. С. Лагарп протипоставив принципи К. В. Глюка принципам аристократичної, антиреалістичної естетики. В одному з журналів Ф. С. Лагарп пише: «Крики горя – один з засобів п. Глюка... Я не хочу чути галасу людини, що страждає. Від мистецтва музиканта я чекаю сумних, але не неприємних акцентів» [6, с. 79].

Як бачимо, в даному випадку аристократична, «висока» музика, в першу чергу її прихильники, вимагають «прикрашення» життя, не використання емоцій страждання, наголошуючи на тому, що це є прерогативою низького мистецтва. Нагадаємо, що ці вимоги стосуються опери-seria, тобто «високого» жанру, хоча ще півстоліття тому ці самі вимоги стосувалися комічної опери.

Ще один досить цікавий і показовий приклад щодо нівелювання межі між «високим» та «низьким» жанром, і навіть їх певної «переміни» місцями. У XVII ст. народилися Г. Ф. Гендель та І. С. Бах, у XVIII ст. майже вся Європа знала меси та ораторії Г. Ф. Генделя, а І. С. Бах був відомим тільки в межах свого міста. Доля І. С. Баха ілюструє значення реклами в творчому процесі. І у XIX ст., завдяки Ф. Б. Мендельсону, творчість І. С. Баха стане надбанням всього світу. Однак, є дуже цікавий, на наш погляд, момент. І. С. Бах, лейпцігський кантор, що знаходився на утриманні магістрату, за службовими обов'язками творив музику для церковних та суспільних потреб. Це було передбачено його контрактом. Проте кожен п'ятницю композитор разом з «Collegium musicum» виконував оркестрові сюїти, клавирні концерти та світські хори в приміській кав'ярні Готфрида Циммермана. Відома «Кавова кантата», написана ним у 1734 р., була свідченням поваги композитора до власника цієї установи, «який брав платню за вхід, коли виконувалася музика, і віддавав Баху частину зібраних грошей» [4, с. 49]. Можна сказати, що І. С. Бах відчував комерційний потенціал музики і, як зауважив англійський соціолог, психолог, журналіст, фахівець сучасної музики Н. Лебрехт, «сприяв становленню ринку» [4, с. 49].

У Г. Ф. Генделя дещо інша ситуація, - вона пов'язана з «пошуком» слухача, з одного боку, а з іншого, - комерційної вигоди. Так, коли композитор залишає своє місце при ганноверському дворі і від'їжджає до Лондону, де за допомогою ризикових операцій збирає гроші для постановки своїх опер, а аристократія Лондону стала бойкотувати його опери, віддаючи перевагу італійським, Г. Ф. Гендель починає писати духовну музику, що завоювала нову аудиторію – середній клас, - що дало можливість запобігти банкрутства. Секретар композитора Дж. К. Сміт займався регулюванням витрат, пов'язаних з прилюдними виступами, проте всі ділові рішення приймає сам Г. Ф. Гендель.

В середині XVIII ст. І. К. Бах та К. Ф. Абель заснували прилюдні абонементні концерти – так звані «Концерти Баха-Абеля». Не зважаючи на те, що ціна абонементу була достатньо високою (5 гіней), концерти, як свідчать сучасники, привертала увагу великої кількості людей.

Цікавим видається ще одне співставлення: творчість Й. Гайдна (XVIII ст.), автора більше, ніж 100 симфоній, та, наприклад, Й. Брамса (XIX ст.), автора 4 симфоній, або А. Дворжака (XIX ст.), автора 9 симфоній. Отже, симфонія сьогодні, і протягом всього XX ст., належить до елітарної музики (музики, зрозумілої професіоналам). Н. Лебрехт задає цілком слушне запитання: «як може залежний композитор створити більше 100 симфоній (а крім них багато інших не менш талановитих творів), не застосовуючи при цьому прийоми, притаманні масовій культурі?» [4, с. 49]. Питання залишається відкритим...

Можна стверджувати, що у XVIII – на початку XIX ст. ще не було тієї прірви між естетикою масового і елітарного, яка буде типовою для подальшого часу. Таке положення мистецтва у XVIII – на початку XIX ст. доволі переконливо пояснюється тим, як слушно зауважує радянський музикознавець В. Конен, що мистецтво для різних свят і балів, сольні або хорові пісні, оркестрові сюїти, виконувалися на відкритому повітрі на вулицях великого міста, адже саме таким був музичний фон, який супроводжував свого часу Монтеверді, Люллі, Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта і Бетховена.

Наприкінці XVIII ст. з'являється інтерес до запрошення відомих гастролерів. Так, німецький скрипаль, композитор та антрепренер, що працював певний час в оркестрі Конвент-Гарден Й. П. Саломон, у 1790 році дізнавшись, що Йозеф Гайдн після смерті князя Н. Естергазі – свого покровителя – залишився без роботи, запропонував композиторові роботу в Лондоні. Як відомо, Й. Гайдн здійснив дві поїздки, написав дванадцять симфоній, «повернувся до дому тріумфатором, з солідною пенсією, міцною репутацією та докторським ступенем Оксфорда... отримав прихильність короля Георга III та обожнювався публікою» [4, с. 51]. Саломон же грав першу скрипку на його концертах, отримуючи подвійне задоволення: як виконавець і як антрепренер. Отже, деякі митці починають поєднувати творчу діяльність з діяльністю комерційною. М. Клементі, наприклад, разом з композиторською займався видавничою діяльністю. Більшість виконавців запрошували до себе т. з. агентів, що організовували їх виступи по всьому світу. Яскравий приклад – агент Ф. Ліста Гаetano Беллоні. Як відмічає Н. Лебрехт в роботі «Хто вбив класичну музику?», до «появи» поруч з Ф. Лістом Г. Беллоні, композитор і виконавець-віртуоз виступав біля двадцяти років, але саме з Г. Беллоні починається, можна сказати, нова епоха в творчому житті угорського композитора. Г. Беллоні був тією людиною, що створювала відповідну атмосферу в місті, де виступав композитор. Його без перебільшення можна назвати попередником піартехнологій. Як зазначає Н. Лебрехт, до приїзду Ф. Ліста в будь-яке місто Г. Беллоні відправлявся туди сам, або відправляв когось, для того, щоб передати в місцеву пресу повідомлення про захоплення, що викликані попередніми виступами. Г. Беллоні напевно розумів, що люди бажають чогось надзвичайного, що сенсації підпитуються сенсаціями, що моду достатньо підштовхнути, а далі вона вже котиться сама, до того ж деякі сенсації створювалися самим Г. Беллоні. Так, перед приїздом композитора в одне з міст в пресі була запущена історія про те, що якась прихильниця таланту Ф. Ліста збирає кавову гущу з усіх чашок композитора і носить її з собою. Ця історія гарантувала нашестя істерично налаштованих дам на найближчий виступ. Коли Ф. Ліст в'їжджав в місто в колясці, що запряжена шістьма білими конями, місто вже було збудженим, а всі квітки продані.

Таким чином, комерційний інтерес наближав нівелювання межі між елітарним та масовим, з одного боку, і з другого, - підштовхував митців до творчості комерційно вигідної. Сприяло такому нівелюванню, як ми вже зазначали, збільшення кількості газет, журналів, а згодом зростання сили впливу ЗМІ на думки, інтереси, смаки людей.

Починаючи з XVII ст. друковане слово не просто відбиває події, документує полеміку, але й вже формує ту чи іншу точку зору, саме газети та журнали тепер вчать

та вказують, що є модним, що є пріоритетним. Особливо активно цей фактор починає діяти з XIX ст. Це відбувається в тому числі й тому, що романтики, особливо композитори-романтики мали талановите журналістське перо, і тепер все, що відбувається в мистецтві стає надбанням великої кількості людей, а само мистецтво часто-густо стає відгуком на суспільні події. Наприклад, як велика подія була сприйнята постановка опери «Макбет» Дж. Верді у Венеції напередодні революції 1848 р. Героїчні епізоди «Макбета», з їх темою боротьби проти узурпації влади, хвилювали італійців і викликали нові патріотичні маніфестації. Радянська дослідниця Л. Соловцова в монографії «Джузеппе Верді», описуючи атмосферу Венеції того часу, розповідає, що, «іспанський тенор Пальма, якого надихнули визвольні ідеї, виступаючи в ролі Макдуфа, з таким підйомом та натхненням співав „La patria tradita” („Батьківщину продали”), що весь зал приєднався до нього в міцному хорі. Маніфестація була припинена втручанням австрійських військ» [7, с. 95]. В цьому випадку риси масової культури (доступність, зрозумілість) можна розглядати як позитивне явище, що сприяє демократизації культури, робить високі цінності доступними для мас і тим самим певним чином їх гуманізує.

Отже, реклама та самореклама поступово стають невід’ємною частиною культури і мистецтва, зокрема. Стосується це не тільки масового мистецтва, а й елітарного, яке в багатьох аспектах залежить від активності антрепренера, імпресаріо, промоутера, менеджера тощо. Були й інші приклади «взаємодії» елітарного та масового мистецтва. Так, наприклад, помітним явищем в історії російської дореволюційної культури були міські гуляння (кін. XIX - початок XX ст.), які спонукали митців на створення таких творів, як, наприклад, «Балаганчик» О. Блока, «Петрушка» І. Стравінського та ін.

У другій пол. XX ст. з’являється чинник, який впливає на розвиток культури, у тому числі і музичної – візуалізація, що пов’язано з появою телебачення, й, згодом персонального комп’ютера, а разом з ними й нових типів мислення, фіксації, пам’яті. Комп’ютер стає пост-книгою, хоча й в ньому просліджується зв’язок з архаїчним письмом, в основі якого – зображення, картинка. З появою комп’ютерних технологій, можна сказати, з’являється новий тип цивілізації. Літера, як аналітична абстракція зумовила здатність мислення оперувати складними відвернутими поняттями і висновками, в думках виокремлювати та перетворювати на самостійний об’єкт, окремі розглянуті стани, властивості предмету або явища. Відеопринцип, який домінує в сучасній культурі, зокрема в мистецтві, часто-густо, так би мовити, повертає можливості мислення у бік архаїки, тобто примітивізує його.

Не можна обійти увагою ще одне досить важливе явище, пов’язане з, так званим комерційним потенціалом мистецтва – фетишизація предметів мистецтва, коли ці предмети стають «арт-капіталом», коли митець розглядається як товар, а його ім’я служить іміджем тих предметів, яким капітал привласнює ціну і робить їх в певному значенні «цінними паперами». При цьому предмети мистецтва, які «призначаються» «арт-капіталом» (завдяки ЗМІ, системі аукціонів і т. ін.) не завжди, є культурною, естетичною, історичною цінністю. На таку ситуацію в мистецтві звертають увагу й самі митці, так, бельгійський живописець Франс Мазерель писав: «Мистецтво в нашому суспільстві перетворилося на торгівельну операцію, в біржу, монополізовану групою художників, частенько талановитих, яким удалося... за умілим посередництвом людей, добре знайомих з усіма можливостями реклами і найсучаснішими „комбінаціями”, набити ціну своєму товару» [5, с. 13].

Фетишизація захоплює й музику, на чому наголошував Т. Адорно в роботі «Соціологія музики». Фінансова капіталократія (яка породжує «арт-капітал») задає, і навіть нав’язує, стиль мистецтва, його домінуючі образи, називаючи цей «арт-капітал» елітарним мистецтвом (наприклад твори Д. Хьорста). Хоча насправді фетишизація предметів мистецтва – це породження маскульту, що намагається знівелювати відстань

між масовим та елітарним.

Підсумовуючи вище сказане, відмітимо, що протягом XVI – XVIII ст. смисл того, що вкладається в поняття «високе» та «низьке» мистецтво змінюється, а у XIX ст. ці поняття взагалі не застосовуються. Завдяки звільненню від канонів і правил, яке отримав митець доби Відродження, а згодом й Нового часу, в мистецтві відбувається диференціація видів, жанрів, напрямів, течій, стилів. З руйнацією гуманістичної утопії для митця, що усвідомив свій творчий суверенітет, наступив час великих випробувань. І у долі творчої особи - митця - тепер немає стабільності (як не пригадати твердий соціальний статус цехового майстра), навпаки, все здається випадковим, не передбачуваним, позбавленим надійних опор. Напевно, саме тому митці починають шукати комерційну вигоду і їм на допомогу виступають ЗМІ, але це тільки складова «нового типу мистецтва», що наближається.

#### Список використаної літератури

1. Андроникова М. И. Об искусстве портрета / М. И. Андроникова // Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 1980
2. Дживелегов А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев – М.: Искусство, 1971
3. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т.1: А-К. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт; пер. с англ. Е. Богатыренко. – М.: Классика – XXI, 2007
5. Малахов Н.Я. Модернизм: Критический очерк / Н.Я. Малахов, ред. В. В. Ванслова. – М.: Изобразительное искусство, 1986.
6. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. У 2 т. Т. 1. / С. А. Маркус. - М.: Музгиз, 1959
7. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди: моногр. / Л.А. Соловцова. – М.: Музыка, 1986.

**N. A. Zhukova**

#### DICHOTOMY "HIGH LOW", "ELITE MASS": EXPERIENCE PROCESSING PROBLEMS

*In the article an art is probed «high Art» and «low Art», «elite» and «mass», and also his criteria, is in historical time, influence is studied them on each other, and moment of smoothing of border between them; dichotomy is analysed, «elite and mass» in the context of consideration of evolution «high Art and low Art».*

**Key words:** «high Art», «low Art», «elite», «mass», «high genres of art», «low genres of art», «art-capital».

УДК 781.66:477

**Б. І. Забуга**

#### ДРАМАТУРГІЯ МУЗИКИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ПРОСТОРИ

*У статті розкриваються сутність і зміст музики як виду мистецтва, особливості музичної драматургії, характеризується взаємодія музичної та хореографічної драматургії.*

**Ключові слова:** музика, мистецтво, музична драматургія, хореографічна драматургія.