

Death of the Author. It is stated that the text producer continuously encourages the recipient to rewrite, interpret and actively participate in building up new meanings as a manifestation of self-cognition. Thus, frequently unconsciously, text addressees become its coauthors, who perceive, construe and assess the virtual reality, created by the addressor.

Anthropocentric approach implies that the process of verbal transmission of personal experience may be considered therapeutic since the speaker denotes and expresses the ideas, which could be hidden deep inside or have no clear form. Fiction manifests the above addressee's ideas in specific literary forms and stories. Thus, the person's "self" returns to its usual comfortable environment, which encourages harmonization with the inner and outer world. Studying psychoanalytical interpretations of the crime fiction stories is determined by the fact that this genre has been one of the central ones in the modern formulaic literature. On the one hand, a crime fiction text assists in diagnosing the mental state of its producer. On the other, the mystery inherent in any detective story, as well as the depiction of the shadow side of life, crime and transgression may be applied in the mental diagnostics of the text recipients as it becomes evident how well they can use the techniques of self-observation and self-control of their instincts. Further, crime fiction stories may promote normalization of the accurately diagnosed mental state of an individual or a group in the conditions of the contemporary mass urban culture.

It was proven that crime fiction texts show anthropological features of the contemporary mass urban individualistic culture. The author indicates that the specifics of the genre are in the fact that its texts are nearly always associated with a crime, as a secret, which needs revealing. It is important that investigation normally results in the victory of the good over the evil. Detective texts reflect the ongoing public thinking processes concerning the phenomenon of aggression. These texts also assist in identifying, in particular, people's proneness for aggression, analyses the reasons of emergence, nature and essence of the phenomenon from philosophical, culturalological, sociological, psychoanalytical and other points of view. The crime fiction text also considers the relations between aggression, violence and pain, encourages search and finding the ways of their mitigation for both an individual and the society on the whole.

Keywords: author, fiction text, Modernity, Postmodernity, multiplicity, interpretation.

Кравивник А. А., докторант кафедри філософії, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди (Україна, Харків), gileya.org.ua@gmail.com

Автор и соавторы художественного текста в культуре позднего Модерна и постмодерна

В культуре позднего Модерна и постмодерна философская проблема автора и авторства художественного текста имеет дискуссионный характер. На смену традиционной однозначной трактовке концепта автора, как человека, который создает собственное сообщение, приходит понимание его контекстуальности и множественности, что связано с неоднозначным отношением гуманитарной науки к природе художественного текста, к закрытости или открытости его смысловых границ, а также к самой потенциальной возможности идентификации автора текста. Рассматриваемый концепт в определенной степени деперсонализируется, производя свой текст. Он постоянно приглашает реципиента к переосмыслению, интерпретации и активному участию в построении новых смыслов как проявлению процесса самопознания.

Ключевые слова: автор, художественный текст, Модерн, постмодернизм, множественность, интерпретация.

* * *

УДК 792.7

Калужська В. О.
аспірантка, Київський національний університет
культури та мистецтв (Україна, Київ),
gileya.org.ua@gmail.com

МАСОВІ ВИДОВИЩА ЕСТРАДИ

Визначається специфіка інституалізації естрадного мистецтва в контексті етнокультури, індустріальної культури, культури постіндустріальної. Надаються дані щодо ландшафтного виміру сценізму естради.

Ключові слова: культура, мистецтво естради, інституалізація, сцена.

Естрада як засіб інституалізації масових видових ще мало вивчена. Частково цієї теми торкалися дослідники М. Поплавський, В. Беньямин, А. Варганов, Л. Васильєва, М. Хренов та ін., адже потрібно визначити принципи інституалізації естради як специфічної масової події.

Мета статті – визначити типологію формування жанрових форм естрадного мистецтва.

Масове видовище – це реальність, яка утворюється як феномен культурних ремінісценцій або культурних проєкцій публічності, що здійснюються в своєрідних вимірах масовості. Йдеться про різні можливості оцінювання цих вимірів. Як відомо, за А. Тоффлером, у культурно-історичному процесі ХХ століття визначаються три хвилі – перша, друга і третя [4]. Якщо перша належить доіндустріальному суспільству, тобто дорівнює етнокультурі, друга цілком вписується в індустріальне суспільство, широкий розвиток технологій, то третя – в постіндустріальне суспільство. Вже ці три обшири, звичайно, дають можливість визначити феномен масовості як етнокультурний, індустріально-зазначений в рамках тих технологій які стають пріоритетними, а це фото, кіно, телебачення, згодом мас-медіа, і постіндустріальне суспільство, яке формується на підставі вже новітніх технологій і нових ціннісних орієнтацій, що пов'язано з масовістю, яка презентується як своєрідний продукт екранного виробництва.

Саме третя хвиля, в яку ми потрапляємо, за А. Тоффлером, яка продовжується зараз, турбує всіх, бо вона несе в собі саме ті виміри, які визначають контекст сучасного культуротворення. “Утворюється нова цивілізація. Але де місце в ній для нас? – запитує А. Тоффлер. Чи не означають сучасні технологічні зміни й соціальні зрушення кінець дружби, любові, зобов'язань, спільності і турботи?”

Це правомірні запитання. Вони виникають з резонних побоювань і тільки наївний технократ міг би безтурботно їх відкинути. Досить нам озирнутися навкруги, як ми знайдемо широко розповсюджені свідчення психологічного розладу. Це неначе бомба розірвалася в нашій громадській “психосфері”. Фактично ми є свідками не просто розбиття на друзки техносфери, інфосфери або ж соціосфери другої хвилі, але також і водночас її психосфери” [4, с. 286].

Так, автор вводить нове поняття “психосфера”, яке в певній мірі свідчить про те, що масова культура має сферізм, має свої обшири, має свою оптику, має свої виміри, які так чи інакше потребують інституалізації саме в рамках специфікованої діяльності, в даному випадку естрадного мистецтва.

Можна стверджувати, що засоби інституалізації, які виникають в естраді, будемо казати, першої хвилі, тобто в етнокультурному вимірі, а це приблизно початок ХІХ ст. і визначення соціальних інституцій у вигляді видовищних реалій естрадного мистецтва протягом майже 70 років, дають можливість стверджувати, що цей період був пов'язаний з тим, що можна зараз означити такими постмодерними образами як “ленд-арт”, тобто мистецтво відкритого простору, ландшафтне мистецтво, єдність естради, підмостків естрадного виконавства з ландшафтом, єдність з природою. Весь цей простір зараз поновлюється вже на третьому етапі свого розвитку, в період третьої хвилі, за А. Тоффлером, але він вже набуває вимірів екологічно стурбованих і екологічно зазначених музейних інсталяцій.

Так О. Зінкевич в книзі “Концерт і парк на крутоярі...” пише: “Літні симфонічні концерти під відкритим небом – давня традиція Києва. З закінченням зимового концертного сезону оркестр (його основу

складав оркестр першого оперного театру, склад великий понад шістдесят людей) із ведення РМО переходив на довольство Київського купецького клубу і переміщався в купецький сад, де з перших чисел травня і початку (а інколи до середини) вересня щодено (!) давались концерти (у випадку поганої погоди вони переміщались в зал Купецького зібрання). Вхід в Купецький сад – з концертною естрадою, літнім театром, курзалом, “хором військової музики” – був платним, але не дивлячись на доволну високу ціну вхідних білетів (для дорослих 40–50 копійок, дітей 20 копійок, нумеровані крісла під естрадою – 1 рубль), публіки завжди було дуже багато” [1, с. 230].

Автор блискуче описує період існування естради саме в рамках симфонічно–розвинутих форм оркестру, який мав не розважальний характер конферанців, а мав оперний профіль. Вистава здійснювалася саме як повноцінний естрадний образ під відкритим небом. От такий початок, таке єднання з природою, звичайно, свідчить про те, що естраду не можна вписувати в рамки суто народної культури з її кабачками, пабами і іншими завкладами пітейного типу. Образ естради в ландшафтному просторі з самого початку генерував в собі як етнокультурні, так і професійні виміри сценічних мистецтв. Оця інституалізація, яка йшла знизу і зверху, знаходила собі поміст під відкритим небом, була своєрідним оазом, своєрідним відкритим єднанням людей у театрі просто неба. Цей театр вже не можна назвати суто театральним простором, це справді був простір естради. “Отже в Києві, – пише О.Зінкевич, – в той час було достатньо місць, де надавали концерти, які супернічали з Купецьким садом. Шато–де Флер (з театром, з залом, кафе, оркестром), Сад Ермітаж (на Трухановому острові), театр і сад Аркадія (Бібіковський бульвар), Ботанічний сад університету, садиба Кадетського корпусу, а в неділю – пароплави в Китаївську пустинь і Міколайівську пустинь (і скрізь “хори військової музики”). При цьому всі розволікальні заклади намагалися заманити публіку екзотичною рекламою типу: “В перший раз в Києві живі верблюди”. І тим не менш, по загальному призначенню серед літніх увеселительних садів міста Києва сад Купецького зібрання займає безспірно перше місце за своїм достоїнством, яке відрізняє його від інших садів. По–перше, чудове місцеположення на піднесеному березу Дніпра, звідти відкривається величезний грандіозний вид на задніпровські далі, по–друге, симпатична бонтонність і естетичність всіх задовольень, котрі пропонуються споживачам концерту та театру, примушують надати перевагу цьому саду перед іншими. Публіка з задоволенням ходить в сад Купецького зібрання, щоб подихати свіжим повітрям, покрасуватися полюбуватися видами і послухать прекрасний симфонічний оркестр” [1, с. 232].

Це вже сад – образ світу, новий едем сценічного типу, едем, який поєднував в собі не абияке задоволення, але й симфонічну музику, яка стає одним із засобів інституалізації естради. Ми забуваємо, що естрада цієї вже другої хвилі (а це якраз період розвинутого сценізму і широкого масового входження театральних підмостків в ландшафт) є надзвичайно професійною і надзвичайно близько пов’язаною з театром. О.Зінкевич пише, що злет літніх сезонів

пов’язаний з іменем Адольфа Буллеріана, який в той час був блискучим диригентом, грав на скрипці і водночас здійснював в Купецькому саду свої симфонічні сезони, концерти протягом 1996–97 і інших років. Тобто десь 12 років цей маєстро віддав Києву, а Київ мав змогу пишатися високим піднесеним мистецтвом просто неба, яке на підставах залучання до ландшафтного виміру культури симфонічної музики давала можливість відчутти єдність справжнього музикування і справжнього ландшафту чудового міста Київ.

О.Зінкевич пише, що щирі рецензанти, які описували і надавали своєрідний анонс його виступам, відмічали, що його приємно слухати, з ним приємно навіть не погоджуватись, тому що він не піддає музику більш або менш глибокому насильству, а звертається з нею обережно і лагідно, як мудрий лікар. Бурлеск, несподіваність інтонації, інтонування, імпровізація, те що характеризує мистецтво естради в даному випадку в такому своєрідному завершеному образі, набувала особливих ознак – високий професіоналізм на естраді визначався як моно концерт який здійснювався один раз саме в такому режимі. Здійснювався тому, що він утворювався в певному ландшафті і в певному сценічному просторі. Цей тип інституалізації можна умовно визначити “ландшафтним”. Його можна поєднати з етнокультурним, але сама ландшафтність, сама природність і святковість ландшафтного єднання високого мистецтва опери і мистецтва сценізму, яке пов’язано з низовими формами етнокультури, звичайно, потребує своєрідного дослідження. Наше завдання – лише означити цей тип інституалізації як той первинний сентитизм професійного і етнокультурного вимірів, який здійснювався як ландшафтний образ естрадного мистецтва.

В той же час в Санкт–Петербурзі в Павловському парку відбувалися приблизно подібні вистави. Можна стверджувати, що Павловськ – це передмістя Санкт–Петербургу, де знаходилася літня резиденція членів царської родини. Неочікувано він став для мешканців і користувачів естрадного мистецтва своєрідним притулком, який нагадував вже індустріалізований едем. Якщо у Києві Купецькі зібрання, Купецький Сад, Труханів острів не мали такої індустріалізованої, будемо казати, реальності навкруги, то в Санкт–Петербурзі залізна дорога, яка була проведена між Санкт–Петербургом та Павловском, надавала певну інтродукцію естрадній події, вводила людину в музику новітніх ритмів.

А ці новітні ритми на естраді були специфікованими і теж визначалися в рамках того оркестру і симфонізму, який теж походив згори, з небес великої опери. Проте тут все більшого оберту набувала сфера досугу і того допоміжного господарства, яке пов’язують з гастрономічною частиною естрадного буття естради. Можна стверджувати, що кафе, ресторанички, широке розмаїття закладів, які оточували естрадні підмостки на острові навколо Санкт–Петербурга, особливо в Павловському парку, – це теж своєрідний образ тої “ландшафтної індустрії” мистецтва естради, яка характеризує “другу хвилю” естрадного мистецтва, яку можна визначити як природну, як театр просто неба, як синтез високого мистецтва симфонізму і сценізму суто площадного типу, як синтез гастрономічної частини,

яка була пов'язана з тим, що люди їхали декілька кілометрів із Санкт-Петербургу і вже потребували того, щоб поїсти, попити і послухати музику і потанцювати.

Весь цей контекст вражає тим, що він, будучи частиною культури, яка визначається як культура повсякдення XIX ст. дає можливість розуміння інституалізації масових видовищ. А це переважно видовища естрадного типу, видовища ландшафтні, видовища синтетичні як єдність різних напрямів формотворчості можливість естрадного мистецтва. Тут ми не побачимо не балаганних зазивал, не побачимо гострих естрадних номерів, і всього того стисло конгломерату коротких номерів, які пізніше будуть асоціюватись з образом естради. Але ми побачимо протообраз естрадного мистецтва як образ-сад, образ-світ, образ ландшафтного типу.

С. Клітін пише: “Без сумніву Павловський парк під Петербургом міг би стати місцем єднанням серйозних жанрів музики з природою. І елітарна аудиторія, що спочатку збиралась там, могла би стати аудиторією слухачів. Могла б бути, але не стала.

Певні обставини стали тому причиною.

По-перше відстань від міста (30 км) була передумовою певний відрив від дому, порушення звичного вклада життя і тому примусила тих, хто створював хліба насущні для зібравшоїся публіки до певного комфорту. Тому Герстнером був зтворений ресторан на Павловському вокзалі, тому виникла і прикладна музика, котру виконували під час трапези.

По-друге, сам обід не мислився без алкоголю (хай навіть вина подавалися тут найбільш благородних відтінків).

По-третє – після вишуканого обіду інших тягло подрімати, хоча б в кріслі, а молодь хотіли потанцювати і пофліртувати.

От і виходило, що настрої на прослуховування серйозної музики виявився в певній мірі підірваним” [2, с. 52].

Це вже особливості естрадного симбіозу на ландшафті в Павловську і в Києві. В Києві не було такої відірваності і люди не були озбоченими саме такими проблемами. Тут же з самого початку гастрономічна частина диктувала жанр і спосіб інституалізації видовища. Він ставав більш камерним і більш орієнтованим на малі групи, а не на симфонічні вистави оркестру на свіжому повітрі.

Засоби інституалізації були схожими як єднання ландшафту і музичного простору, який був високо професійним, але самі механізми включення індустріального типу культури, те що Ален Тоффлер поєднує з “другою хвилею” (в даному випадку залізної дороги) надає свої корективи і переводило тип оркестрової музики вже у більш камерної, більш орієнтованою на розвілканне простір. Тобто естрада ставала іншою, вона ставала не просто перенесенням на літні підмостки симфонічного оркестру, а ставала типом перебуванням на природі, що включало в собі різні складові, починаючи від гастрономічної частини, а перед цим їзди по залізній дорозі, а згодом вже саміх розвілкань, які мали широке розмаїття засобів самодійснення в ландшафтному просторі.

Можна вважати що в Києві головним дієвим оркестрантом, диригентом був Рудольф Буллеріан, а в

Павловську – Йоганн Штраус-син. Його діяльність теж охоплювала десятиліття, була своєрідним оазом в контексті ландшафту Павловська. Молодий маєстро став дуже швидко кумиром публіки, бо саме він ставав тим образом, який навіював романтичні і музичні асоціації. “Отже манера керувати оркестром, – пише С.Клітін, – викликала досить суперечливі оцінки. Інколи він раптом переставав диригувати, брав скрипку і натискував на струни свого інструмента, як це було прийнято в Східній Європі, диригент був ще й солістом-скрипалем. Але основним об'єктом сперечань служили його пританцювання з скрипкою в руках, хоча у Штрауса знаходилася і не мало адвокатів, які посилалися на те, що так же поступав і Штраус-отець, і інші бальні вінські капельмейстери. Так чи інакше період 1856–1880 років в історії Павловського парку може бути названим “золотим періодом”. Саме тут господарювало музичне виконавство високого класу, складалася своя аудиторія і утверджувалася атмосфера музики на фоні природи, що дозволила навіть назвати Павловськ першою в Росії літньою філармонією” [2, с. 83].

Інституалізація масових видовищ, яка розпочалася з ландшафтних презентацій оркестрів, більш менш пов'язаних з оперою або оркестрів чисто симфонічного типу, а також з проміжними жанрами, пов'язаних з гастрономічною частиною естрадного буття, що теж легко вписувалась в ландшафті конфігурації. В зв'язку з виставковими комплексами, розгорнутою індустрією видовищ актуалізується етнокультурний вимір видовища та естради, що свідчить про інтерес до національної культури. Після того коли ландшафтний простір літнього часу був не придатним для розвілкань, все видовище ховалось під дахом. Так виникають ті структури, які інституалізуються в різні типи естрадного типу, починаючи від низових, що пов'язані з гастрономічною частиною естрадного буття, а це пабі, корчмі, кабачки, барі, чарди, і закінчуючи вже театрами вар'єте, мюзикхоллами і ін. Всі вони вже набувають над собою тої театральний дах, який в більшій чи меншій мірі стає театралізованим видовищем специфічного типу.

Паб – теж театр, як і корчма, як і бар. Але це театр, який здійснюється традиційними етнокультурними засобами, де бармен або той, хто головує в пабі стає якщо не режисером, то головним комунікантом події, яка визначається навколо естрадного або суто гастрономічного простору. Ми не можемо розірвати естрадний, гастрономічний, сценічний простір, бо вони існують водночас. Але тут має бути теж той, хто є головою закладу – клубу, театру, якого іншого естрадного закладу, який веде подію, який є душею вечора, який дає можливість зібрати людей не просто в табачному димі і винних парах, а зібрати людей в просторі мистецькому.

Важливо, що з розвитком торгових, ремісничих і інших відносин, з розвитком наземного транспорту, виникла велика кількість людей, які ставали агентами, коміяжирами, які без кінця мандрували і знаходилися в русі, а ці люди переважно жили в доходних домах, переважно знаходились в просторі публічному, а цей публічний простір так чи інакше шукав свого сценізму, а цей сценізм гуртувався навколо невеличкої сцени, яка

ставала на вечір улюбленим місцем проведення часу. У такий засіб відбувалася інституалізація всіх мандруючих людей, які згодом уособлювались в таких клубах, як “Мандруюча (бродяча) собака”, “Чорний кіт” і т.п. Можна стверджувати, що Київ кінця XIX – початку XX століття був другою в Російській імперії цукровою столицею, де існував широкий перетин торгових відносин. Саме тут виникає розмаїття доходних домов. Будеться архітектура саме такого типу, де існував ресторан, мала сцена для здійснення вистав. І саме тут виникала можливість тої інституалізації яка здійснювала ще один шлях виникнення або створення естрадного мистецтва в контексті дому “при дорозі”, на вокзалі наприклад, в контексті дому–гуртожитку, яким був доходний дім. Люди наймали на певний час квартири і жили під час своїх торгових справ або мешкали недовго. Це і готелі, це і доходні дома, це і власні маєтки, які змінювали власника тому, що вони пересувались з одного місця в інше.

Можна стверджувати, що естрада, як дім на колесах, естрада як дім при дорозі, естрада як сцена або велика подорож століть – це теж спосіб інституалізації, який перебував і своєї архітектури, і свого синтезу мистецтв, і свого образу буття – образу камерного, затишного, який ставав своєрідним виміром культури повсякдення. Таким чином дім на колесах перетворюється в паблік–хаус, перетворюється просто в паб, перетворюється в ту можливість спілкування, яка вже має свої інституалізовані і водночас мистецькі ознаки. По суті бармен – це той же артист розговорного жанру, той же конферансьє.

Коли ми говорили про англійські пивні заклади тут же надо надати пошану пиву як напою ні з чим не порівнянному і здатному конкурувати лише з натуральними виноградними винами. Вступає в дію традиція пивних закладів, яка стає інструментом єднання, інструментом своєрідної видовищності соціуму в специфічних закладах. Пиво стає тим інтерактивним механізмом, який на підставі легкого сп’яніння дає той діонісійський образ життя, який описували і Ф. Ніцше, В’ячеслав Іванов і ін. [3].

Проте вже в другій половині XIX ст. естрадним закладам надається право ставити танцювальні, пантономічні, акробатичні інтертермедії, використовувати костюми, грати п’єси. Тобто період стримання інституалізації видовища на сценічному просторі вже завершився. І відбувається широкий, експресивний, більше того, різноманітний рух здійснення різних закладів естрадного типу. Знов виникають синтези з професійним мистецтвом, але вже не на ландшафті, а в певних сценічно–естрадних закладах. Виникають так звані кафе–концерти, тобто ті, що в певній мірі намагаються адаптувати весь театральний простір або театральну реальність мізансценування цього простору в контексті камерного виміру естради.

Проте виникають і нові ускладнення, поєднання гастрономічної частини з концертною не завжди. Вводиться вже плата за вхід, що не завжди сприймалося еквівалентно мешканцями, які звикли просто заходити в кафе–шантан. Складнощі виникали і в поєднанні концертних номерів з саме тою гастрономічною

частиною естрадного буття, яка відбувалася в традиційно кафе–шантанах і подібного типу закладах. Тобто виникало питання – або редукувати гастрономічну складову за рахунок інституалізації і підвищення саме концертної частини, або, навпаки, редукувати концертну складову.

Ті заклади, які йшли на редукування гастрономічної частини, ставали все більш і більше подібними на театри, зрештою виникає в надрах естрада оперетта, яка потім легко знов–таки інституалізується в просторі театру і, навпаки, виникає багато клубних закладів, які поєднують в собі ритуалізм проведення вечору на підставах того, що голова клубу веде цей вечір з включенням естрадних номерів, які вже мали допоміжний характер. Ці дві гілки інституалізації естрадного мистецтва є надзвичайно важливими.

Отже, важливо зазначити саме їх відмінність, їх структурну впорядкованість, яка формується наприкінці XIX ст. Тут є багато факторів індустріалізму видовищного типу, світові виставки вже стає реальністю, але виникає індустріалізм вже розважальних закладів, які теж стають своєрідними гігантами, але вже не суто театрального типу з його сценізмом, п’єсами, з усталеним реквізитом номерів, а розважальних ревію, розважальних субструктур естрадного мистецтва, які універсалізуються, а інколи стають надзвичайно міцними і величезними, палацями естрадного типу, які вже стають більшими за масовими ознаками, ніж театр.

Так наприклад ресторани вар’єте або мюзикхолл, які виникають в Англії, стають крупними і досить видовищними міроприємствами, які давали вистави у вечірній час і намагалися поєднати саме видовищний рівень широкого, будемо казати, ревію. Батько англійських холлів Чарльз Мортон став тим із діячів, який здійснив нову конфігурацію, яку можна зазначити словами С. Клітина як “ідеальне поєднання мистецтва і гастрономії”, тобто саме ця проблема залишається актуальною і тепер. Отже, поруч з пісненими жанрами утворюються і невеличкі п’єси, розігруються шутливі сюжети в танцювальні ритмах, а також вар’єте ресторани дають можливість здійснення хореографії і інструментальної музики. Все це свідчить про розмаїття засобів і, більше того, більш широку розгорнуту інфоструктуру інституції мистецтва.

Мюзик–холли стають своєрідним поєднанням екстравагантної поведінки, експресивного інтер’єру, насиченого і видовищного і водночас тої театральності, яка несла в собі своєрідні образи так званого ревію. Ревію – це огляд, який розбудовувався як самостійні значимі номери, що об’єднувалися тематично і мали певну сюжетну канву. Таким чином, публіка потрапляла в ситуацію, коли подія відбувалася майже безкінечно без зупинок, глядач знаходився в ситуації безкінечного видава, безкінечного ревію, тобто огляду який продовжувався і немав кінця.

Ревію плавно модифікується у вар’єте, танок, де сценографія все більше і більше розгортає свої можливості. Жіночі ансамблі герли стали тим жанром театрів вар’єте, які стають інтернаціональними. Дуже подібні акторки, дуже подібні рухи – все це створювало ту навалу видовищного індустріалізму, або індустрії хореографічного типу, яка в певній мірі відповідала

індустріалізму другої хвилі, за А.Тоффлером, яка існувала в культурі як панівний образний напрям відтворення реальності. Адже індустріалізація потребувала і своєрідної естрадної антитези. Такою естрадною антитезою ставали клуби.

Клуби були або елітарно вишуканими або більш орієнтованими на низ, як “Мулен–Руж, але “Ша Наур”, наприклад, виглядав як елітарне суспільство. Але так чи інакше клуб ставав тим домом, який давав образ життя і здійснював свої дивертисменти в контексті артистів розговорного жанру переважно.

Висновки. Можна стверджувати, що клубна форма і форма мюзик–холлів паралельно структурувала естрадний простір таким чином, що він все більше і більше набуває універсальних і великих форм. Це переважно мюзик–холли, а клубна форма все більше зачинається в камерних стінах і намагається здійснити антитезу тої гігантоманії, індустрії, яка утворюється навколо видовища. Тобто з виникненням клубів змінюється образ інституалізації естради. Можна, за А.Тоффлером, стверджувати, що наступає час “третьої хвилі”, тобто постіндустріального суспільства. Клуби стають опором індустріалізму, захоплення машинізмом, захоплення виставами, світовими, якими завгодно, кафе–шантанами, яких так багато в Парижі, що створювали теж своєрідну індустрію розвілкання. Камерний побут клубів намагається здійснити антитезу. І ця антитеза є своєрідною відповіддю на виникнення нової системи послуг, орієнтованої на камерний і, більше того, герметичний простір клубу. Членство в клубі теж оплачувалось, члени клубу тримали будинок і пишались тим, що вони є обранцями того чи іншого клубу, закладу, який мав естрадні виміри своєї специфікації. Проте дуже важко було утримати ці герметичні заклади. Дуже швидко клуби розчиняли двері для всіх бажаючих, але сам цей світ захоплював, приваблював і ставав антисвітом в просторі того індустріалізму розвілкань, який набуває все більше і більше широкого масового характеру ревію мюзик–холлів і естрадних театрів.

Список використаних джерел

1. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... / Елена Зинькевич. – К. : Дух и литера, 2003. – 309 [7].
2. Клитин С. История искусства эстрады / С.Клитин. – Спб. : Санкт–Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
3. Ницше Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше ; пер. с нем. Я.Бермана, Г.А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. – М. : Култ. Революция, 2003. – 880 с.
4. Тоффлер О. Третья хвиля / А.Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – Київ : Либідь, 1996. – С. 275–335.

References

1. Zin'kevich E. Koncert i park na krutojare... / Elena Zin'kevich. – K. : Duh i litera, 2003. – 309 [7].
2. Klitin S. Istorija iskusstva jestrady / S. Klitin. – Spb. : Sankt–Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva, 2008. – 448 s.
3. Nische F. Volja k vlasti / Fridrih Nische ; per. s nem. Ja.Bermana, G.A. Rachinskogo, K.A. Svas'jana, S.L. Franka. – M. : Kul't. Revoljucija, 2003. – 880 s.
4. Toffler O. Tretja hvylja / A.Toffler // Suchasna zarubizhna social'na filosofija. – Kyi'v: Lybid', 1996. – S. 275–335.

Kaluzh'ska V. O., graduate, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine, Kiev), gileya.org.ua@gmail.com

Mass shows pop

In the article the specific of institutionalisation of vaudeville art is determined in the context of ethno–culture, industrial culture, culture postindustrial. Information is given in relation to the landscape measuring of artist of the stage.

Keywords: culture, art of the stage, institutionalisation, stage.

Калузьская В. О., аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина, Киев), gileya.org.ua@gmail.com

Массовые зрелища эстрады

Определяется специфика институализации эстрадного искусства в контексте этнокультуры, индустриальной культуры, культуры постиндустриальной. Предоставляются данные относительно ландшафтного измерения сценизма эстрады.

Ключевые слова: культура, искусство эстрады, институализация, сцена.

* * *

УДК 130.2:[159.923.2:316.346.32]

Синькевич О. Б.

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії культури філософського факультету, Львівський національний університет ім. Івана Франка (Україна, Львів), kafedra_kultury@mail.ru

ВІКОВА ІДЕНТИЧНІСТЬ В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ: СОЦІАЛЬНО–ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

Дана стаття має на меті розкрити зміст сучасного розуміння категорій вік та вікова ідентичність; визначити чинники її формування; розглянути сучасні концепції вікової ідентичності; з'ясувати особливості практик вікової ідентифікації, сформованих масовою культурою. Аналізується оригінальна концепція вікової ідентичності Б.Ельконіна, котрий вважає, що її специфіку визначає масова культура з її “молодіжною” ідентифікаційною стратегією. Сутність трансформації вікової ідентифікації розкриває й фрактальна концепція “філософії віку” М.Епштейна. Вказані концепції дають можливість пояснити причини процесів ювенілізації – омолодження поведінкових стратегій індивіда. Своєрідним виявом ювенілізації стала ідентифікаційна практика, котра отримала назву “діти–бумеранги”. Виявом ювенілізації стало й поширення ідентифікаційних практик кідалтів (від англ. kid – дитина та adult – дорослий). Сучасні ідентифікаційні матриці наслідують популярні практики хепенінгу та інсталляції, котрі відображають динамічний характер “плинної сучасності”.

Ключові слова: ідентичність, вікова стратифікація, вікова ідентичність, масова культура, ювенілізація.

Вікова стратифікація, визначення меж головних етапів людського життя завжди відігравали важливу роль у житті суспільства та окремого індивіда. Вікові категорії позначали не просто хронологічний вік та певний ступінь індивідуального розвитку, а й соціальний статус, специфічні для даної вікової групи суспільне становище та форми діяльності.

З плином часу розділення життєвого циклу людини на вікові категорії змінювалось, воно завжди було обумовлене соціокультурними реаліями різних епох, певними системами відліку.

Наш час – це період, коли стара система відліку вже є неадекватною для нової соціокультурної дійсності. Про це дотепно говорить у своїй книзі “Машина, що створює богів” С. Московічі: за його словами, у наш час оголошення про знайомство може починатись словами “Молодий чоловік 40 років...” [9, с. 441].

Проблема зміни стосунків між поколіннями, зміни ідентифікаційних моделей людей, котрі належать до різних вікових груп, привернула увагу дослідників ще з початку ХХ ст.

Однією з перших цю проблему піддала аналізу американський етнограф та культурантрополог М. Мід у своїй праці “Культура та світ дитинства”, написаній у