

I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Тетяна Гуменюк

«ДРУГА РЕАЛЬНІСТЬ» СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ ВИМІРИ. ПОГЛЯД НА ВІК ХХ З ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Актуальність та доцільність обраного ракурсу дослідження. Ситуація ХХ століття не лише викликала до життя мистецтво, принципово відмінне від попереднього художнього досвіду людства – сама культура почала сприйматися зовсім по-новому. Виникають глобальні культуро-філософські побудови (створіння), що виходять за межі традиційно-теоретичних форм. Ці концепції уявляють собою щось подібне до міфу у своїй образно-стилістичній яскравості, незаперечності й буттєвій глибині. Так звана наукова критика, що не покидає спроб атакувати їх, не в змозі принизити їхньої значущості. Праці володарів думок століття, яке нещодавно минуло, – С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фрейда, О. Шпенглера, Й. Гейзинги, К. Станіславського, П. Флоренського, М. Бахтіна та інших – пропонують оригінальні методи культурної орієнтації й слугують усвідомленню нового самовідчуття людини у світі, що змінився. Традиційні протиставлення «суб'єкта» та «об'єкта», «культури» і «космосу» тут вже не є актуальними. Автори нових концепцій реалізують власні особистісні настанови та ігрові підходи – хоча й у вигляді суворой наукової об'єктивності [1, с. 233].

Традиційна система світосприйняття, яка дісталась нам ще від часів Ренесансу, у ХХ столітті стрімко руйнувалася, викликаючи до життя більше опонентів, ніж прямих послідовників. Ідея розумного поступового розвитку людства періодично розвінчувалася, як і ідея розумного суспільного устрою. Традиційний, що сформувався особливо виразно у ХІХ столітті, розподіл буття на високу духовну сферу й низьку, приземлену, матеріально-тілесну, зруйнувався ущент. При цьому нові покоління переживали образу водночас за обидві сфери. Дратувало саме ієрархічне протиставлення понять «високого» й «низького». У цій ієрархії вбачали тепер хибну міфологему, яка не дозволяє дійти до істини. Мистецтво, яке зазвичай мислилося як висока сфера прекрасного, духовного, безкорисливого, й тіло, за яким усе ще закріплювалася сфера низького, нерозумного, темного, корисливо-прагматичного, ніби зрушилися зі своїх місць, відчуваючи загострену потребу по-новому розташовуватися в структурі органіки особистості.

Народжуються нові закони духовної орієнтації індивіда в оточуючому середовищі, пов'язані з новим етапом романтизації культурної свідомості. Принагідно зазначимо, що вже деякі сучасні, скажімо Шпенглерові, критики відзначали, що шпенглерівське світобачення має не лише атеоретичний, алогічний характер, але й є естетичним за своєю сутністю, що Шпенглер тяжіє до романтичної філософської традиції» [1, с. 233].

Праці основоположників – прокреслювачів нових тенденцій в свідомості людства – Шпенглера, Фрейда, Станіславського – попри всю свою автономність й приналежність до різних культурних сфер – рухаються саме по магістралі неоромантичного сприйняття світу й людини у своєму пафосі пошуку істини та прагнення віднайти, нарешті, ключ до основних законів буття людини, культури, цивілізації. Їх споріднює з романтизмом не стільки, існуюче на поверхні (й присутнє у багатьох), неприйняття дійсності, але, перш за все, потреба розглядати цю невдоволеність як імпульс до творчого перетворення власного світорозуміння, а, відтак, самої дійсності. Перш за все виникає загострена необхідність заново структурувати реальність в цілому. Класичні романтики були схильні до радикального зіткнення високого й низького, однак поступово виявлялося, що низьке нерідко переходить у високе і навпаки. Мислителі ХХ століття взагалі відходять від традиційного розподілу світу за ієрархічною вертикаллю.

І у Шпенглера, і у Фрейда, і у Станіславського присутня спрямованість до розмежування цілого світу на декілька складових. Є безпосередня об'єктивна реальність – певний зовнішній, безмежний, ніяк не осмислений й тому несформований сировинний шар, первинне поле для творчого зусилля. А також є оточуюча реальність, яка вже особисто сприйнята, пережита й перетворена у індивідуальну концепцію реальності. Це ніби другий шар вже окультуреної й упорядкованої реальності, на яку перетворюється перший, підлеглий авторській інтерпретації. Так само відбувається з реальністю внутрішнього світу людини. У цьому світі наявні сировинні шари неусвідомлених, незрозумілих, «непрожитих» й тому, ніби ще не народжених повністю, відчуттів і емоцій, вчинків й невиявлених бажань. Це «зовнішній» шар внутрішньої свідомості. Також присутній шар підсвідомості, де зосереджений справжній душевний стан людини, з усією його складністю, динамікою, але, водночас, й чіткою змістовно-емоційною виразністю. Дійти до таких глибинних нашарувань – це й є завданням історика (Шпенглер), психолога (Фрейд), артиста-художника (Станіславський).

При цьому, що показово, ці глибинні шари в усіх випадках розуміються як справжнє, істинне буття – чи то буття великого світу культури, чи то окремого індивіда. Йдеться про те, що справжнє буття – це завжди таке буття, яке пропущено крізь свідомість особистості і якому притаманний авторський голос. Справжнє буття завжди наділено, та, перш за все, викликано до життя неповторною індивідуальністю творчої людини. Цей пан-індивідуалізм підсилюється за рахунок того, що справжнє буття, хоча й постає певною ідеальною усвідомленою реальністю, але розглядається у матеріальних, предметно відчутних категоріях часу і простору, виростаючи у неоромантичну «другу реальність».

По суті, Шпенглер постає по відношенню до історії як її психоаналітик, для якого найважливіше – виявити у історичній товщі подій їх внутрішній смисл, відкрити їхні коріння, витoki, логіку. Історичний процес є для Шпенглера свого роду цілісним організмом суб'єкта. Для суб'єкта завжди суттєво, яким є його самопочуття у теперішньому часі. Тому й минуле суб'єкта є значущим саме з точки зору його актуалізації й духовного «відтворення», переживання у даний момент часу. З іншого боку, розмірковуючи об'єктивно і тверезо, сама по собі історія – абсолютно пасивний об'єкт. І сучасний автор-дослідник змушений взяти на себе крім ролі психоаналітика ще й роль пацієнта – тобто самої історії. Автор вводить себе у певний транс, постає спостерігачем минулих часів, що переживає їх подібно до пацієнта. Минуле знову набуває актуальності теперішніх переживань, а відтак, перетворюється на сучасне, об'єктивно присутнє в суб'єктивній динаміці людської свідомості. Можна сказати, що Шпенглер створює психологію історії, зводячи специфіку різних історичних явищ до індивідуальності людини. Шпенглер зазначає, що аналіз культур потребує «погляду художника». «Виокремити із сплетіння світового поступу тисячоліття органічної культури як певну єдність, як особистість, й зрозуміти його утаємничені душевні умови – такою є мета... проникнути у античну, єгипетську, арабську душу, щоби жити їхнім життям, щоби відчутти в них таємницю взагалі людського, – це буде новий вид «пізнання життя». Кожна епоха, кожна велика особистість, кожна релігія, держави, народи, мистецтва, – все це фізіогномічні моменти високої символіки...» [3, с. 235].

Фрейд, у свою чергу, схильний, перш за все, утвердити абсолютну універсальність особистісного начала, намагаючись відокремити психологію особистості від історичного процесу й соціального устрою. Фрейд замінив дарвінівську ідею поступовості розвитку твердженням про

наявність низки одвічних інстинктів, потреб, психологічних типів. Вони завжди є більш важливими ніж конкретний історичний контекст, ніж етнічні, соціальні, професійні, вікові та інші ознаки. Людина – це не розумна істота, яка розвивається і еволюціонує, а психологічна тварина, що завжди знаходиться в полоні власних стабільних властивостей та потреб. З них можуть складатися різні композиції, але їх набір приблизно зрозумілий й відомий. Від них нікуди не сховатися, прикриваючись безупинним поступом й незворотною зміною чи то у природі людини, чи то в житті суспільства.

Фрейдівська концепція незмінного за своєю глибинною сутністю, хоча й багатотраждального, індивіда екстраполюється у ХХ столітті на весь історичний процес. Таким чином, Фрейд ніби вилучає окрему людину з великого історичного минулого та з великого кола сучасності. Й залишає за нею, з одного боку, вічність психологічних комплексів й потреб. А з іншого – її особисте біографічне минуле й теперішнє, суцільно приналежне інтимному камерному світові особистості. Питання полягає в тому, як дістатися цього камерного внутрішнього світу і як його остаточно організувати, сформувати у «другу реальність» підсвідомості індивіда? Власне, що є процес гіпнозу, коли пацієнт занурюється у стан, невідконтрольний його свідомості, насичений стереотипами, табу та імперсональними уявленнями про те, що і як має бути? Коли пацієнт починає «пригадувати» те, що було заховано у далеких куточках його душі, коли на поверхню проривається справжній стан душі, істинні й дотепер придушуванні бажання, потреби, жахи тощо. Саме по собі минуле індивіда й саме по собі його теперішнє не є цікавими. Цікавим є те, як вони починають взаємопроникати одне в одного у специфічній ідеальній реальності гіпнозу. Тобто сам процес включення у зовнішній світ власного внутрішнього світу. Коли перед внутрішнім поглядом пацієнта ніби з'являється внутрішній «екран споминів», який демонструє справжню сутність емоційних станів. Це процес усвідомлення істини про самого себе та про оточуючу реальність. Фрейд прагне зробити так, щоб людина осягнула-пережила те, що вона дійсно відчуває. І головне – щоб сама людина спостерігала власні справжні почуття ніби зі сторони, водночас, постала б і суб'єктом і самооб'єктом власного емоційного життя, усвідомлюючи, розуміючи його.

Романтична «друга реальність» створювалась художниками ХІХ століття у якості ідеального омріяного доповнення до реальності першої, далекої від досконалості. Фрейдівська гіпнотична «друга реальність» втілює не ідеал, але істину – вивільняє той внутрішній світ

особистості, який вже самовільно існує, занурений глибоко у підсвідомість. Однак головне, що споріднює ці різні «другі реальності», – їх безпосередня або опосередкована приналежність до естетичного ідеалу. За Фрейдом, саме створювання образів художником є звільнення ним свого психологічного і сексуального «Я», його естетизацією, котра робить будь-яке «Я» легальним, доступним для публічного споглядання, обговорення, оцінювання.

По суті у ХХ столітті радикально змінюється сам синтетичний підхід до сприйняття культурної матерії. З одного боку, усе більше усвідомлюється самоцінність культурного космосу. А з іншого, – незаперечною стає просякнутість естетичним началом буквально всіх сфер існування людини. Естетичне сприймається як розчинене у людській сутності духовно-вольове начало – і як необхідний метод життєдіяльності, що дозволяє, по-перше, усвідомлювати, а по-друге, якимось переживати-перестраждувати оточуючу дійсність, яка не задовольняє будь-яку бодай трохи духовно розвинену людину. Естетичне начало виявляється невід'ємною, майже рятувальною складовою перш за все психології індивіда. Психологічність і естетизм виявляються тими взаємодіючими частками фундаменту, на якому засновані концепції мислителів, здавалося б таких різних за методологією і сферою застосування, як Фрейд, Шпенглер, Станіславський.

Історичний процес в інтерпретації Шпенглера постає у якості завершеного в собі явища, подібного далекій й мало уявній еволюції *homo sapiens*. А сучасна доба, як і сучасна людина, знаходяться ніби по той бік плинного часу, по той бік історичної безперервності розвитку. Отже, тільки те, що відноситься до цієї останньої екстраординарної стадії, й цікавить дослідника. Тільки це й постає суттєвим для детального дослідження. Така концепція припускає, що нічого об'єктивно недосяжного, об'єктивно чужого, – й об'єктивно минулого, абсолютно зникаючого минулого – у людини не може бути взагалі. В усякому разі, воно є не суттєвим й не актуальним. Тоді як сучасність – це особлива, відокремлена від усього попереднього, одинока спостережниця минулих часів, введена у певний транс, що переживає їх (ці часи) подібно до пацієнта, який повертається до свого потаємного минулого у кабінеті психоаналітика-гіпнотизера. Минуле знову набуває актуальності сьогочасних переживань, а відтак, перетворюється у теперішнє, об'єктивно присутнє у суб'єктивній динаміці людської свідомості.

Така властивість притаманна, наприклад, історичній концепційності Освальда Шпенглера. Вона побудована на вкрай суб'єктивному розумінні

кожної історичної епохи, на вживанні у нашарування історичного минулого, об'єктивно неприступного для безпосереднього контакту. Шпенглер поводить ся з таким минулим так, ніби володіє об'єктивним знанням про нього. Ніби це його особисте минуле, частина власної автобіографії. У кожній епохи й етнічного конгломерату – власні типологічні ознаки, стабільні властивості, своя специфічна природа. І все це наочно, зрозуміло, відомо, й набагато суттєвіше усіх динамічних зрушень й потрясінь, що відбуваються протягом історії. Все це ніби фіксується у певній сталій монолітності, створюючи ілюзію повної доступності минулого для автора. Шпенглер створює певну «другу реальність» історії, привласнюючи цю історію, відтворюючи її, ніби «відморожуючи» застигли картини минулого або причиняючи вікно у історичний простір, розташований по той бік сприймаючого. У «Закаті Європи» є цілий «світ єгипетської культури Шпенглера», «антична Греція Шпенглера», «західноєвропейське Середньовіччя Шпенглера» та багато інших епох.

По суті, Шпенглер, як історик культури та історик філософії, створює те, що пізніше, висловлюючись театральною мовою Станіславського, називатиметься процесом акторського «привласнення» всього образного і фактологічного матеріалу, що складає сутність певного персонажу. Коли немає поняття «актор у ролі принца Гамлета», а є «мій принц Гамлет», «він зі своїм Гамлетом». Значною мірою система Станіславського передбачає універсальність і стабільність людської природи, яку визначає низка рис, зрозумілих й доступних всім витончено налаштованим особистостям у будь-які часи. Втім за Станіславським, перевтілення відбувається без відриву від власного «Я», навіть навпаки, шляхом пізнання свого «Я» – за принципом: «„Я” у запропонованих обставинах».

Психологія індивіда та естетична образність, естетична матерія виявляються у Фрейда речами одного гатунку. Йї назвати це можна, знову ж таки, «другою реальністю», генетично пов'язаною з цим поняттям у романтиків, однак значно відхиленою від романтичної традиції. Мистецтво інтерпретується Фрейдом як сфера, відносно звільнена від раціональної стримуючої свідомості. Відтак сповнена істини про те внутрішнє «Я», що заховане у соціально регламентованій буденності. Твір мистецтва – безпосередня сповідь людини, дзеркало комплексів, психопатології або просто психологічного архетипу. Від творчості здійснюється рух безпосередньо до глибин психології індивіда.

Художники авангардної хвилі ХХ століття теж намагалися дістатися справжньої, з першого погляду невидимої, внутрішньої сутності речей. Але їм для цього знадобилося піддавати роз'єднанню життєподібні форми. Тоді як Фрейд активно використовує життєподібність гри. Процес гіпнотичного вивільнення значною мірою схожий з театральним «вживанням» у роль, проникненням у логіку і психологію поведінки й емоцій персонажу.

Психолого-сексуальні архетипи є водночас й естетичними архетипами, закоріненими у культурний простір. А взаємостосунки партнерів у інтимному житті – подібні до розподілу ролей у театральному ансамблі. Комплекси – свого роду драматичні сюжети особистості. Психопатологія – її естетика. Сфера дисгармонійного буття душі й тіла відвойовує в системі Фрейда основоположну роль для зрозуміння людини. Відштовхуючись від цієї дисгармонії й твориться культура. Патологія набуває права на повноцінне існування, зрощуючись з розумінням індивідуальності і естетичної матерії. Відповідно, й творчий процес постає не стільки як акт свідомої творчості, в якому людина отримує перемогу над незадовільною поза естетичною реальністю. Творчий процес постає як певний конвульсивний вибух справжнього «Я», як дія безконтрольна, народжена не стільки усвідомленою потребою у прекрасному, скільки загостреною необхідністю у справжньому самовиявленні, сутність якого людина може й не розуміти й не помічати. Твір мистецтва, за Фрейдом, – це також «обмовка», що мимоволі наділена властивостями художньої образності. Сублімація – процес естетичного перетворення психо-сексуальної незатребуваної «сировини». А відтак, попри всю свою прекрасну природу, естетична матерія – явище вимушене. Ось на цій примусовості й концентрується Фрейд, закликаючи не стільки захоплюватися естетичними результатами, скільки звернути увагу на психо-сексуальну сировину. Адже для Фрейда набагато ціннішим та цікавішим постає у даному випадку шлях від результату до сировини, ніж навпаки, як це було в класичній системі сприйняття творчості. Для Фрейда набагато важливішим є зрозуміння саме змісту цієї сировини, цієї першооснови прекрасного. Зрозуміння й співпереживання цих душевних станів, які спричиняють творчість.

Спів-чуття, спів-страждання, спів-участь – такими є основні емоції, що складають процес творчості та мислення і у Фрейда, і у Шпенглера, і, тим більше, у Станіславського, Що, власне, робить Шпенглер, як не виявляє «людське ставлення» по відношенню до специфіки природи, законів та катастроф історичних епох і культурних конгломератів? Він

постає у якості психоаналітика з історичним ухилом, у якості чутливого супутника минулого – «у горі та радості». Насправді і Шпенглер, і Фрейд, кожний по-своєму, інтуїтивно працюють у тій сфері, яку можна визначити як театралізація творчої діяльності. І якщо Шпенглерові важливо «перевтілитися» у різноманітні історичні часи й простори самому, а Фрейду – змусити іншого індивіда по-особливому ужитися у його ж, індивіда, власний душевний світ, то Станіславський виявляється тією особистістю, що розробляє метод такого перевтілення й вживання, узагальнюючи й раціонально висловлюючи численні закономірності подібних процедур.

Систему Станіславського, як правило, розглядають з точки зору сценічної майстерності. Але не випадково Станіславський так любив цитувати пушкінські слова про «істину пристрастей й правдивість почуттів» («истину страстей и правдоподобие чувствований»). Система Станіславського – це водночас і керівництво для актора, і рекомендації в цілому щодо «справжнього» існування людини будь-якої сфери діяльності. Так звана Система розробляє метод не стільки акторського виконання, не стільки акторської гри на сцені, скільки базові психологічні настанови, що дозволяють людині «увійти» в образ та в естетичну реальність, тобто за Станіславським, у всеохоплюючу, справжню, «щирю», якщо завгодно, реальність. Саме увійти, щоб перебувати в ній, існувати, діяти, переживати, – тобто вести повноцінне життя. Станіславський перш за все прагне створити ідеальну «другу реальність», новий час і простір людського самопочуття, сприйняття світу й впливу на оточуючих. Ця жага доступу у простір повноцінного життя передбачає від початку зрозуміння того, що пробитися до нього досить і досить складно. «Виявляється, якщо покласти дитину або кішку на пісок, дати їм заспокоїтися або заснути, а згодом обережно підняти, то на піску залишиться форма всього тіла. Якщо здійснити такий самий дослід з дорослою людиною, то на піску залишиться слід лише від певних частин тіла, тоді як останні, завдячуючи постійній, хронічній, звичній напрузі м'язів, майже не стикуватимуться з піском, й не відбиватимуться на ньому» [2, с. 154]. Одним словом, людина відзвичаюється залишати у природному середовищі свій «вичерпний», адекватний слід. Отже, треба залучатися до акторської майстерності задля того, щоб повернутися до природи, виявляючи квінтесенцію натурального світу саме в сценічному просторі. Але сама природність – це не лише спонтанна органічна властивість, яка складає невід'ємну основу артистичної особистості. Бути природним треба вчитися, прикладати

зусилля. Тут необхідний цілий процес, цілий комплекс спеціальних процедур, щоб це стало можливим.

Станіславський вибудовує концепцію творчості, яка передбачає створення вкрай життєподібних образів, претендуючи на реальну ширину участі аудиторії. Тут немає місця для «суто естетичного» сприйняття – тут необхідне сприйняття психологічне, безпосереднє, «суто людське». Аудиторія має переживати не саму естетичну якість образу, але його переконливу достовірність, ніби це є частка реальності, де все безумовно й не підлягає запереченню. Але найголовнішим є те, що сам процес створення образів – тобто перш за все виконання ролей акторами – передбачає єднання актора зі своїм персонажем. Саме єднання, коли є акторське, тобто людське «Я», та є ситуація персонажу, в яку актор людськи повинен «увійти», виявляючи максимум чуйності, делікатності, гостроти сприйняття. Ситуація – це реалії епохи, побут, соціальні нормативи, вік. Актор повинен зрозуміти, що саме зробили б вони разом з персонажем за його, персонажу, певних обставин.

Показово, що при всій повазі до об'єктивної реальності й готовності її відображати, Станіславський багато в чому суголосний Фрейдіві в його нелицеприємній оцінці зовнішньої, досяжної людською свідомістю реальності, з точки зору душевного буття героя. Розмірковуючи про систему Станіславського, як правило, рідко зупиняються на тій її складовій, де розкривається поняття артистичного «прилаштування» до ситуації, Але саме поняття «прилаштування» є надто характерним, власне, для ХХ століття. «Прилаштування» – це дія, яка постає засобом відволікання, придушування, обминання, непрямого виразу справжніх емоцій, потреб, бажань. Читання газети за обідом – це потреба відсторонитися, уникнути розмов й поглядів віч-на-віч. Влаштування балу – це прагнення приховати звістку про банкрутство, розчинити звістку про катастрофу у суєтності (як, наприклад, у «Вишневому саду»). Можна сварити партнера, а можна мовчати й гучно чистити взуття безпосередньо перед його очима, зриваючи на ньому (взутті) всю свою лють. Система «прилаштувань» – це буття в неправдивій «першій» реальності, що заковує справжній світ душі й підключає цей світ до буденності. Це свого роду самогіпноз з метою відволіктися від свого внутрішнього світу, якимось увести його у світ зовнішній, визнаючи неможливість безпосередньої душевної й духовної відкритості людини.

Однак найважливішим й найціннішим все рівно є світ внутрішній, з його, так званими, «підводними струмами», які співставні з комплексами. Це сфера таємного, опосередкованого, заплутаного виявлення й водночас

приховування справжнього стану людини. Ця «друга реальність» внутрішнього світу людини підлягає найприскіпливішому артистичному вивченню. Актор має всіляко розширювати межі свого «Я», відкриваючи все нові й нові якості власної особистості. По суті, актор повинен бути сам собі психоаналітиком, однак, висловлюючись сучасною мовою, з віртуальним ухилом. (Це зовсім інше, ніж в романтичній школі переживання XIX століття. Там, як правило, актор цілком рішуче перевтілював свого героя у себе, наділяючи його власними душевними властивостями, життєвим досвідом й зовнішньою специфікою, перш за все, реалізуючи свою артистичну й психологічну природу в усій її первинності).

Станіславський постійно вирішує проблему – якими раціональними засобами досягти ірраціональної мети цілковитого злиття з образом. До традиційного культурного міфу про художника-творця, закоханого у свій твір, Станіславський додає новий міф – про художника-творця, який творить у процесі взаємопроникнення зі своїм персонажем, народжує останній шляхом творчого «еротизму» взаємного проникнення актора у героя, а героя – у індивідуальність актора. Щоб створити остаточний сценічний образ, його слід не фантазувати, не виконувати, не відтворювати, – необхідно увійти в близькі, інтимно-артистичні стосунки з образом персонажу, який вже існує в п'єсі, у якості поки абстрактної моделі. Чому саме абстрактної? Тому що вона віддалена від актора-творця на певну відстань, поки що вона є самостійною й автономною. А отже, не пізнаною й невідомою. Увесь еротизм починається не тоді, коли скульптура (живопис або кіно образ) оживає, але тоді, коли образ створюється, уточнюється, трансформується, усвідомлюється й просякає собою фактуру та особистість актора. Одним словом, коли відбувається процес особистісного творіння, набуття образу й все більш глибокого оволодіння цим образом. Цей, з еротичним відтінком, процес оволодіння-пізнання й виявляється життям образу в театрі. Можна сказати, що поряд з відчуттям взаємопроникливості внутрішнього простору персонажу й внутрішнього світу артиста створюється відчуття персонажу саме як поєднання двох тіл, що вступають у тісний контакт. Це, по суті, досить природне продовження ідеї внутрішніх світів: ці світи повинні мати внутрішні оболонки. У даному випадку оболонки гранично одухотворені, майже невідрізнявані від їх, вже напевне, високодуховного наповнення.

Традиційна школа гри бачила в людині істоту, яка живе почуттями й думками. Усі людські властивості зводилися, перш за все, або до одного, або до іншого. Одні властивості у загостреному своєму вигляді виявлялися пристрастю й, зрештою, божевіллям, тобто ірраціональним

хаосом. Інші – раціональною свідомістю. До останніх належали усвідомлені й сформульовані у репліках і монологіях роздуми, бажання, незадоволення, задуми.

Станіславський надав усій палітрі душевних якостей особистості сувору векторність, спрямованість, направленість до мети. Концепція про «надзавдання», яке існує у кожній людині, визначає всі її задуми і вчинки, співставна з фрейдівським пансексуальним трактуванням особистості. За Фрейдом існування та будь-яке виявлення особистості визначаються інстинктами, бажаннями; за Станіславським – у душі сублимації – надметою, тобто рухом до бажаного, необхідного результату, предмету, стану: чи то жага кохання, чи то мрія про спадщину. Надзавдання – свого роду концентрація енергії, спрямованої на досягнення, оволодіння чим-небудь – на світопанування, і зрештою, на насолоду. Це одне велике бажання, що стверджує себе у динаміці. В уявленні ХІХ століття героєм був той, хто роздумує й переживає. В уявленні Станіславського, героєм є той, у кого є надзавдання, хто вміє сильно бажати чого-небудь. Інша справа, що бажання тим не менше може виявитися нездійсненим, придушеним, може так і не зреалізуватися. Історія життя надзавдання, надбажання – в оточуючому світі та в душі особистості – історія формування сценічної дії в цілому, тобто основної лаки театральної естетики. Водночас, надзавдання цієї естетики – відображати сутність внутрішньої динаміки людини, вбудовану у «першу» реальність оточуючого світу.

У концепціях Шпенглера, в свою чергу, завжди виразно простежується прагнення окреслити магістраль руху тієї або іншої культурної епохи або людської спільноти до своїх граничних виявів, до апофеозу свого духовного розвитку. Культура, як і людина, завжди «одержима» певними глобальними потребами. У кожній культурі, за Шпенглером, є свої надзавдання, не зрозумівши які неможливо добитися дослідницької адекватності предмету. Шпенглер називає людську культуру «результатом сталого й чуттєвого виявлення душі, її тілом, – смертним, минулим, підвладним закону, числу і причинності, історичним феноменом, образом у світовій картині історії, мовою, за допомогою якої душа здатна висловити, як і чим вона страждає» [3, с. 271]. Під цим висловом могли б поставити свої підписи і Фрейд, і Станіславський, які сприймали культуру як певну суб'єктивну і, водночас, об'єктивну істину, сповідь, – достовірну, очищену від усього зайвого, неправдивого й випадкового, історію духовного буття суб'єкта у існуючому світі.

Відтак, у ХХ столітті виникає новий образ дійсності, що сприймається відносно певного суб'єкта. Відбувається процес орієнтації об'єктивної світобудови у відповідності з суб'єктивними категоріями «зовнішнього» й «внутрішнього». У цьому випадку на місце безособових категорій приходять категорії з суб'єктивним спрямуванням.

Саме межа, що відокремлює індивідуальний внутрішній світ від світу іншого, й постає основною визначальною категорією в культурі сучасності і знаходить своє відлуння в постсучасній культурі ХХІ століття. Адже культура існує за принципом художнього твору: драматична логіка передбачає, що старі персонажі не уходять зі сцени, а кожне нове обличчя виявляє смисли, не визначені раніше. Одночасність до і після (пост-) означає в культурі особливий тип цілісності поліфонічної драми. Не зняття того, що було, а одночасність присутніх смислів. На цьому двоєдиному фундаменті культура стає «сотвореною», тобто здатною до розвитку та оновлення.

1. Давыдов Ю. Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания – Проблемы романтизма / Ю. Н. Давыдов. – М., 1971.
2. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М., 1985.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории. – Т.1. Образ и действительность. / О. Шпенглер. – Минск, 1998.

Гуменюк Тетяна. «Друга реальність» сучасної культури та її виміри. Погляд на вік ХХ з початку ХХІ століття. Ситуація ХХ століття не лише викликала до життя мистецтво, принципово відмінне від попереднього художнього досвіду людства – сама культура почала сприйматися зовсім по-новому. Виникають глобальні культур-філософські побудови (створіння), що виходять за межі традиційно-теоретичних форм. Ці концепції уявляють собою щось подібне до міфу у своїй образно-стилістичній яскравості, незаперечності й буттєвій глибині. Так звана наукова критика, що не покидає спроб атакувати їх, не в змозі принизити їхньої значущості. Праці володарів думок століття, яке нещодавно минуло, – С. К'єркегора, Ф. Ніцше, З. Фрейда, О. Шпенглера, Й. Гейзинги, К. Станіславського, П. Флоренського, М. Бахтіна та інших – пропонують оригінальні методи культурної орієнтації й слугують усвідомленню нового самовідчуття людини у світі, що змінився. Традиційні протиставлення «суб'єкта» та «об'єкта», «культури» і «космосу» тут вже не є актуальними. Автори нових концепцій реалізують власні особистісні настанови та ігрові підходи – хоча й у вигляді суворої наукової об'єктивності.

Ключові слова: «Друга реальність», сучасна культура, виміри культури ХХ століття, О. Шпенглер, З. Фрейд, К. Станіславський.

Гуменюк Татяна. «Вторая реальность» современной культуры и ее измерения. Взгляд на век ХХ с начала ХХІ века. Ситуация ХХ века не только вызвала к жизни искусство, принципиально отличное от предыдущего художественного опыта человечества – сама культура стала восприниматься совершенно по-новому. Возникают глобальные культурно-философские построения (создания), выходящие за пределы традиционно теоретических форм. Эти концепции представляют собой нечто вроде мифа в своей образно-стилистической яркости, непреложности и бытийной глубине. Так называемая научная критика, которая не покидает попыток атаковать их, не в состоянии унизить их значимости. Труды обладателей мыслей века, который недавно минул – С. Кьеркегора, Ф. Ницше, З. Фрейда, О. Шпенглера, Й. Гейзинги, К. Станиславского, П. Флоренского, М. Бахтина и других – предлагают оригинальные методы культурной ориентации и служат осознанию нового самоощущения человека в изменившемся мире.

Ключевые слова: «Вторая реальность», современная культура, измерения культуры ХХ века, О. Шпенглер, З. Фрейд, К. Станиславский.

Gumenuk Tetyana. «Second reality» of contemporary culture and its dimensions. A look at the beginning of the twentieth century twenty-first century. The situation of the twentieth century not only brought to life the art, is fundamentally different from previous artistic experience of mankind – the culture itself began to be perceived quite new. Emerging global cultural philosophical construct (creature) that go beyond the traditional theoretical forms. These concepts represent a sort of myth in its imagery and stylistic brightness and existential depth. The so-called scientific critique that leaves no attempts to attack them, unable to belittle their importance. Labour lords opinions century, which recently passed – S. Kyerkehor, F. Nietzsche, Z. Freud, O. Shpenhler, Y. Heyzynth, K. Stanislavskyu, P. Florenskyu, M. Bahtin and others – offer unique cultural methods orientation and awareness of the new self serve man in the world that has changed.

Keywords: «Second reality», modern culture, cultural dimensions of the twentieth century, O. Shpenhler, Z. Freud, K. Stanislavskyu.