

13. Плавич В. П. Трансформація методології сучасної юриспруденції та вироблення вітчизняної правової доктрини // Правова держава. Вип. 20, К.: Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України, 2009. – С. 97-102.
14. Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание, М., МГУ, 2005. - 191 с.
15. Лобовиков В. Математическая Юриспруденция. Абсолютное право. Екатеринбург, 1998, Ч.1.; В. Лобовиков. Абсолютное право: Современная теория и ее применение в экономике. Екатеринбург, 2003. - 310 с.
16. Холл Г. Интегративная юриспруденция // Антология мировой правовой мысли. - М., 1993. - В. 3. - С. 139 - 148.
17. Васьковский Е. Руководство по интерпретации и применению законов. - М., Конкорд, 1997. - 128 с.
18. Роджеро А. Н. Герменевтика и научная рациональность (понимание как методологическая проблема культурно-исторических исследований) // Труды семинара по герменевтике (Герменеус): Сб. науч. тр. – Одесса: Принт Мастер, 1999. – Вып. I – С. 5- 27.
19. Ницше Ф. Избранные труды в 3-х т. Т. 1. Воля к власти: опыт переоценки ценностей. Пер. с немецкого. - М. REFL - book, 1994. - 880 с.
20. Панофский Э. Исследования по иконологии. Гуманитарные темы в искусстве Возрождения. - Нью-Йорк: Харпер факел книги, 1962. - 432 с.
21. Панофский Э. Идея: К критике концепции в теории искусства от античности до классицизма: транс. с немецкого Дж Попова. - СПб: Аксиома, 1999. - XII. - 274 с.
22. Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". Готическая архитектура и схоластика, - СПб.: Азбука - классика, 2004. - 337 с.

Прокопович Лада Валеріївна – кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету

УДК 304:792:316.7

ПОРУШЕННЯ НОРМ І ПРАВИЛ ЯК СКЛАДОВА АРТИСТИЗМУ В «ТЕАТРІ» ЖИТТЯ

Мета роботи полягає в осмисленні порушень загальноприйнятих норм і правил як складової (або умови прояву) артистизму в «театрі» життя. Методологія дослідження ґрунтується на основних підходах соціокультурного аналізу (зокрема, соціально-філософському та історичному) в дискурсі парадигми театральності комунікативних проявів культури. Наукова новизна полягає в погляді на артистизм, як на важливу складову театральності життя, яка проявляється в умовах порушення певних правил. Це дає підстави розширити перелік критеріїв артистизму і зробити такі висновки: артистизм – це досвід «одноразового» розташування, який не передбачає вторинності; артистизм сприяє різноманіттю художньої та соціокультурної семантики образів, що створюються у «театрі» життя; артистизм часто проявляється в ситуаціях, коли порушуються деякі правила, перетворюючи ці ситуації на «спектакль», гру, художній жест.

Ключові слова: театральність буття, артистизм, образ, соціальні комунікації,

блазень, гра, культура.

НАРУШЕНИЕ НОРМ И ПРАВИЛ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ АРТИСТИЗМА В «ТЕАТРЕ» ЖИЗНИ

Цель работы состоит в осмыслении нарушений общепринятых норм и правил как составляющей (или условия проявления) артистизма в «театре» жизни. Методология исследования базируется на основных подходах социокультурного анализа (в частности, социально-философском и историческом) в дискурсе парадигмы театральности коммуникативных проявлений культуры. Научная новизна состоит во взгляде на артистизм, как на важную составляющую «театра» жизни, которая проявляется в условиях нарушения определённых правил. Это даёт основания расширить перечень критериев артистизма и сделать такие выводы: артистизм – это опыт «одноразового» расположения, который не предполагает вторичности; артистизм способствует разнообразию художественной и социокультурной семантики образов, которые создаются в «театре» жизни; артистизм часто проявляется в ситуациях, когда нарушаются некоторые правила, превращая эти ситуации в «спектакль», игру, художественный жест.

Ключевые слова: театральность бытия, артистизм, образ, социальные коммуникации, шут, игра, культура.

VIOLATION OF NORMS AND RULES AS A COMPONENT OF ARTISTRY IN THE “THEATER” OF LIFE

The purpose of the work is to comprehend violations of generally accepted norms and rules as a component (or condition of manifestation) of artistry in the “theater” of life. The methodology of the research is based on the main approaches of socio-cultural analysis (in particular, social-philosophical and historical) in the discourse of the theatricality of communicative manifestations of culture. Scientific novelty consists in looking at artistry as an important component of the “theater” of life, which manifests itself in conditions of violation of certain rules. This gives grounds to expand the list of criteria for artistry and draw such conclusions: artistry is the experience of a “one-time” arrangement, which does not presuppose secondary; artistry promotes a variety of artistic and socio-cultural semantics of images that are created in the “theater” of life; artistry often manifests itself in situations where certain rules are violated, turning these situations into a “spectacle”, a game, an artistic gesture.

Keywords: theatricality of being, artistry, image, social communication, jester, a game, culture.

Чим більше в житті сучасного суспільства проявляється схильність до театралізації різних видів людської діяльності, тим більш актуальними стають дослідження цього процесу.

В рамках онтологічного повороту, який зараз відбувається у гуманітаристиці, сформувався декілька напрямків, які так чи інакше торкаються питань театралізації життя, – перформативний, медіальний, просторовий та інші підходи. Вони дозволяють феномен театралізації життя досліджувати в різних аспектах. Але в них мало уваги приділяється поняттю «артистизм», природа якого досі залишається не повністю вивченою, не всі його чинники і складові визначені.

Театралізація життя, як культурна практика, як специфічна форма соціокультурних комунікацій [1], передбачає публічність і, відповідно, артистизм.

Намагаючись вивести формулу театральності через багатомірний феномен гри, деякі

дослідники додають до неї артистизм як «інтелігібельне розташування людини у бутті» [2], а інші зауважують, що в сучасній культурі все більше проявляється форм, які лише «імітують спосіб розташування творчої особистості» [3].

При цьому всі дослідники сходяться у думці, що артистизм можна виявити лише при співвідношенні з театральністю.

Хоча театральність і артистизм поняття спорідненні, між ними існують відмінності. Артистизм більш, ніж театральність являє собою опозицію щоденню, в ньому більше проявляється художнє начало.

Саме артистизмом, як поведінковою характеристикою, пояснюють дослідники успіх «театру» денді: неординарним талантом Оскара Уайльда, яскравістю денді часів Байрона і Пушкіна, що спровокувало у Європі захоплення всім англійським. Французька богема 30-х і 50-х років ХХ століття ввела моду на джаз, шансон і філософію екзистенціалізму. Їх сучасники опинились в «ситуації події Присутності Іншого, в естетичному розташуванні, були захоплені силою почуттів і дивом явлення Іншого, незвичайних почуттів і речей, які увійшли, втягнулися в розташування, коли яскравим, чарівним чином переживається наявне буття» [4, с. 21].

Для більш чіткого розділення театральності і артистизму необхідно враховувати і фактор повторності. Театральність не зникає при повторенні спектаклю. Відповідно, і в «театрі» життя стійкими є основні його компоненти. Наприклад, стиль. Стильну поведінку французької богемі і англійських денді, поетів «Срібного століття» можна було повторити: наслідувачі з легкістю переймали манери та стиль одягу своїх кумирів, розширюючи «сценічний» простір цих «театрів».

Для артистизму вторинність, навпаки, пагубна. Артистизм проявляється лише тут і зараз. С кожним новим виходом на сцену артист привносить нові штрихи в образ, нові нюанси в смислове наповнення ролі та сюжету. Так, наприклад, І. Смоктуновський в ролі князя Мишкіна у кожному спектаклі був іншим Мишкіним, більш співзвучним настрою публіки, більш доцільним у контексті, що склався [5, с. 36].

Наслідування кумирам, як один з механізмів переміщення елементів художньої сфери в нехудожню, не лише впливає на моду (або формує її), сприяючи театралізації повсякдення, але й дозволяє зафіксувати момент перетворення артистичного в театральне.

Прикладом може служити відома історія з входженням в моду краватки-метелика, яка пов'язана з оперою Дж. Пучіні «Мадам Батерфляй». Точніше з гучним провалом прем'єри цієї опери в Мілані 17 лютого 1904 року.

Посилюючи «ситуацію провалу» (втрачати ж вже нема чого!), оркестранти повели себе, як великі Артисти. Підхопивши грайливий настрій публіки, «заради жарту, музиканти зав'язали краватки у формі метелика. Як би то був не Мілан вже в ті часи законодавець європейської моди, а будь-яке інше місто! А так, вже наступного дня в краватках-метеликах вийшли всі, включаючи Пучіні, котрий, за легендою, оцінив елегантність нової моди, віднісся до неї, як до вдалої ідеї для наступної рекламної кампанії своєї опери» [6].

Ідея зав'язати традиційні краватки нетрадиційним способом творча імпровізація, продиктована ситуацією, що склалася. Така ситуація більше не повторювалася (провалів не було, у подальшому опера мала успіх і її стали сприймати, як безперечний шедевр), тому всі наступні «акти» ношення краватки-метелика були вторинними, «наслідувальними», саме такими, які формують моду в «театрі» повсякдення.

Так артистизм, який з'явився ситуативно, одномоментно, потягнув за собою театральність з наслідуванням, повторенням, широким розповсюдженням, але без натхненого моменту імпровізації.

Історія з краваткою-метеликом дозволяє виявити ще одну характерну рису артистизму

він часто виникає тоді, коли порушуються якісь правила.

Отже, якщо театральності притаманне наслідування, то артистизм передбачає новаторство, яке важко уявити без руйнування певних рамок, порушення норм і правил.

Мета даного дослідження полягає в осмисленні порушень загальноприйнятих норм і правил як складової (або умови прояву) артистизму в «театрі» життя.

На прем'єрі опери «Мадам Батерфляй» пов'язані у формі метелика краватки стали, як зауважив Валерій Панасюк, «фактом порушення прийнятого в театральному середовищі dress code» [7, с. 14]. І нехай це порушення було реакцією на розрегламентовану поведінку публіки, яка спостерігалась на прем'єрі, воно все одно є порушенням. Інша справа, що «краса» цього порушення, його тонка дотепність змусили публіку сприйняти і його, і сам провал опери, як акти однієї п'єси. П'єси, яку захотілось продовжити вже за межами театру, у повсякденному житті.

Якщо говорити про порушення певних норм, то саме в таких умовах проявляється особливий артистизм блазнів при королівських дворах Європи.

Якщо театр, як вид мистецтва, сформувався в Європі під впливом древньогрецьких містерій, присвячених Діонісу [8], то «театр» блазнів сформувався під впливом іншого різновиду масових ритуалів Сатурналії.

На це вказує зовнішній вигляд блазнів, типовим аксесуаром костюму яких був ковпак із дзвониками. Три довгих його кінця символізували осяччі вуха та хвіст – атрибути карнавальних костюмів під час римських Сатурналії та «осячих процесій» раннього Середньовіччя.

І Сатурналії, і «осяччі процесії» були пов'язані з ідеєю перевороту всіх норм, коли на короткий термін слуги ставали панами, а пани слугами, коли відмінялися всі традиційні табу, коли мінялись місцями серйозне і блазнівське.

А ще Сатурналії, як свята на честь Сатурна – бога землеробства та плодючості землі, присвячувались зібраному врожаю. Ця семантика теж була своєрідно представлена в екіпіровці блазнів. В руках вони часто тримали брязкальце – паличку, до якої прив'язували бичій пузир з насипаним в нього горохом. Це приладдя було у блазнів ще з часів Древнього Риму. Воно виступало в якості фалічного символу (з часом – як засіб посоромлення). До того ж горох, який у давнині вважався символом плодючості, також асоціювався із тілесним низом. На Русі блазні прикрашали себе ще й гороховою соломою, звідки, власне, і пішла назва «шут гороховый» [9].

Вся ця атрибутика мала візуально позначати особливий статус блазня, людини, що виконувала специфічні функції при королівському дворі.

Мабуть, одна з перших згадок про царського блазня належить Плінію Старшому, який писав про блазня (*planus regius*) при дворі еллінського царя Птолемея I.

Втім, поняття «блазень» зазвичай пов'язують з європейським Середньовіччям. В Європі всі королівські двори того часу наймали блазнів, до професійних навичок яких мали входити гра на музикальних інструментах, жонглювання, загадування загадок, акторська майстерність. Все це допомагало блазню не лише розважати публіку і короля, а й виконувати досить специфічні функції.

Блазень був символічним близнюком короля (як типовий міфологічний трікстер [10]). Йому дозволялось більше, ніж будь-кому. Під виглядом жарту він міг говорити про те, про що іншим говорити було заборонено. В ті часи через відсутність свободи слова вельможі не могли критикувати короля, а король не завжди міг дозволити собі відкрито критикувати впливових осіб. За них це робили блазні. Через кривляння, жартівливі балачки дурнів представники середньовічної еліти доводили до відома короля та решти свої претензії, критику, скарги або

ризиковані пропозиції.

Звичайно ж, робити це доводилось у завуальованій формі. Бо, незважаючи на те, що блазні (як і герольди) мали недоторканність, серйозно карати їх було дурним тоном, такі випадки все ж траплялись. Якщо блазні перетинали межі дозволеного, наказували їх, а не вельмож.

В цих умовах саме артистизм допомагав блазням сказати все, що треба, і при цьому не викликати гнів у короля та інших можновладців.

При такому подвійному становищі, коли «ліцензія на правду» нібито є, але ж в будь-який момент може бути скасована, артистизм, знову ж, проявляється як явище ситуативне. При незмінних «декораціях» та «ролях» підтекст «вистави» може виявитись яким завгодно.

Таким чином, можна зробити висновок, що блазні при королівських дворах виконували важливу комунікативну функцію вони були своєрідними ретрансляторами інформації, яка виходила за нормативні рамки.

Це, до речі, ставить під сумнів спроби деяких російських дослідників проводити аналогії між блазнями та юродивими [11]. Дійсно, на Русі блазенство має давні традиції. Про це свідчать і руські народні казки, в яких одним з персонажів є Іван-дурень, і історичні документи, з яких видно, що у різних царів були блазні. Проте традиція юродства несла в собі інше «драматургічне» навантаження (з підґрунтям чи то психічного, чи то духовного характеру).

Тут, якщо і проводити аналогії, то скоріш за все, із скоморохами. Ці ярмаркові артисти-жартівники виконували ту ж саму функцію, що й блазні при королівських дворах, – виголошували інформацію крамольного характеру. Відмінність лише в тому, що аудиторія у скоморохів була значно більшою.

Про некоректність порівняння блазнів з юродивими може свідчити ще й той факт, що юродиві ніколи не ставали героями фольклору. Блазні ж, навпаки, часто ставали народними улюбленцями, навіть символами.

Яскравий приклад знаходимо в історії Польщі. У польському фольклорі збереглося ім'я блазня Станьчика, як гострослова, який висміював актуальні політичні події і згодом став символом патріотизму.

Саме це поєднання рис особистості і міфологізованого образу намагався передати в картині «Блазень Станьчик на балу у королеви Бони у Вавелі» (1862) польський художник Ян Матейко. Наділивши блазня рисами власної зовнішності, Ян Матейко хотів натякнути, що положення блазня схоже із положенням митця у суспільстві: він повинен розважати публіку і, водночас, говорити правду. Втім, правду цю не завжди чуять.

Адже в цьому і полягає артистична майстерність блазня говорити правду так, щоб люди вірили і не вірили, щоб не могли під маскою веселого балакуна розгледіти живий розум, завжди готовий до імпровізації, проникливість, а може, хтозна, й політичну прозорливість.

Бо виникають іноді ситуації, коли всі міняються місцями і ролями. Як і в момент, зафіксований у картині, біля кресла, в якому сидить Станьчик, на столі лежить рапорт про падіння Смоленську в 1514 році. Станьчик тут єдиний, хто сумує з цього приводу. Решта продовжує веселитися на балу. Втім, смуток свій блазень не покаже нікому. Вийшовши знов до публіки, він буде кривлятись, блазнювати, як належить придворному дурню.

Спроби порівняти блазня із юродивим або, навіть, жерцем, викликані намаганням зрозуміти функції цієї фігури у структурі Політичного. При цьому дослідники, одразу ж задаючись простою схемою «Король Артур – Мерлін», розглядають роль блазня (всі його дії, жести, атрибути і т.д.) під кутом образу Мерліна, навантажуючи її всіма проявами Сакрального.

Це явне перебільшення заважає роздвигтись більш раціональне і просте пояснення функцій блазня у комунікативному просторі придворно-політичного «театру». Чому саме блазню довіряють оприлюднювати незручну правду, важливі, але ризиковані пропозиції? Тому, що, щоб він не казав, його неможливо ошельмувати, дискредитувати. Будь-кого можна ошельмувати, оголосивши блазнем. А блазень – і є блазнем. В нього немає репутації, щоб її втрачати. Це дуже зручний спосіб «вбросу» нових ідей в інформаційний простір суспільної думки.

Тому, незважаючи на те, що з приходом епохи Просвітництва та Реформації традиція найму блазнів припинилась, зовсім це явище не зникло: в сучасному політичному «театрі» час від часу з'являються «блазні», які виконують ті ж самі соціокомунікативні функції. Для чого користуються таким же самим професійним артистизмом.

Таким чином, можна зробити висновки, що артистизм характеризується тим, що:

- це досвід «одноразового» розташування: повторити ту ж саму естетичну ситуацію артист не може, іншим разом перевтілення буде здійснюватись по-іншому;
- передбачає різноманіття художньої та соціокультурної семантики: образ, що втілюється на сцені, або образ, що створюється у житті, наповнюється багатьма смислами;
- проявляється (іноді) в ситуаціях, коли порушуються деякі правила, перетворюючи ці ситуації на гру або «спектакль».

Все це дає підстави розглядати артистизм як важливу складову театральності життя, яка дозволяє в умовах публічності вирішувати різноманітні культурні та соціальні завдання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Прокопович Л. В. Театрализация социокультурной коммуникации: методологическое обоснование исследовательского подхода / Л.В. Прокопович // ScienceRise. –2017. – № 7(36). – С. 29–32.
2. Тазетдинова Р. Р. Театральность как феномен в бытии культуры: Дис. ... докт. философских наук. –Казань, 2013. – 419 с.
3. Бажанова Р. К. Соотношение артистизма и театральности: философско-культурологический анализ / Р. К. Бажанова // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2010. – Том 152, кн.1. – С.34–40.
4. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность / С. А. Лишаев. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2003. – 286 с.
5. Горфункель Е. Смоктуновский / Е. Горфункель. –М.: Искусство, 1990. –234 с.
6. Шутко Д. Причудливый полет бабочки: от реальной истории к подлинному успеху / Д. Шутко // Мариинский театр. Джакомо Пуччини. «Мадам Баттерфляй»: Программа. 224-й сезон. –Санкт-Петербург, 2006.
7. Панасюк В. Сценические приоритеты и мода в контексте взаимодействия художественной и нехудожественной сфер / В. Панасюк // Аркадія. – 2010. –№ 1(27). – С. 13–16.
8. Прокопович Л. В. Дослідження генезису театру та театралізації життя як феноменів європейської культури // European philosophical and historical discourse). –2018. –V.4, Iss. 3. –P. 112–117.
9. Почему шут гороховый? // Вокруг света [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/quiz/687/>
10. Прокопович Л. В. Исследование театральности как черты коммуникативных функций

литературных трикстеров / Л. В. Прокопович // ScienceRise. –№ 10(39). –2017. –С. 24–27.

11. Дугин А. О роли «шута» // Философия политики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arcto.ru/article/1199>.

Сайфудинова Елена Валерьевна – соискатель кафедры всемирной истории и методологии науки Государственного учреждения «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского»

УДК 101+316+ 316.3+ 316.4

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МОБИЛЬНОСТЬ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ ФОРМИРОВАНИЯ ГИБКОГО ОБЩЕСТВА В УКРАИНЕ: СОЦИАЛЬНО- ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

Предметом рассмотрения данной работы выступает социально-философский аспект профессиональной мобильности молодежи в условиях, когда общественная структура является гибкой, изменчивой, постоянно изменяющейся. Мобильность молодежи, т.е. изменение молодыми людьми своего профессионального и социального статуса, является одним из факторов, под влиянием, которого происходит изменение социальной структуры и обновление общества. Социальная мобильность, позволяет рассматривать все происходящие в обществе изменения как процесс развития социальной структуры общества, ее адаптацию, как к собственному усложняющемуся функционалу, так и к развитию смежных сфер – экономике, политике, культуры.

Ключевые слова: молодежь, социальная мобильность, стратификация общества, социализация, социальная группа, индивид, общество, индивидуальная мобильность, профессиональная мобильность, адаптация, интериоризация, индивидуализация, глобализация.

ПРОФЕСІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ МОЛОДІ В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ ГНУЧКОЇ СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ: СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

Предметом розгляду даної роботи виступає соціально-філософський аспект професійної мобільності молоді в умовах, коли громадська структура є гнучкою, мінливою, постійно змінюється. Мобільність молоді, а саме зміна молодим людьми свого професійного та соціального статусу, є одним із факторів, під впливом якого відбувається зміна соціальної структури та оновлення суспільства. Соціальна мобільність дозволяє розглядати все що відбуваються у суспільстві як процес розвитку соціальної структури суспільства, її адаптацію, як до власного ускладнений функціонал, так і до розвитку суміжних сфер - економіки, політики та культури.

Ключові слова: молодь, соціальна мобільність, стратифікація суспільства, соціалізація, соціальна група, індивід, суспільство, індивідуальна мобільність, професійна мобільність, адаптація, інтер'єризація, індивідуалізація, глобалізація.

PROFESSIONAL MOBILITY OF YOUTH IN THE CONDITIONS OF THE FORMATION OF A FLEXIBLE SOCIETY IN UKRAINE: SOCIO-PHILOSOPHICAL ANALYSIS

Studying young people in the context of researching their professional aspirations, the author