Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Клековкін

МИСТЕЦТВО
МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Методичний посібник

Київ
Видавництво «Фенікс»
2017

УДК 792.2
К 48

Друкується за рішенням Вченої ради ІПСМ НАМ України
№ 11 від 12 грудня 2017 року

Рецензенти: *Ржевська М. Ю.,* д-р. мистецтвознавства, професор;
Фіалко В. О., канд. мистецтвознавства, професор

Клековкін О. Ю.

К 48 Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К.: Фенікс, 2017. — 144 с.

ISBN 978-966-7289-44-8

Посібник адресовано культурологам (спеціальність 034, мистецтвознавство), театрознавцям (спеціальність 026, сценічне мистецтво), а також дослідникам інших видів мистецтва для використання у процесі вивчення дисципліни «Методологія наукового дослідження» і роботи над дисертацією. У межах одинадцяти навчальних тем системно розглянуто понад двісті термінів і понять, що стосуються об'єкта, предмета, методів і процедур дослідження культурології мистецтва і мистецтвознавства.

УДК 792.2

Наукове видання

Клековкін Олександр Юрійович

Мистецтво: Методологія дослідження

Методичний посібник

Літературний редактор — С. М. Кулінська
Комп'ютерний набір, макет, верстання,
коректура, обкладинка — О. Ю. Клековкін, О. С. Червінський

Формат 60 × 84 $^{1}/_{16}$. Гарнітура Myriad
Ум. др. арк. 8,37. Обл.-вид. арк. 9,38. Зам. № ДФ664

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано з готового оригінал-макету в друкарні «Видавництво "Фенікс"»
03067, м. Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б, www.fenixprint.com.ua
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 271 від 07.12.2000

© Олександр Клековкін, 2017

ISBN 978-966-7289-44-8

© ІПСМ НАМ України, 2017

ЗМІСТ

Передмове слово… 5

1. Культура та її виміри… 13
2. Дискурс про мистецтво… 19
3. Наукове дослідження: основні поняття… 23
4. Інформація: інтер-, гіпертекст, контекст… 37
5. Параметри дослідження… 41
6. Предмет дослідження… 49
7. Принципи дослідження… 57
8. Історіографія і джерела дослідження… 61
9. Наукова школа… 69
10. Методи дослідження… 89
11. Процедури… 131

Література… 139
Індекс термінів… 143

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Пропоновану працю присвячено методології дослідження художньої культури і мистецтва з культурологічного і мистецтвознавчого погляду.

Чим обґрунтовано об'єднання під однією обкладинкою мистецтвознавства і культурології? Чи не суперечить це паспортам спеціальностей? І головне — де пролягає межа між цими спеціальностями, чи й справді вона непорушна?

Спробі знайти відповіді на ці питання і присвячено авторський вступ.

Різні наукові галузі відрізняються не об'єктом дослідження, а предметом: яблуко (або яблука) можна досліджувати у контексті ботаніки, географії сільського господарства, економіки, естетики, товарознавства, символічної діяльності, впливів на процеси травлення людини і т. ін. Об'єкт незмінний, предмет — щоразу новий.

Між мистецтвознавством і культурологією не існує жорсткої межі, але існує істотна різниця: мистецтвознавство зосереджене на своєму виді мистецтва, тоді як культурологія прагне дослідити місце мистецького явища або постаті у загальнокультурному контексті.

Обидві науки безупинно збагачують одна одну: мистецтвознавство — накопиченими фактами і технологіями, культурологія — новими методами і підходами, серед яких найголовнішим є розгляд мистецтва як соціального інституту, у діалозі з іншими культурними практиками, культурами тощо.

Зрештою, саме *культурологічний підхід,* — підхід, налаштований на діалог із різними культурами, — змінив погляд на історію і теорію мистецтва і сформував самостійну галузь науки про культуру — *культурологію мистецтва* (хоча сьогодні, озираючи історію театрознавства, можна помітити, що у найфундаментальніших працях істориків мис-

тецтва кінця XIX — початку XX століття (*О. Веселовський, М. Геррманн, І. Франко, В. Перетц, Вс. Всеволодський-Гернгросс* та ін.) завжди можна виокремити культурологічну складову, адже мистецтво вони досліджували у певному культурному контексті, беручи до уваги саме ті аспекти, котрі сьогодні стали предметом дослідження культурології: матеріальний світ культури; ідеаціональний світ культури (ідеї та образи); технології (виробничі та соціальні), комунікації та соціальну взаємодію (стосунки між людьми і механізми їхньої регуляції); оціночні критерії, що використовуються у культурі (субкультурі) та ін.

Віддзеркалюють цей перетин і чинні на сьогоднішній день паспорти спеціальностей. Приміром, у паспорті спеціальності «Театральне мистецтво», серед інших, визначено такі напрями досліджень: закономірності історико-стильового розвитку, дослідження матеріальної культури театру, вивчення аудиторії театру, етикетності поведінки, зумовленої театральними впливами, розвитку ритуалів; взаємодія театру з іншими видами мистецтва.

З іншого боку, зауважує *О. В. Кравченко* у статті «Контраверсійність наукової репрезентації ідеї культурології», «звертаючи увагу на контекст інституціоналізації культурології, не складно помітити, що від початку її офіційної легалізації вона є радше державним проектом, ніж результатом природної еволюції певної системи знань. Йдеться про те, що культурологія як наукова та навчальна дисципліна зорієнтована в прямому та переносному сенсі на державне замовлення. Це є своєрідним "переформатуванням" принципів взаємодії між владою та наукою, владою та освітою з паралельним переоформленням інтересів держави».

Ще радикальніше у статті «Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи» підходить до питання про статус культурології та її стосунки з мистецтвознавством *О. Маланчук-Рибак*, вважаючи, що «культурологія — це, насамперед, "витвір" пострадянського гуманітарного простору», адже «в українській вищій школі <...> "Історія світової та української культури" була замінена на "Культурологію", що трансформувалася в "Історію української культури", яка за "духом" є переважно історичною дисципліною», котра покликана «окрім усього іншого, обґрунтувати типологічно європейський характер і історії, і сьогодення української культури».

Це означає, що культурологічний поворот, який відбувся набагато раніше, ніж був легітимізований державою, і досі не сприймається як необхідний.

Справді, з огляду на вітчизняну практику, доволі хитке *розмежування мистецтвознавства і культурології* визначається, на думку автора, *домінуванням одного з двох підходів — індуктивного або дедуктивного,* що можна пояснити, спираючись (за аналогією) на диференціацію, обґрунтовану *Альфредом Редкліфф-Брауном* у праці

«Метод у соціальній антропології», в якій він пропонував «обмежити вживання терміна "етнологія" дослідженням культури, що здійснюється за допомогою *методів історичної реконструкції*, а термін "соціальна антропологія" застосовувати для дисципліни, котра намагається *формулювати загальні закони, що лежать в основі культури*. <…> Якщо етнологія з її жорстким історичним методом може лише розповісти нам про те, що *якісь події відбулися або могли відбутися*, то соціальна антропологія з її індуктивними узагальненнями може розповісти нам, *як і чому, за якими законами це відбувається*». Критикуючи етнологію, *Редкліфф-Браун* веде далі: «Узагальнення для цієї науки стали *постулатами*, з яких вона виходить, а не *висновками*, яких вона намагається дійти у результаті здійснюваних досліджень». Суть пропозиції *Редкліффа-Брауна* у тому, щоб радикально змінити маршрут і йти не від узагальнень до фактів, які їх ілюструють, а від фактів до нових узагальнень, котрі спростують старі.

Посутньо йдеться про те, щоб розрізняти методи: *індуктивний (культурологія)* і *здебільшого дедуктивний (мистецтвознавство)*.

На думку *Бертрана Рассела*, саме відмова від дедуктивного і поширення індуктивного підходу є ознакою науки XX століття: «Прагнення вчених до нагромадження нових фактів поступилося місцем стремлінню розмірковувати, аналізувати і систематизувати», що призводило подеколи й до просторікування, адже відомо, що «*всі важливі висновки <…> індуктивні, а не дедуктивні*». *Перехід від дедукції до індукції* (*культурологічний підхід*), відмова від рейтингування і протиставлення культур призвели зрештою до колапсу старої мистецтвознавчої парадигми. Тому, зіставляючи культурологію і мистецтвознавство із іншими науками, автор залюбки цитує Л. Клейна, який вважає, що «*за методами археологія споріднена не з історією, а з криміналістикою*», адже «археологія — це не історія, озброєна лопатою, а детектив, у якому слідчий запізнився на місце події на тисячу років».

Пітер Берк, який веде історію *культурології мистецтва* від *Я. Буркгардта*, вважає, що відмінності між класичним мистецтвознавством і культурологією полягають у тому, що об'єктом мистецтвознавства був «канон шедеврів мистецтва», тоді як культурологію цікавить взаємозв'язок — між різними видами мистецтва, між мистецтвом і культурою у цілому.

З думкою *П. Берка* перегукується і *Й. Гейзінга*, який вважав, що мета культурологічного дослідження — виявити культурні образи, описати характерні для доби думки, почуття і способи їхнього втілення у творах мистецтва (теми, символи, форми і т. ін.); тобто *морфологія замість опису, пошук відмінностей, а не відповідностей канону*.

Подібної точки зору дотримується й *А. Флієр*, який, намагаючись диференціювати історію і культурологію, писав: «*Історична*

культурологія — це наука, котра вивчає історію цивілізації і культури, проте з позицій не історичної, а культурологічної методології пізнання. Суть цієї відмінності в тому, що минуле вивчається як сукупність подій і фактів не виключних (і саме тому вони потрапили в історичні хроніки, на яких будується вся історична наука), а як пригоди, ситуації і форми тривіальні, нормальні, звичайні. Тобто феномени культури (у соціальному й етнографічному сенсі), а не шедеври».

Посутньо, саме про це ще у 1920-х роках писав і один із фундаторів театрознавства *Олексій Гвоздєв*: «Популярна п'єса — бойовик театру — має для історії театру набагато більше значення, ніж трагедія прославленого драматурга з неабиякими літературними чеснотами».

Такої самої думки дотримувався і *Петро Рулін*, який вважав, що «історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як *найтиповішими* й найвистиглішими зразками, що вона в ту чи іншу добу втворила».

У цих репліках засвідчено потребу наукової спільноти початку XX століття у відмежуванні — від притаманної журналістському нарисові описовості, «мережив», газетної «естетичної критики», яку *Володимир Перетц* охарактеризував як найпримітивнішу форму мистецтвознавства, і від дидактичної схоластики.

Зрештою, у найцінніших дослідженнях з історії мистецтва завжди була присутня *як мистецтвознавча, так і культурологічна складова*, адже й сама *культурологія мистецтва — це міждисциплінарна галузь*.

Якщо історичні дослідження ще можуть залишатися на території «традиційного» мистецтвознавства і знаходять резерви для розв'язання своїх завдань, історико-теоретичним уже давно стало затісно у системі звичних мистецтвознавчих підходів і вони не можуть ігнорувати здобутків культурології.

Усвідомлення цієї проблематики визначило народження нової наукової галузі — *культурології мистецтва*, котра спирається на здобутки багатьох наук, у т. ч. психології (адже мистецтво, за *Л. Виготським*, це «*соціальна техніка почуттів*, знаряддя суспільства, за допомогою якого воно залучає в коло соціального життя найбільш інтимне та особисте»).

Щоправда, з іншого, мистецтвознавчого боку, може бути поставлено і таке запитання: а чому не *культурологічне мистецтвознавство* (адже й у самому мистецтвознавстві існують не лише міждисциплінарні підходи, а й такі самостійні дисципліни, як етнотеатрознавство й етномузикознавство, музична акустика та ін.)?

Критерієм для розв'язання цієї проблеми вочевидь мусило би стати визначення адресата — якій саме галузі науки адресовано і яку саме спеціальність і сферу практики збагачує те або інше дослідження. Однак і тут не уникнути ефекту мерехтіння. Адже про категоріальний

апарат культурології поки що важко говорити як про впорядковану систему, а межі наук ніколи ще не були такими хиткими як сьогодні, коли найважливіші результати дає міждисциплінарний підхід.

Сформулювавши цю проблему, автор не має ні наміру, ні повноважень для її розв'язання, адже усвідомлює, що уявлення про морфологію наукового знання, культурології і мистецтвознавства завжди матимуть характер історичний, отже, визначений місцем, часом і — найголовніше — характером запитань, що їх ставить кожен час і перед культурою, і перед мистецтвом.

«*Теми культурно-історичних досліджень*, — писав Гейзінга, — не обов'язково шукати у сфері духовного життя. Було б цікаво прочитати історію садів як форми культури, або історію доріг, ринків, шинків», пам'ятаючи при цьому, що «історик культури відрізняється від соціолога тим, що він відмовився від наміру встановлювати на основі явищ універсальні правила для пізнання суспільства», адже «історія культури бачить своє головне завдання в тому, щоб зрозуміти й описати *морфологію* різних культур, простежуючи процес становлення й існування кожної з них у межах індивідуальних особливостей».

Досліджувати мистецтво з культурологічної точки зору — означає виявити зв'язок між мистецьким явищем і культурним простором, у якому воно народилося, тобто те, що М. Бахтін називав *пам'яттю мистецтва*, котра зберігає незмінні морфологічні ознаки упродовж свого життя — від народження до занепаду: як опера, що народилася у салонах італійських аристократів; як мольєрівська комедія-балет, що народилася у королівських палацах, на Острові Любовних Утіх; як традиційний японський театр, народжений із сінтоїстського культу, в кварталах чайних будиночків, із церемоній самураїв; як МХТ, який народився з явища, що його сучасники охрестили «культом інтелігенції».

Усю сукупність запитань, звернених до досліджуваного об'єкта, можна звести до такого переліку операцій:

• *виокремлення домінантних елементів (ознак);*

• *зіставлення їх із іншими елементами;*

• *диференціація й об'єднання елементів у групи (типи, класи, види тощо);*

• *визначення динаміки самих елементів, а також стосунків (кореляції, системи, ієрархії) між групами й окремими елементами.*

Головне завдання цих запитань — допомогти дослідникові побачити об'єкт із різних боків, виявити можливі аспекти досліджуваного явища, адже саме від характеру запитань і об'єкта, до якого ці запитання звернено, залежить *тип дослідника.*

Так, *Тетяна Ніколаєва*, вивчаючи особливості різних типів учених за об'єктами і методами дослідження (тобто за типами запитань і об'єктів, до яких вони звернені), у праці «Спроба класифікації вчених: Метод — об'єкт» виокремила тих, які досліджують:

• *Старе про старе* (дослідники цього типу, вважає Т. Ніколаєва, зазвичай популяризують чужі досягнення у працях оглядового типу; саме вони бувають авторами різного роду фундаментальних вступів, оглядів, які базуються на вже побудованій основі; вони можуть переказати коротко і винахідливо працю першопрохідця, але і, навпаки, можуть створити складний для сприйняття компілятивний твір; учених такого типу зазвичай шанують без захоплення і рясного цитування, однак охоче запрошують до опонування, рецензування і т. ін.);

• *Старе про нове* (дослідники цього типу зазвичай застосовують апробований метод до нового явища і навіть галузі; серед учених цієї групи багато рідкісних фахівців, знавців нетривіальних систем, маловідомих фактів і т. ін.; саме ця категорія утворює корпус «видатних» представників «академічної» науки);

• *Нове про старе* (до цього типу належать деякі вчені, які взяли на себе завдання поглянути новими очима на факти, які здаються хрестоматійно відомими, включеними в навчальний мінімум; об'єктом дослідження в цьому випадку частіше за все бувають найвідоміші факти вітчизняної історії, факти як синхронії, так і діахронії; підхід цей вимагає неупередженості, внутрішньої свободи, у тому числі і щодо авторитетів; умовно цей тип можна вважати моцартіанським);

• *Нове про нове* (дослідників цієї групи часто не розуміють, не цінують, іноді просто не слухають; зазвичай колеги прагнуть їх кваліфікувати або за об'єктом, або за підходом; однак саме з цієї групи виходять вожді нових напрямів з яскравим науковим майбутнім або, навпаки, невизнані й амбітні новатори-невдахи).

Іншу типологію у праці «Від мрії до відкриття» запропонував *Ганс Сельє*.

I. *Діячі:* I. 1. *Збирач фактів* (його цікавить тільки виявлення нових фактів, тих, які раніше не були опубліковані; відтак всі знахідки для нього однаково цінні; зазвичай він гарний спостерігач і сумлінно ставиться до своєї роботи, але начисто позбавлений уяви). I. 2. *Удосконалювач* (різновид ученого, близький до попереднього; він постійно намагається поліпшити апаратуру і методи дослідження, настільки захоплюючись їхнім вдосконаленням, що руки у нього так і не доходять до застосування досягнутого за призначенням).

II. *Мислителі:* II. 1. *Книжковий хробак* (найчистісінька форма теоретика; ненаситний читач-енциклопедист; він любить навчати, і навчає добре; його блискуча пам'ять і досвід у сфері індексації та каталогізації в поєднанні з талантом ясно висловлювати свої погляди можуть надати неоціненну допомогу в діяльності різних комітетів і комісій). II. 2. *Класифікатор* (наукову діяльність може поєднувати з колекціонуванням метеликів і систематизацією їх за Ліннеєм; нагадує збирача фактів, однак його цікавлять лише тісно пов'язані факти, які можна вибудовувати в ряди; певною мірою він теоретик, адже передбачає щось істотно за-

гальне у створюваних групах об'єктів, але рідко йде далі; класифікатори здійснили величезний внесок у створення сучасної науки, адже ідентифікація природних явищ та їхня систематична класифікація — це перший крок на шляху до створення теорії). II. 3. *Аналітик* (у дитинстві розібрав на частини наручний годинник, але не зміг зібрати його знову, адже хотів дізнатися, чому він цокає; пізніше, вже ставши вченим, продовжує демонструвати той самий тип цікавості; на жаль, часто забуває, що розбирати речі на складові частини варто з єдиною метою — дізнатися, як їх потім зібрати разом, бажано вдосконаленими). II. 4. *Синтезатор* (у дитинстві будував карткові будиночки або мости і башти з пластиліну і сірників; у науці його талант залежить від практичних та інтелектуальних навичок; це найвищий тип ученого, адже аналіз і класифікація служать тільки передумовами для синтезу; найбільша небезпека для нього полягає в тому, що він може забути запитати самого себе, чи дійсно річ, яку він намагається створити, заслуговує на це).

III. 1. *Почувачі. Великий бос* (свого ставлення до цього діяча Сельє не приховує: «Як ви могли зрозуміти, мені не дуже імпонує цей тип, але не слід його недооцінювати: під керівництвом такої або подібної людини ви працюєте впродовж усього свого життя»). Крім Великого боса, у цій групі Сельє виокремлює такі типи: *Клопотун* (поспішає за успіхом); *Риб'яча кров* (незворушний скептик), *Висушена лабораторна дама* (недружній, владний і позбавлений уяви жіночий двійник Риб'ячої крові, з якого ніколи не вийде вченого), *Самозамилуваний* (у двох варіантах: мімозоподібний — відчуває себе ображеним, сварливий — свідомо створює конфліктні ситуації); *Агресивний сперечальник* (такий собі самозакоханий вундеркінд); *Першорядна акула* (прагне вставити своє прізвище в якомога більшу кількість публікацій), *Святий, Святенник, Добрячок*. Мабуть, не варто пояснювати, що група почувачів має до науки лише опосередковане відношення.

Іще одну типологію у праці «Сучасна українська історіографія: підсумки і виклики» запропонував Вадим Бондар:

1. *Історик-позитивіст (*вірить, що прямує до відкриття абсолютної правди; щоб наблизитися до неї, треба вичерпати наявну джерельну базу; лише зрідка запитує себе, чим є та правда і який її статус).

2. *Історик-традиціоналіст* (зосереджений на фактографічному матеріалі українського минулого, джерелознавець, який може бути як фахівцем вузької наукової проблеми, так і цілої епохи; для нього характерне поверхове запозичення новітніх методологічних концепцій).

3. *Історик-модерніст* (історик, який орієнтується на західну історіографію; у своїх працях активно використовує міждисциплінарний підхід, здобутки інших наук — філософії, соціології, політології, літературознавчої критики та ін.; постмодерністські експерименти представлені переважно на ниві культурної, інтелектуальної і соціальної історії).

4. *Історик-популяризатор* (поширює новітні академічні історичні знання у науково-популярній формі для широкого кола людей; як правило, автор праць для учнів і студентів).

5. *Історик-міфотворець* (пошукач сенсацій, «пересмикувач» фактів, для якого характерна белетристична форма оповіді минулих подій).

Крім того, вважає В. Бондар, «значна частина істориків мають ознаки як одного, так і двох та більше типів. Щодо питання націєтворення істориків поділяють на примордіалістів (традиційних націоналістів) і модерністів (прихильників розгляду національностей як "уявлених" спільнот), або приналежність їх до обох категорій одночасно, чи до жодної з них».

Дуже спокусливу типологію інтелектуалів (історик мистецтва, а надто культуролог, безперечно, претендує на цю роль) пропонує Жерар Леклерк: *експерт, ідеолог, дисидент і пророк*. Однак, на думку автора, у сфері наукової діяльності прийнятною у цій типології є лише одна роль — роль *експерта*. Обравши роль ідеолога, дисидента або пророка, дослідник потрапляє у залежність від обраної ідеології, політичної доктрини, театральної пози, ролі. Одним із прикладів такої залежності у XX столітті була гуманітарна наука тоталітарних держав.

Отже, завдання полягає у тому, щоб, навпаки, — вирватися зі звичних ролей, притаманних їм систем уявлень і логічних схем; вирватися, щоб побачити явище, ніби вперше, здивуватися і — поставити запитання, те саме, котре дає шанс дослідникові знайти відповідь і по-новому побачити світ, принаймні його фрагмент.

Ясна річ, за цими типами дослідників (отже, стилів мислення) стоять не лише індивідуальні відмінності, а й традиції наукової школи, очікування колег-експертів і соціальне замовлення. А це означає, що і соціальний престиж дослідника, і реальні результати його діяльності залежать від характеру запитань і об'єктів, до яких вони звернені.

Із цих прикладів цілком очевидно, що кожному типові дослідника відповідає певна дослідницька стратегія і певний тип запитань.

Таке розуміння провокативно-конструктивної ролі запитань як життєвої стратегії дослідника визначило структуру пропонованої праці.

Окреслені принципи визначили й інші особливості пропонованої праці — доповнення і поєднання, а не протиставлення мистецтвознавчих і культурологічних підходів, принципів і методів у межах дослідження художньої культури і мистецтва.

Так само, наскільки це було можливо, автор намагався мінімізувати суб'єктивний чинник і прагнув, щоб описані ним принципи, методи і прийоми дослідження, принаймні на сторінках цієї праці, взаємодоповнювалися, а не взаємозаперечувалися. Тому так рясно цитує, інколи наполегливо повторюючи найважливіші тези, і праці своїх попередників, і нормативні документи.

1. КУЛЬТУРА ТА ЇЇ ВИМІРИ

КУЛЬТУРА (від лат. *culture* — обробляти) — у найширшому розумінні — сукупність матеріальних і духовних цінностей (досягнень), створених людством у виробничому, суспільному і духовному житті упродовж його історії або якогось періоду; рівень досягнень у певний час, певного народу, класу, галузі тощо; історично набутий набір правил всередині соціуму для його збереження та гармонізації.

Антрополог *Броніслав Малиновський* визначав культуру як сукупність «успадкованих артефактів, товарів, технічних процесів, ідей, навичок та цінностей».

Едвард Тайлор, теж антрополог, запропонував 1871 року схоже визначення: культура — ціле, «котре включає знання, віру, мистецтва, моральність, право, звичаї і будь-які інші здібності і навички, набуті людиною як членом спільноти».

За *Кліффордом Гірцом*, *культура* — це «історично передана структура (*pattern*) значень, втілених у символах, система успадкованих уявлень, виражених в символічних формах, за допомогою яких люди повідомляють, увічнюють і вдосконалюють своє знання про життя і установки щодо нього».

Спробу об'єднати запропоновані різними культурологічними школами визначення культури здійснили у праці «Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions» (1952) *А. Кребер і К. Клакхон*, які нарахували понад сто вісімдесят визначень *культури*, котрі було об'єднано у такі групи: • *описові визначення культури* (сукупність усіх видів людської діяльності, звичаїв, вірувань, що включає мистецтво, мову, звичаї, етикет, мораль, релігію тощо); • *історичні визначення культури* — підкреслюють роль звичаїв, традицій, норм і соціального успадкування у процесі культурного розвитку людства; • *нормативні визначення* — акцентують значення норм, правил, канонів, моделей, звичаїв тощо («Культура, — за *А. Кребером*, — це передані та створені сутності й моделі цінностей, ідей і інших символічно значущих систем, які є чинниками, що формують людську поведінку, а також продукти такої поведінки»; за *Р. Лінтоном*, «культура — це сукупність засвоєних форм поведінки і її результатів, елементи яких є загальними і передаваними між членами певного суспільства»); • *ціннісні визначення* — характеризують культуру як сукупність матеріальних і духовних цінностей певних соціальних груп та їхніх інституцій; • *психологічні визначення* — тлумачать культуру як систему особливих пристосувань людини до природного оточення; • *структурні визначення* — описують культуру як систему взаємопов'язаних ознак, організованих навколо основних потреб, які утворюють ядро (модель культури) — різноманітні соціальні інститути; • *ідеологічні визначен-*

ня — інтерпретують культуру як організацію різних феноменів (матеріальних предметів, дій, ідей, почуттів), що є предметом символізації; • *визначення на базі теорій навчання* (культура як поведінка, якої людина навчилася, а не біологічно успадкувала).

До найпоширеніших належать визначення культури як вторинного, штучного середовища, включаючи мову, звичаї, ідеї, ідеологію, художній процес, релігійні вірування, соціальну організацію, технологічні прийоми й процеси, системи оцінок і т. ін., тобто все те, що, за визначенням В. Оствальда, відрізняє людину від тварини.

Інколи культуру розглядають як сукупність і взаємозв'язок трьох рівнів: *цінностей (ідей), норм (поведінки) та артефактів (предметів або матеріальної культури) або як сукупність текстів*.

Пітер Берк визначає культуру як «систему спільних (для певної групи) світоглядних настанов і цінностей, а також символічних форм (виконавських жанрів, творів мистецтва тощо), в яких вони виражаються або втілюються».

ВИМІРИ КУЛЬТУРИ. До основних вимірів культури, форм її існування належать: • *матеріальна культура* (фізичні об'єкти, що мають символічне значення і створені руками людини (артефакти) — парова машина, книга, храм, знаряддя праці, житловий будинок, краватка, прикраси, гребля і т. ін.); • *духовна культура* (норми, правила, зразки, еталони, моделі і норми поведінки, закони, цінності, церемонії, ритуали, символи, міфи, знання, ідеї, звичаї, традиції, мова); «духовна культура — це спадщина вірувань, звичаїв і знань, накопичених віками, — інколи їх важко виправдати логічно, але виправдання лежить в них самих, як шляхи, якщо вони куди-небудь ведуть, тому що ця спадщина відкриває людині її внутрішню безмежність» (*Антуан де Сент-Екзюпері*).

УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ — інваріанти розвитку, такі норми, цінності, правила, традиції і властивості, які притаманні всім культурам незалежно від географічного положення, історичного часу і соціального устрою). До культурних універсалій, за *Дж. Мердоком*, належать: вікова градація, спорт, натільні прикраси, календар, дотримання чистоти, громадська організація, приготування їжі, кооперація праці, космологія, залицяння, танці, декоративне мистецтво, ворожіння, тлумачення снів, поділ праці, освіта, есхатологія, етика, етноботаніка, етикет, віра в чудесні зцілення, сім'я, свято, добування вогню, фольклор, табу на їжу, похоронні ритуали, ігри, жестикуляція, звичай дарувати подарунки, уряд, вітання, мистецтво укладання волосся, гостинність, домогосподарство, гігієна, заборона кровозмішення, право успадкування, жарти, родинні групи, номенклатура родичів, мова, закон, марновірство, магія, шлюб, час прийняття їжі (сніданок, обід, вечеря), медицина, благопристойність у здійсненні природних потреб, траур, музика, міфологія, число, акушерство, каральні санкції, особисте ім'я, поліція, післяпологовий догляд, право власності, звичаї, пов'язані

з настанням статевої зрілості, релігійні ритуали, сексуальні обмеження, статусна диференціація та ін.

ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ] — економічна, політична, професійна, педагогічна, художня культура та ін.

КУЛЬТУРА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА — один із відносно нових напрямів дослідження культури — *інтелектуальна культура*, дослідження якої розпочалося з вивчення соціальної історії «інтелектуалів» і академічних корпорацій, а сьогодні зосередилось на історії ідей у зв'язку з їхнім матеріальним і нематеріальним оточенням, з тими матрицями, в яких ідеї, думки, суперечки, мови і наративи формувалися, поширювалися й обговорювалися. Діапазон сучасних напрямів вивчення інтелектуальної культури включає аналіз соціальних, філософських, наукових, політичних, економічних, естетичних та інших ідей, а також ідеологічних систем.

КУЛЬТУРА ХУДОЖНЯ — один із об'єктів дослідження культурології — *художня культура* та її окремі сегменти за окремими видами мистецтва: музична культура, театральна культура, екранна культура та ін. *Культуру певного виду мистецтва* (субкультуру стосовно культури, духовної і художньої культури зокрема) може бути визначено як притаманні певній спільноті форми мистецької саморепрезентації з урахуванням правових, естетичних, моральних та інших норм, технічних та економічних можливостей, соціальних інститутів, за сприяння (перешкоджання) яких здійснюється цей процес, та ін.

КУЛЬТУРА ЕСТЕТИЧНА — здатність і вміння відчути свою причетність до світу, змістовно пережити, по-людськи ціннісно висловити повноту, глибину і різноманіття цих відносин. При цьому специфіку естетичних стосунків складають передусім моменти, що стосуються як своєрідності змісту цих взаємин, характеру розгортання, так і механізму існування, що обумовлює саму їхню специфічність. Естетична культура може бути охарактеризована як певний рівень розвитку і організації естетичної свідомості, котра не тільки утворює сукупність психоментальних характеристик людини та їхніх проявів, а й у структурі своїй відображає порядок сприйняття світу (за *В. Самохваловою*).

КУЛЬТУРА ПОПУЛЯРНА — за *Пітером Берком*, «культура неофіційна, культура нееліти, "підлеглих класів", як їх називав *А. Грамші*».

КОНЦЕПЦІЇ ПОХОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ] — трудова теорія походження культури; символічна концепція походження культури (*Е. Кассірер*); екзистенціальна теорія походження культури (*К. Ясперс*); психоаналітична теорія походження культури (*З. Фройд*); ігрова концепція походження культури (*Й. Гейзінга*); магічна теорія походження культури (*Л. Мамфорд, Б. Малиновський*) та ін.

ВЕРСІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ [ОСНОВНІ] — *семіотична* (*Ю. Лотман*); *літературознавча* (*С. Аверинцев, М. Гаспаров*); *діалогічна* (*В. Біблер*); *історична* (*Л. Баткін, А. Гуревич*); *структурно-функціональна* (*В. Топоров* та ін.).

ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ] — історичний, історико-системний, історико-порівняльний, історико-генетичний, системний, структурний, функціональний, структурно-функціональний, системно-діяльнісний, антропологічний, феноменологічний, герменевтичний, компаративний, психоаналітичний, семіотичний, синергетичний, інституціональний, культурологічний, соціокультурний, пізнавальний або когнітивний, соціологічний, термінологічний, комунікативний, інформаційний, цивілізаційний (біосферний, циклічний), футурологічний, гендерний, типологічний, біографічний, теологічний та ін.

ФУНКЦІЇ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ] — інформативна, комунікативна, нормативна, регулятивна, семіотична, аксіологічна, адаптаційна та ін.

АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ] — автохтонна, духовна, езотерична, елітарна, етнічна, корпоративна, масова, матеріальна, національна, повсякденна, політична, релігійна, художня культура та ін.

НАПРЯМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ [ОСНОВНІ]: • *морфологія культури* (дослідження культури як цілісної системи, що складається із взаємопов'язаних елементів); • *культурогенез* (походження і розвиток різноманітних культурних форм); • *філософська, або теоретична культурологія* (філософія культури, загальна теорія культури; осмислення і пояснення культури через її найсуттєвіші риси; визначення сутності культури, її відмінності від природи, співвідношення з цивілізацією; розгляд структури, функції і ролі культури у житті людини і суспільства; тенденції в еволюції культури, аналіз причин її розквіту і кризи); • *історія культури* (конкретне знання про ту чи іншу культуру — світову, національну, регіональну, культуру доби; вона не так пояснює, як констатує, описує події і досягнення культури, виокремлюючи найвидатніші пам'ятки, імена авторів і творців); • *соціологічна культурологія* (функціонування культури в цілому або наявних у ній субкультур — масової та елітарної, міської і сільської, молодіжної і жіночої; зрушення і зміни в культурі, їхня динаміка, реакція на них тих або інших шарів суспільства «споживання» культури); • *соціологія культури* (предмет — індивідуальні особливості ставлення до культури, своєрідність духовної поведінки людини в рамках культурного поля; виокремлення на соціально-психологічній основі культурно-історичних типів особистості, характерних для певного суспільства); • *етнічна або етнологічна культурологія, культурна антропологія* (вивчає традицію і звичаї, обряди, ритуали і міфи, вірування, устрій життя традиційних, докапіталістичних суспільств і так званих «архаїчних» народів); • *філологічна культурологія* (дослідження тієї чи іншої національної культури крізь призму мови і літератури); • *морфологія культури* (культурні традиції, інститути тощо); • *фено-*

менологія культури (прояв культури на суб'єктивному рівні, те, як людина розуміє й інтерпретує навколишній світ крізь призму власних, сформованих у культурі смислів).

КУЛЬТУРНИЙ КОМПЛЕКС — сукупність культурних рис або елементів, що виникли на базі вихідного елемента і функціонально з ним пов'язані: приміром, до комплексу «спортивна гра», «футбол» входять стадіон, уболівальники, рефері, спортивний одяг, м'яч, пенальті, форвард, квитки та ін.

КРИТЕРІЇ ТИПОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ [ОСНОВНІ]: • зв'язок із релігією (культури релігійні та світські); • регіон поширення культури (культури Сходу і Заходу, середземноморська, латиноамериканська); • регіонально-етнічна особливість (українська, російська, французька); • належність до історичного типу суспільства (традиційна культура, індустріальна, постіндустріальна); • господарський лад (культура мисливців і збирачів, городників, хліборобів, скотарів, індустріальна культура); • сфера суспільства або вид діяльності (виробнича культура, політична, економічна, педагогічна, екологічна, художня і т. п.); • зв'язок із територією (сільська й міська культура); • спеціалізація (повсякденна і спеціалізована культура); • етнічна належність (народна, національна, етнічна культура тощо); • рівень майстерності і тип аудиторії (висока, або елітарна, народна, масова культура) та ін.

НАПРЯМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ [ОСНОВНІ]: • *«традиційний»* (поєднання інтуїції дослідника з позитивним знанням); • *соціологічний* (дослідження проблем організації художнього життя); • *формально-аналітичний* (проблеми поетики, формотворення тощо); • *структурно-семіотичний* (використання методів дослідження мови мистецтва); • *культурологічний* (виявлення соціокультурних основ художньої творчості) та ін.

МЕТОДИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ [ОСНОВНІ ГРУПИ]: • *описові методи вивчення культури* (надають можливість перерахувати окремі елементи й прояви культури — наприклад, звичаї, вірування, види діяльності); • *антропологічні* (ґрунтуються на тому, що культура є сукупністю продуктів людської діяльності, світом речей, що конфронтують із природою); • *ціннісні* (культура є сукупністю духовних і матеріальних цінностей); • *нормативні* (норми і правила, що регламентують життя людей у спільнотах); • *адаптивні* (культура — властивий людям спосіб задоволення потреб, особливий вид діяльності, за допомогою якої вони пристосовуються до природних умов); • *історичний* (культура як продукт історії суспільства, що розвивається завдяки досвіду, переданому від покоління до покоління); • *функціональний* (дослідження культури через єдність і взаємозв'язок її функцій у суспільстві); • *семіотичні* (культура — система знаків, що використовуються суспільством); • *символічні* (акцент на використанні символів у культурі); • *герменевтичні* (вивчення культури у множині текстів,

які інтерпретуються й осмислюються людьми); • *ідеаційні* (культура — духовне життя суспільства, ідеї та інші продукти духовної творчості, що накопичуються у соціальній пам'яті); • *психологічні* (зв'язок культури із психологією поведінки); • *дидактичні* (культура — те, чого людина навчилася, а не успадкувала генетично); • *соціологічні* (культура як сукупність ідей, принципів, соціальних інститутів, що забезпечують колективну діяльність людей).

КУЛЬТУРОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА — за визначенням Валентини Лях, — це прикладна міждисциплінарна галузь знання на перетині усіх наук про мистецтво, котра включає дослідження генези мистецтва як складової культури, його зв'язків з іншими елементами культури, що впливають на його зміст, форму, мову і роль у суспільстві та ін.

Незважаючи на те, що у сучасних вишах (Інститут кіно і телебачення, Санкт-Петербург) викладають дисципліну «культурологія мистецтва», межі дисципліни не є достатньо визначеними.

У культурології мистецтва, вважає *В. Лях*, слід виокремлювати:

• *об'єкти* (мистецтво в цілому, його види, форми і жанри);

• *генезу і процес* формування, функціонування, поширення, створення, збереження мистецтва та його творів;

• *сутнісну характеристику* (функціональність, семантичність, утилітарність, комунікативність, цінність, універсальність, локальність, унікальність, типовість та ін.);

• *функції* (соціокультурна, регулятивна, пізнавальна, виховна, естетична, евристична, трансляційна, комунікативна, інкультурації, асиміляції, акультурації тощо);

• *модальності* (еволюція, прогрес, деградація, спадкоємність тощо);

• *культурні значення* (культурні смисли явищ, оцінки та оціночні критерії, герменевтика культури);

• *позначення* (знаки, символи, образи, тексти, коди, культурна семантика в цілому);

• *цінності* (матеріальні, духовні, художні та ін.);

• *норми* (зразки, патерни, правила, канони, традиції, стиль, мода, взаємодія мистецтв і т. ін.);

• *типологію* (елітарне і народне, популярне і масове тощо);

• *міжкультурну взаємодію* (дифузія, запозичення, толерантність, відторгнення, конфлікт цінностей, синтез);

• *мистецтвознавчий аспект* (історія створення та сприйняття естетичних цінностей).

2. ДИСКУРС ПРО МИСТЕЦТВО

ДИСКУРС (лат. *discursus* — міркування; фр. *discours* — промова, виступ, слова, розмова на тему) — у найзагальнішому значенні — це вербально артикульована форма об'єктивізації свідомості, регульована певною традицією, єдність мовної практики і надмовних факторів (поведінка учасників спілкування, маніфестована у доступних сприйняттю формах, а також їхні установки й цілі, правила створення і сприйняття повідомлення). У театрі XVIII ст. *dyskurs* — це діалог, дискусія, організація мовних повідомлень у формі обміну інформацією.

Дискурс — це мовлення, текст, занурений у життя, у соціальний контекст, комунікативна подія, текст + екстралінгвістична ситуація або текст в екстралінгвістичній ситуації. У такому значенні термін використовував *Еміль Бенвеніст*, який протиставляв *discours* (мову, прив'язану до того, хто говорить) и *récit* (мову безвідносно до того, хто говорить).

За визначенням *Соломії Павличко*, дискурс — це «текст, узятий в подієвому аспекті» або «мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія <…>. Поняття дискурсу є ширшим за поняття тексту. Дискурс багатьох древніх текстів, наприклад, не піддається реконструкції. Якщо текст є формальною конструкцією, то дискурс її актуалізує. <…> Дискурс <…> передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб'єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу. <…> Дискурси неоднорідні за їхнім призначенням. Так, можна розрізняти дискурс поезії й прози, чоловічий та жіночий. Можна виділяти дискурс політичного трактату, весільного тосту, похоронної промови чи партійної пропаганди — і так за кількістю форм життя до нескінченності». Сама дослідниця виокремлювала дискурси *народництва, антинародництва, ніцшеанства, модернізму, пролетарського мистецтва, офіційний, державний, антиелітарний, феміністичний, соціалістичний* та ін.

Завдяки дослідженням французьких філософів, психоаналітиків, теоретиків літератури і мистецтва (*М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Лакан*), аналіз дискурсу дістав більш філософське навантаження, зосередившись на ідеологічних, історичних, психоаналітичних та інших аспектах. Аналізуючи дискурс, *Ролан Барт* дійшов висновку, що «*будь-яка дискурсивна система є демонстрацією* (у театральному сенсі — шоу) аргументів, прийомів захисту і нападу, сталих формул: свого роду мімодрамою, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди».

Гайден Вайт, аналізуючи історіографію XIX століття, дійшов висновку, що історія як форма словесного дискурсу зазвичай має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу: розповідаючи про минуле, історики зосереджені радше на пошуку сю-

жету, що зміг би впорядкувати описані ними події, ніж на осмисленні цих подій. Такими модусами для *Вайта* стали *романс, трагедія, комедія і сатира*, тобто історіописання, вважає він, існує лише у жанрових формах. Схожої думки дійшов і спеціаліст у галузі соціальної психології *Кеннет Меррей*, який, посилаючись на *Фрая, Вайта, Рікера, Джеймсона*, висловив думку, що людина не лише пише історію, а будує свою особистість (ідентичність) за канонами певного жанру — *романсу* або *комедії*. Ці спостереження нагадують репліку *Джона Кейджа*: «Я запитав одного історика: "Як ви пишете історію?", і він відповів: "О, спочатку її слід вигадати"», тобто вкласти у прокрустове ложе жанрового сюжету (котрий зазвичай спирається на мандрівні мотиви, архетипи, зафіксовані у міфах, переказах і т. ін.), звичних наукових категорій або принаймні поширених соціальних міфів.

Дискурс розгортається у певному *дискурсивному полі*, на перетині інтелектуальної і соціальної сфер, де соціальна взаємодія переходить у певний тип практики. Дискурсивне поле забезпечується спільними правилами, категоріальним апаратом (мова спілкування) і формує *дискурсивну спільноту*.

За визначенням *Джеймс П. Джі*, *дискурс* — це пов'язаний з певним контекстом комунікативний акт, вербалізований у тексті і призначений для інференції — отримання даних у процесі обробки інформації читачем, що передбачає урахування ідеологічних установок учасників спілкування.

В історії мистецтвознавства і культурології можна виокремити два етапи і, відповідно, два основних дискурси:

• *доакадемічний* (документи цього періоду сьогодні є джерелами з історії культури і мистецтва);

• *академічний (від кінця XIX — початку XX століття).*

В історії доакадемічного мистецтвознавства такими *джерелами* — жанрами, напрямами і дискурсами про мистецтво — були:

• *міфологічна історія* («Історія» *Геродота* із Галікарнаса);

• *політична історія* («Історія» Фукідіда);

• *давньогрецькі драматурги* (*Аристофан, Менандр*);

• *філософські діалоги* (*Платон, Аристотель*);

• *систематика* («Поетика» *Аристотеля*);

• *римські драматурги* (*Теренцій, Плавт*);

• *античні історики* (*Полібій*, *Тит Лівій*, *Йосиф Флавій*, *Плутарх*, *Корнелій Тацит*, *Гай Светоній Транквілл* й ін.);

• *міф* («*Кодзікі*»);

• *архітектурний трактат* (*Вітрувій*);

• *повчання: Тертулліан,* трактат «Про видовища» («театр — втілення диявола»), *І. Вишенський* «Послание к старице Домникии» та ін.;

• *кодифікація мистецьких прийомів на основі практики*, *постулювання* (автори поетик шкільної драми — *Матей Казимир Сар-*

бевський; отець Ордена Ісуса *Франциск Ланг)*; *Франсуа Ріккобоні*, «Правила для акторів» *Йоганна Вольфганга фон Гете*);

• *кодифікація на основі компіляції і тлумачення Аристотеля* (*Фр. Робортелло,* 1548, переклад «Поетики» *Аристотеля*; *Юлій Цезар Скалігер*; «Поетика» *Якоба Понтана,* 1594);

• *біографічна історія мистецтва* (*Дж. Вазарі*, 1550);

• *синтетична національно-державна історія* («Historia Histrionica», 1699 *Джеймса Райта,* 1643–1713);

• *теоретичне осмислення* («Парадокс про актора» *Д. Дідро*);

• *театральні словники* (XVIII — початок XIX ст.);

• *рецензії* (*Д. Дідро, Ф. Булгарін, В. Бєлінський, І. Франко* та ін.);

• *маніфести* (*В. Гюго, Р. Ваґнер*, футуристи, дадаїсти й ін.);

• *фізіологічний нарис* (*Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Л. Глібов і М. Черняєв*);

• *спеціальна мистецька періодика* (основні типи видань — «Любовь к трем апельсинам», «Сільський театр», «Театр» та ін.);

• *псевдоісторичні праці, парабола, белетризована історія* («Театральне покликання Вільгельма Мейстера» *Й. Гете*, «Життя пана де Мольєра» *М. Булгакова*);

• *мемуари митців* (*К. Гольдоні, Ф.-Ж. Тальма, Й. П. Еккерман, Р. Вагнер, А. Дункан, М. Щепкін, К. Станіславський, М. Чехов, В. Теляковський, С. Волконський, П. Орленєв, М. Євреїнов, П. Саксаганський, М. Старицький, Л. Старицька-Черняхівська, М. Садовський, І. Мар'яненко, Й. Гірняк, О. Гладков, Е. Гарін, В. Віленкін, С. Міхоелс, П. Марков, І. Бергман, Фр. Дзеффіреллі* та ін.);

• *епістолярій і щоденники театральних діячів — акторів, режисерів, критиків* (*Сара Бернар, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький. М. Старицький, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, М. Чехов, С. Єфремов* та ін.);

• *популярні біографії* (ЖЗЛ).

У XIX столітті з виокремленням мистецтвознавства і культурології у самостійні дисципліни у межах академічної науки сформовано *історичний, теоретичний і критичний дискурс, а також відповідні жанри*.

• *публікація і дослідження, здебільшого порівняльне, першоджерел* — драматичних текстів (культурно-історична школа);

• *кодифікація на основі дослідження* («Техніка драми» *Г. Фрайтаґа*, «36 драматичних ситуацій» *Ж. Польті* та ін.);

• *джерелознавчі праці (М. Комаров,* 1906, 1912);

• *хроніка* (*Пимен Арапов, Август Роппольт*);

• *літописи мистецького життя, життя видатних діячів* — М. Щепкіна, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької та ін.);

• *культурологічні видання літературно-артистичних товариств і установ* («Основа», «Киевская старина», «Записки НТШ»,

«Записки Українського наукового товариства у Києві», «Записки історико-філологічного відділення ВУАН» та ін.);

• *археологічні звіти Вільгельма Дерпфельда* (1896 р., сенсаційна праця «Грецький театр»);

• *культура і мистецтво у контексті національно-державної історії* (*Іван Франко, Іван Стешенко*) та ін.

Складовою академічного дискурсу є *жанри*, до яких у системі академічного мистецтвознавства належать: звіт про наукову роботу; дисертація; автореферат; монографія; наукова стаття; аналітичний огляд; підручник; навчальний посібник; бібліографічний покажчик; науковий реферат; наукова доповідь на конференції, семінарі або симпозіумі. У свою чергу, наукові жанри реалізуються у різних типах *документів* — наукових видань (монографій, збірників наукових праць, збірників документів і матеріалів, словників, енциклопедій тощо).

Сучасна культурологія мистецтва досліджує:

• мистецтво як феномен художньої культури в розмаїтті його видо-родових, жанрових, стильових проявів;

• зв'язок мистецтва (його окремих видів, напрямів, технік, постатей) з іншими складовими духовної культури (міфологія, релігія, філософія, психологія, мораль, право, політика, наука тощо);

• закономірності розвитку художньої культури епох, країн, регіонів;

• поняттєво-категоріальний апарат і методи аналізу художньої культури та її складових;

• мистецтво і парамистецькі явища у контексті сучасної культури і т. ін.

Сучасне *академічне мистецтвознавство* охоплює такі підгалузі:

Теоретичне мистецтвознавство: • *загальна теорія мистецтва* (теорія видів, форм і жанрів мистецтва); • *наукова теорія і методологія* мистецтвознавства; • *теоретичні і методологічні зв'язки* з близькими дисциплінами (особливо з музикознавством, літературознавством, мистецтвознавством і медієлогією).

Системне мистецтвознавство: • *антропологія мистецтва*, соціологія мистецтва, психологія мистецтва (арт-терапія); • *мистецькі системи й організації* (включно з правом, менеджментом тощо); • *мистецькі жанри*; • *аналіз і критика творів мистецтва;* • *мистецьке медієзнавство* (кіно, телебачення); • *мистецька критика*, документування, архівування.

Історичне мистецтвознавство: • *загальна історія мистецтва;* • *вибрані розділи з історії мистецтва;* • *історія виражальних засобів і стилів;* • *історія жанрів і форм мистецтва;* • *історіографія мистецтва та ін.*

3. НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ: ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ — це процес перетворення за допомогою наукових методів вихідних даних (первинної інформації) на нове знання, необхідне для досягнення поставлених цілей; отримання нового знання стосовно досліджуваного *об'єкта* (матеріальної або ідеальної системи) і *предмета* (структури системи, взаємодії її елементів, закономірностей розвитку об'єкта тощо).

Залежно від загального спрямування дослідження, його мети, завдань, об'єкта тощо розрізняють такі види досліджень:

- *фундаментальні* (нове знання, незалежно від перспектив його застосування на практиці);
- *прикладні* (спрямовані на застосування нових знань для досягнення практичних цілей, розв'язання конкретних завдань);
- *монодисциплінарні* (в рамках окремої науки);
- *міждисциплінарні* (на перетині кількох наукових дисциплін, із застосуванням відповідних методів);
- *комплексні* (за допомогою системи методів і методик, які охоплюють максимально можливу кількість значущих параметрів досліджуваного об'єкта);
- *однофакторні або аналітичні* (дослідження одного, найсуттєвішого, на думку дослідника, аспекту реальності);
- *пошукові* (спрямовані на визначення перспективності роботи над темою);
- *критичні* (спрямовані на спростування чинної теорії, моделі, гіпотези, закону тощо) та ін.

Залежно від використаних методів, розрізняють також дослідження:

- *описові* (спрямовані на виявлення максимальної кількості доступних спостереженню ознак, котрі характеризують досліджуване явище, класифікація цих ознак і зв'язків між ними);
- *аналітичні* (поглиблений аналіз явища або процесу, що дозволяє виявити структуру, головні кількісні і якісні показники, причиново-наслідкові зв'язки між ознаками) та ін.

АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ (від лат. *actualis* — достеменний, сучасний) — наукова або суспільна потреба, *проблемна ситуація* (суперечність між станом дослідження об'єкта і вимогами до його ефективного функціонування), для розв'язання якої необхідно вийти за межі досягнутого знання; дефіцит, неповнота або розпорошеність знань (уявлень, методів тощо), що не дозволяє пояснити нові факти і потребує узагальнення, заповнення прогалин, зміни підходів і кутів зору, принципів аналізу, спростування помилкових концепцій, стереотипів і наукових міфів, усунення помилок тощо.

Актуальність дослідження — це відповідь на питання про те, якій галузі виробництва або знань і для розв'язання яких саме проблем необхідні результати дослідження. Зазвичай актуальність пов'язана *із потребою у зміні предмета, джерел і методів дослідження*. Приміром, *Макс Геррманн* у Німеччині і *Володимир Перетц* в Україні першими стали досліджувати театр, а не драму, для чого змушені були розширити коло джерел за рахунок іконографії, дослідження ремарок та ін. У своїх працях вони намагалися відмежувати історію театру від історії драми, «естетичної» й етичної критики і, наскільки дозволяли джерела, реконструювати окрему виставу (*Макс Геррманн*) або тип вистави (*Володимир Перетц*), включаючи контекст її показу.

АКТУАЛІЗАЦІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ — постановка таких запитань, відповіді на які стануть *неочевидними і вкрай необхідними читачеві*, який досі, можливо, навіть не усвідомлював своєї потреби.

Ці запитання стосуються потенційних змін, які можуть відбутися у галузі внаслідок здійснення дослідження: • навіщо і чому автор намагається привернути увагу читача до свого предмета? • як саме дослідження розширить можливості наукової галузі, в якій воно здійснюється? • які тенденції пригнічуватиме, кому перешкоджатиме? • що саме допоможе віднайти, повернути, створити? • як змінить самого автора і його читача, до якої сфери читача звернено дослідження — раціональної чи емоціональної? та ін.

СИТУАЦІЯ ПРОБЛЕМНА (від грец. *πρόβλημα* — завдання і лат. *situatio* — положення) — суперечність між обставинами і потребами (наприклад, неможливість виконання якогось завдання за допомогою раніше засвоєних знань), котра формує потребу у нових знаннях, методах розв'язання суперечності; запитання, що вимагає відповіді; ситуація, що передбачає вибір.

СИТУАЦІЯ ІСТОРІОГРАФІЧНА (лат. *situatio* — положення) — стан у світовій історичній науці або в історичній науці якоїсь країни в певний історичний період, що позначається на рівні історичних досліджень, звернення до тієї або іншої проблематики, методів досліджень і т. ін. Історіографічна ситуація є безпосереднім наслідком історичної ситуації, але визначається також рівнем розвитку як світової, так і національної науки, організацією архівної справи, наявністю кадрів істориків, наявністю історичних джерел, статусом самої наукової дисципліни тощо.

ПОНЯТТЯ — поряд із судженнями й умовиводами — одна з *форм мислення*, що позначає якийсь об'єкт або ознаки об'єкта (театр, сцена, маска, мистецький напрям, стиль).

Поняття, пов'язані між собою, утворюють *судження*, котрі щось стверджують або заперечують (всі *A* є (або не є) *B*).

Умовивід — це форма мислення, в якій з кількох вихідних суджень випливає нове судження або висновок (наприклад: драматургія — тексти, які виконуються або придатні для виконання на сцені драматич-

ного театру; монтаж газетних повідомлень виконується у драматичному театрі; монтаж газетних повідомлень — це драматургія).

Зміст поняття визначається найважливішою ознакою або системою ознак (приміром, найголовніша ознака театру ляльок — виконання вистави лялькарями).

За змістом поняття поділяються на *конкретні* (*сцена, маска*) й *абстрактні* (напрям, стиль), а також на *позитивні* (позначають наявність чогось) і *негативні* (відсутність чогось) — як пара понять *виразність / невиразність*.

Обсяг поняття визначається кількістю об'єктів, охоплених ним (обсяг поняття *мистецтво* ширший за *театр*, *артист* — за *актор*, *актор* — за *комік* і т. ін.). *За обсягом* поняття поділяються на *одиничні* (Шекспір), *загальні* (театр, драматургія) і *нульові* (до яких не входить жоден об'єкт).

Поняття є *визначеним*, якщо має чіткий зміст і обсяг, і навпаки — *невизначеним*, якщо не має чіткого змісту й обсягу. Наприклад, поняття *талановита (геніальна, мало- чи високохудожня)* вистава, *європейський рівень, художній рівень* — за змістом і обсягом — належать до невизначених, отже, зручних для демагогії, спекуляцій тощо або належать до *ненаукових* (художніх) текстів. Приміром, Гоголь, описуючи Чичикова, спирається на невизначені поняття, прийнятні у художньому тексті: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». У науковому дослідженні текст мусив би мати такий вигляд: «В бричке сидел мужчина 30 лет, ростом 175 см, с окружностью талии — 100 см».

Між поняттями утворюються різні стосунки, які спираються на *порівнювані і непорівнювані поняття* (приміром, *драматург, актор і режисер* — порівнювані поняття; *драматург і фурка* — непорівнювані). Порівнювані поняття бувають *сумісні і несумісні*: приміром, *драматург і експресіоніст — сумісні*; до *несумісних* належать пари понять, котрі не мають спільних елементів.

Основні види стосунків між поняттями: *рівнооб'ємність* (поняття, які описують один і той самий предмет, обсяги їх повністю збігаються, хоча зміст може бути різним), *перетин або перехрещення* (коли обсяг одного з понять частково входить в обсяг іншого); *підпорядкування* (*субординація*), коли обсяг одного з понять повністю входить в обсяг іншого, утворюючи його частину.

Закони мислення — це правила, які убезпечують від помилкових висновків у процесі оперування *поняттями* (закони тотожності, суперечності, виключеного третього, достатньої підстави).

Помилки, що виникають в результаті порушення законів логіки називають *паралогізмами* — інколи їх створюють свідомо з метою

заплутати співрозмовника (софізм, демагогія). Приміром, висновок із двох тверджень («у давньогрецькому театрі використовувалася маска» і «режисер Х використовує маску») про те, що режисер Х продовжує традицію античного театру, буде паралогізмом. За аналогією: *А* має ознаку *В*, *С* має ознаку *В*, отже *А* = *С*.

Визначити поняття — означає дати відповідь на запитання, чим є той або інший об'єкт, ознака, явище, тобто розкрити зміст поняття. Визначення бувають *реальними* (завіса) і *номінальними* (мистецтво) — реальні визначення присвячені об'єктам, а номінальні — термінам. *Класичний спосіб визначення поняття* — підпорядкування його родовому визначенню (театр — вид мистецтва), а далі — визначення його видових відмінностей (специфіка театру).

Судження — це форма мислення, котра спирається на поняття і щось стверджує або заперечує. Приміром, судження на основі зв'язку понять *митець* і *актор* може бути таким: всі актори — митці, всі вистави — твори театрального мистецтва.

Судження, у свою чергу, поділяються на *атрибутивні* (невід'ємна ознака або атрибут суб'єкта), *екзистенціальні* («Нет правды на земле. Но правды нет и выше») і *релятивні* (вказує на стосунки між поняттями: «Професіональна режисура народилася набагато пізніше за театр»).

Логічна операція *перетворення* судження називається *конверсією* (всі актори — митці, деякі митці — актори) або *обверсією* (всі актори — митці, не всі митці — актори).

Умовивід — це третя після поняття і судження форма мислення, в якій з одного або кількох суджень (засновок) утворюється *висновок*. Якщо хоча б один із засновків буде неправильним, висновок буде безглуздим. Якщо засновки між собою не пов'язані, висновок зробити неможливо: *«На городі бузина, а в Києві дядько»*.

Розрізняють висновки *дедуктивні й індуктивні*. *Дедуктивні висновки* — коли із загального правила робиться висновок для окремого випадку. *Індуктивні висновки* — загальне правило з окремих випадків: *Критики А, В, С, D, E, F вважали виставу безперечним успіхом театру — Отже, «вся критика» (А, В, С, D, E, F…Z) вважала виставу безперечним успіхом театру.*

Крім того, виокремлюють ще й *висновки за аналогією*: *Європейський театр Х виставляє п'єсу У, виконує її на даху, роздає глядачам цукерки, має високу оцінку критики — Театр Х виставляє п'єсу У, виконує її на даху, роздає глядачам цукерки — Театр відповідає європейському (світовому) рівню.*

Форму дедуктивного опосередкованого умовиводу, в якому з двох категоричних суджень, пов'язаних спільним середнім терміном, випливає висновок, називають *силогізмом* (від грец. *συλλογισμός* — міркування). Наприклад: *Всі актори — митці. Коміки — актори. Коміки — митці.* Якщо силогізм спирається на невизначені або дво-

значні терміни, висновок буде неправильним: *Мистецтво — вічне. Ця вистава — твір мистецтва. Ця вистава — вічна.*

КАТЕГОРІЯ (від грец. *κατηγορία* — висловлювання, звинувачення, ознака) — найзагальніше *поняття*, котре виражає найістотніші стосунки дійсності. Категорії, як і ключові поняття дослідження, — це координати, система вимірювання фактів. У філософії *Аристотеля* до категорій належать *сутність, кількість, якість, простір, час, стан* і т. ін.; у філософії *Геґеля — якість, кількість, сутність, дійсність, суб'єкт, об'єкт, ідея;* до категорій естетики, за О. Лосєвим, належать *гармонія, катарсис, прекрасне, мімезис, алегорія, смак, ідеал* та ін.; за В. Татаркевичем — *мистецтво, його морфологія, прекрасне, творчість, естетичне переживання. Ключові категорії театру: театральна культура, театральне мистецтво, театральна система, вистава* й ін.

ФАКТ НАУКОВИЙ (від лат. *factum* — здійснене, подія, істина, результат) — у найширшому значенні — синонім поняття *істина, подія, результат; реальне, на відміну від вигаданого; конкретне, одиничне, на відміну від абстрактного і загального;* у логіці і методології науки — вислів, який фіксує емпіричне знання, що протиставляється *теорії* або *гіпотезі*; в історіографії XIX століття — *те, що сталося.*

Усвідомлення залежності свідчень, які дійшли з минулого, від позиції Спостерігача й добору, здійсненого самою історією, змінило ставлення до факту, адже історик не має можливості спостерігати перебіг описуваного ним *факту*, відтак *факт створюється істориком,* ставши результатом його пізнавальної діяльності, включаючи критичний розгляд, зіставлення і верифікацію джерел тощо.

Просвітництво, досліджуючи минуле, відмовилося від схиляння перед фактами і, шукаючи *сенс історії*, почало *зіставляти факти із закономірностями,* а також висунуло вимогу *депоетизації історичного дослідження*, тобто відмови від риторичних засобів впливу — літературних прикрас і публіцистичних відступів (щоправда, поетичний, метафоричний стиль викладу й досі не втратив популярності, а надто у царині історії мистецтв).

Інше ставлення до факту запропонували *Леопольд фон Ранке* (*«Як воно сталося насправді»*) й *Іполит Тен* (*«Коли зібрано факти — шукаймо причини»*). *Що таке факт?* — запитував *Р. Дж. Коллінґвуд.* І відповідав: «Факт є чимось безпосередньо даним у сприйнятті. Коли говориться, що наука починається з визначення фактів, а потім — із відкривання законів, то йдеться про безпосереднє спостереження вченого. <…> В історії ж значення слова *факт* істотно відрізняється. Той факт, що у II столітті рекрутів до легіонів стали набирати цілковито поза межами Італії, не дається в безпосередньому сприйнятті, до нього добираються крізь висновки, за допомогою процесу інтерпретації даних згідно зі складною системою правил і припу-

щень». Інакше кажучи, *факт треба відкрити, створити* або, користуючись виразом П'єра Нора, здійснити *виробництво події*.

«Різних видів фактів, — писав *Бертран Рассел* у праці «Філософія логічного атомізму», — величезна кількість <…>. Існують *одиничні факти*, такі як "Це є білим"; потім, є загальні факти, такі як "Всі люди смертні" <…>. Було би величезною помилкою припускати, що можна описати світ повністю лише за допомогою одиничних фактів. Припустимо, що упродовж всього універсуму вам вдалося хронологізувати кожен окремий одиничний факт, і що ніде немає жодного одиничного факту будь-якого типу, який би не був хронологізований, однак таким чином ви би не здійснили повного опису універсуму, якби не додали: "Факти, котрі я вибудував у хронологічній послідовності, — лише наявні поодинокі факти". Тому не слід сподіватися описати світ повністю, не маючи загальних фактів, так само як і одиничних».

Визначення і верифікація наукового факту — найголовніша проблема будь-якої наукової галузі, адже залежить від багатьох чинників: від того, що саме ми називаємо науковим фактом, які факти стають актуальними, наскільки достовірні ці факти.

У радянському і пострадянському театрознавстві, котре від початку тридцятих років перетворилося на повернену у минуле естетичну критику, ця проблема залишається надзвичайно гострою. Адже й досі існує плутанина між історичними свідченнями, безперечними фактами, з одного боку, а з іншого — висновками, які базуються на сумнівних — з точки зору об'єктивності і можливості верифікації — методах.

Приміром, твердження, що якийсь із авторів — вершина світової драматургії — *не факт*; це лише побита міллю точка зору, конвенція смаку, канон, нічого більше. Однак піратські копії шекспірівських творів — це факт, який дає право для припущення, що у театрі XVII століття твори *Шекспіра* були шлягерами (інакше б навіщо їх передруковувати піратам?!).

Так само — *не факт*, що якась із п'єс *Шекспіра* є вершинним явищем світового репертуару; це — лише успадкована від батьків, учителів і друзів маніфестація смаку. Факт в іншому — від початку XIX століття котрась із п'єс *Шекспіра* актуалізується і стає унісонною, віддзеркалюючи настрої часу, його хитання і невпевненість, що й підтверджується кількістю постановок п'єси.

Так само — *не факт*, що вистави якогось режисера, визнаного «*геніальним*», і справді були «*геніальними*»; це точка зору його групи підтримки, поряд із якою існували й опоненти, точка зору яких, можливо, також була не позбавлена сенсу.

Згідно з поширеною точкою зору, найкращий спосіб розповісти про минуле — у формі наративу, послідовного викладу подій, де кожна з них стає етапом загальнішого руху, еволюції і т. ін., тобто минуле у формі сюжету, зумовленого жанром, отже, *жанрово забарвлена*,

міфологічна історія. Проте і цей спосіб може завести на манівці загальних формул, фантазій, внаслідок чого ризик опинитися у полоні панівних філософських або історико-політичних концепцій може стати надзвичайно високим, адже, писав *Славой Жижек*, «*боротьба за ідеологічно-політичну гегемонію — це завжди боротьба за привласнення термінів*, які *самі по собі* сприймаються *як аполітичні*, ніби перебувають за рамцями політики». *Факти, отримані істориком театру з джерел, мусять відповідати на якісь запитання, адже смисли, писав М. Бахтін, це відповіді на запитання*.

Інший аспект сприйняття факту зумовлено *його природою у царині мистецтва, а надто — у царині мистецтва виконавського*. Зважаючи на *ситуативну природу сценічного мистецтва* (зумовлену ситуацією виконання) і відсутність фіксованих об'єктів, дослідження виконавського мистецтва ще пильніше, ніж інші науки, мусить ставитися до *відмежування факту від нефакту, доступного для описування від недоступного*, визначаючи специфічні ознаки й одиниці аналізу, що можуть бути формалізовані і проаналізовані (залежно від завдань, у статиці або у динаміці, виокремлюючи індивідуальне, типове і т. ін.).

Враховуючи ці суперечності, *І. Ковальченко* пропонував розрізняти *факти історичної дійсності, факти історичного джерела і науково-історичні факти*. Метою роботи дослідника є *створення науково-історичних фактів на основі фактів історичних джерел*.

Ключовим у цьому висловлюванні є *інформативність*. Адже ні гарних, ні поганих, важливих або неважливих свідчень не існує. Все залежить від здатності дослідника *перетворити будь-які повідомлення й історичні свідчення, і навіть інформаційний шум, на факт*.

ОДИНИЦЯ АНАЛІЗУ [ВИМІРЮВАННЯ] — кількісна характеристика об'єкта дослідження, застосування якої у процесі аналізу і зіставлення однорідних величин різними дослідниками в одних і тих самих умовах дозволяє отримати однаковий результат.

«*Науковим методом, — писав Сергій Ейзенштейн, — підхід стає тоді, коли сфера дослідження дістає одиницю вимірювання*».

Подібної думки дотримувався й *Абраам Моль*: «*Наука має справу з вимірюванням і формами*».

Лев Виготський вважав, що *одиниця аналізу* — це «такий продукт аналізу, якому, на відміну від елементів (системи), притаманні всі основні ознаки, що й цілому, і який є далі неподільною живою частиною цієї єдності».

У мистецтвознавстві і культурології вкрай рідко застосовуються точні методи дослідження, однак що точнішим поняттєвим апаратом оперує дослідник, то вірогідніше, що отриманий результат матиме наукове значення. Приміром, англійська дослідниця *Керолайн Сперджен*, аналізуючи творчість *Шекспіра*, за одиницю аналізу обрала його образні лейтмотиви, що дозволило виявити домінування у п'єсах

Шекспіра образів природи, а в окремих творах — світла («Ромео і Джульєтта»), хвороби («Гамлет»), тваринного світу («Отелло») тощо.

ОЗНАКА (англ. *attribute*) — елементарна характеристика, котра дозволяє зробити висновок про наявність певного явища; у математиці і логіці — достатня умова для визначення належності об'єкта до певного класу; у медицині — ознака захворювання або якогось особливого стану організму називається *симптомом* (грец. *σύμπτομα* — випадок, ознака).

КРИТЕРІЙ ЕСТЕТИЧНИЙ — історично мінлива ознака, за якою здійснюється оцінка, визначення або класифікація художнього твору (декоративність, живописність, ідейність, ілюзорність, ілюстративність, кіч, монументальність, оригінальність, пластичність, гармонійність, стилізація, тенденційність, еклектика, експресивність та ін.).

ПАРАДИГМА (від грец. *παράδειγμα* — приклад, модель, взірець) — спосіб мислення, притаманний певній добі і науковому співтовариству; ключова ідея, вихідна позиція, покладена в основу концепції. Термін упроваджено філософом та істориком науки *Томасом Куном* у праці «Структура наукових революцій» для опису кризових моментів у процесі еволюції науки. За його словами, «парадигма — це сукупність вірувань, визнаних цінностей і технічних прийомів, притаманним членам певної групи».

Наукова революція відбувається тоді, коли теорію, котру визнавали впродовж тривалого часу, наукова спільнота відкидає на користь іншої теорії, що й засвідчує зміну парадигми: змінюється проблематика, методи дослідження і верифікації досліджень тощо. На основі загальнонаукової парадигми утворюється парадигма наукового дослідження — взірець, стандарт формулювання і розв'язання задач певного класу у певному науковому співтоваристві.

За прийнятим концептом, вважає *О. І. Афанасьєв*, парадигми можна поділяти на *культурно-поведінкові* (зразки культурної діяльності), *парадигми осмислення культурної діяльності* (створення відповідних «світів у літературі, релігії, літописах та інших текстах»), *парадигми гуманітаристики* (наукове або позанаукове осмислення людського «духу» в літературознавстві, історії, культурології, теології, філософії, психології тощо). *Індикатор нової парадигми* — істотна зміна ставлення до об'єкта, предмета і методів дослідження.

Прикладом мистецької парадигми може бути уявлення про функцію мистецтва, що йде від романтизму: авангардовий митець — індивідуаліст, пророк, геній. Ця парадигма суперечила настановам радянської влади, котра сприймала мистецтво як частину загальнопартійної справи: митець *обслуговує* глядача. Саме зіткненням цих парадигм пояснюються трагічні долі багатьох митців — Мейєрхольда, Курбаса, Куліша. Впродовж тривалого часу домінували парадигми пошуку впливів і «розшифровування» класової природи мистецтва. Разом із тим, парадигми авангардового мистецтва і комуністичної доктрини —

побудова нового світу — доволі довго перетиналися, що й забезпечило тимчасову підтримку авангардових рухів владою.

АКСІОМА (грец. *ἀξίωμα* — прийняте положення) — вихідне положення теорії, котре вважається достеменним і сприймається як догма. Ні у літературі, ні у мистецтві аксіом не існує, а те, що вважається аксіомами, насправді є лише догмою й амбітним забобоном. Адже «те, що сонце завтра зійде, є гіпотезою», а «віра в причиновий зв'язок є забобоном» (*Людвіг Вітгенштайн*). У мистецтві до таких «*аксіом*» належать уявлення, буцімто: *мистецька вартість* творів мистецтва має абсолютний характер і не залежить ні від зміни естетичних критеріїв, ні від коливань моди, ні від смаку глядача; *театр завжди був психологічним* (насправді психологічний театр є лише куценьким періодом в історії театрального мистецтва); твори, визнані *взірцями високого мистецтва*, призначено виключно для інтелектуальної еліти (хоча насправді ледь не все класичне мистецтво — це масове мистецтво минулого, ідеалізоване наступними поколіннями) і т. ін.

Володимир Перетц, осмислюючи питання методології дослідження, визначив «обставини» (посутньо, *гіпотези*, висунуті на роль *аксіом*), які, на його думку, заважають виявленню наукової істини:

• «Воспитание в духе господствующих в окружающей среде исследователя понятий о привилегированности, избранничестве какого-либо общественного класса (вспомним презрение образованных людей XVIII в. к "*подлой*", т. е. низкой мужицкой песне).

• Воспитание в духе господствующих понятий о "художественном", "прекрасном" (вспомним оценку Шекспира в XVIII в. представителями французского классицизма и провал "Чайки" Чехова в 1896 г.).

• Воспитание в духе господствующей морали и приличий (вспомним оценку Гоголя в 1830–40 гг., как "*безнравственного*" и "*неприличного*" писателя).

• Привычка повторять готовые, хотя бы и ошибочные мнения старых руководств (например, о "*романтизме*" Жуковского). Вследствие косности, свойственной человеческому мышлению, склонность повторять без критики мнения "*авторитетов*" свойственна иногда крупным представителям гуманитарных наук <…>.

• Стремление схематизировать явление, закрывая глаза на то, что при этом порою весьма существенное остается за пределами схемы (напр., характеристика XVIII века в русской литературе, как "века классического", в то время как "классицизмом" в сущности питалась ничтожная часть публики, верхи общества).

• Тенденция все примирять и искать компромисса для устранения противоречий во мнениях, что, по справедливому замечанию Ланглуа, является "противоположностью научному духу".

• Предпочтение ленивой мысли пользоваться чужими мыслями в ущерб фактам».

Зрештою, коли якесь твердження претендує на те, щоб сприймати його як аксіому, варто пригадати Людвіга Вітгенштайна: «Те, що сонце завтра зійде, є лише гіпотезою».

ДОКСА (грец. *Δόξα* — міркування, видимість) — загальноприйняте, однак недостовірне судження. У XX столітті термін актуалізовано Роланом Бартом, який інтерпретував доксу як правдоподібність, міф, забобон, який нав'язується суспільству.

ЗАБОБОН — звичні твердження, що базуються на «традиційних» віруваннях і поглядах «авторитетних експертів», однак не підтверджуються досвідом і не мають логічного обґрунтування. Мотиваційною основою забобону є абсолютизація авторитету традиції, тобто влади якоїсь спільноти, зазвичай уявної. Природа забобону оголюється у неможливості отримання переконливої відповіді на запитання про причини того або іншого явища без посилання на інший забобон.

МІФ НАУКОВИЙ — міфічне знання, котре спирається на помилкове узагальнення одиничної події, стилізоване під притаманну науці раціоналізовану форму. Наукові міфи дуже часто служать канонізації і сакралізації історичних явищ і героїв. Творенню наукових міфів сприяють забобони і «привиди», як їх називає *Володимир Перетц*: панівні поняття, панівна мораль, панівна естетика, панівні судження попередників, довільні узагальнення, сумарні судження. «Мы, — писав *Володимир Перетц*, — строим науку на основании фактов, объединенных в нашем сознании идеей причинности, зависимости; таким образом, как бы рассматриваем реальное сквозь призму наших теорий и отвлеченных понятий, созданных логическим путем, в согласии с требованиями критически мыслящего разума, но из субъективных оценок отдельных явлений вытекает — оценка эпох и периодов столь же субъективная, оценка и определение "упадков" и "расцветов". <…> Если данные памятника не дают достаточно оснований для утверждения того или другого мнения или для решения того или другого вопроса, — единственно честным выходом является "агностицизм", т. е. признание в своем неведении».

Єжи Топольський виокремлював такі різновиди міфів в історії:

• *міфи як оповіді про походження* світу, народів, племен, націй та держав, що зазвичай стають предметом етнологічного аналізу, а також міфи релігійного характеру;

• *міфи, що пропонують певне бачення майбутнього* (наприклад, міфи про комуністичне суспільство або про тисячолітній Райх);

• *історіографічні міфи* (зокрема, наративні): а) фактографічні (що їх А. Грабський назвав подієвими); б) теоретичні, із тим застереженням, що, з огляду на градаційність межі між фактографічними й теоретичними твердженнями, чітке розмежування згаданих двох підвидів наративних (історіографічних) міфів провести неможливо;

• *фундаментальні міфи* (деякі автори називають їх фундаментальними метафорами).

А також усталені способи мислення про дійсність, тобто глибоко вкорінені у свідомості (чи підсвідомості) структури, механізми, штампи, погляди, серед яких він виокремив: • міф еволюції (прогресу); • міф революції; • міф піднесеного (сублімації); • міф когерентності; • міф каузальності (причиновості); • міф активної дії; • міф детермінізму.

СПЕКУЛЯЦІЯ (нім. *Spekulation*, від лат. *speculatio* — спостереження, відстежування) — у гуманітарних науках — абстрактне умоглядне міркування, тип теоретичного знання без звернення до досвіду, із опорою на абстрактні поняття. Однією з реакцій на спекулятивний підхід стало формування у другій половині XX століття нового напряму досліджень — *історії понять*. Спекулятивний тип пара-, квазі- і псевдонаукового дослідження зазвичай спирається на хиткі поняття на кшталт *злет, занепад, високохудожній, духовність, покращення, кіч, рецепція та ін.* Хиткість зумовлено суб'єктивним забарвленням і відсутністю чітких ознак. Приміром, поняття *кіч* описується за допомогою так само невловимого *смак*, *смак* — за допомогою *художність*, *художність* — стає ледь не синонімом *духовності*, внаслідок чого вся система аргументів перетворюється на картковий будиночок.

ОРТОДОКСІЯ (грец. *ὀρθοδόξια* — правильне вчення) — неухильне дотримання основ якогось вчення, світогляду, що базується на догматах, сприймається як єдино правильне і не допускає сумніву. Ортодоксії протистоїть *єресь*.

ДОГМАТИЗМ (від грец. *δόγμα* — вчення, рішення) — термін, упроваджений давньогрецькими філософами-скептиками Піронном і Зеноном для позначення некритичного метафізичного способу мислення з опорою на догми — положення, котрі вважаються вічними, незмінними, універсальними; підміна аналізу гаслами. Догматизм — це *наука невігласів і ледарів* (вони лінуються мислити, а лише жонглюють завченими гаслами). Історія догм і боротьби з ними — один із ключових сюжетів історіографії театру і мистецтва в цілому. Догматизм зазвичай оперує аксіомами, анахронізмами, забобонами, міфами, спекуляціями і т. ін. Хоча інколи догматизм називають способом мислення, насправді він лежить у площині синтаксису — способу зчеплення гасел і одиничних фактів. До найпоширеніших догматів у царині театру належать догмат про непогрішимість (бездоганність, високохудожність, геніальність) творчості того або іншого митця; про нібито притаманну мистецтву раз і назавжди визначену функцію і т. ін.

ТРАДИЦІЯ (від лат. *traditio* — передача) — у найзагальнішому розумінні — передача від покоління до покоління досвіду, усталених звичаїв, поглядів, смаків, норм поведінки, неписаних законів і т. ін. Головний носій традиції — наукові школи, котрі забезпечують збереження і спадкоємність досліджень, однак гальмують розвиток інших напрямів у разі, якщо канонізують власні принципи, підходи і методи. У порівнянні з каноном, традиція має гнучкіший характер.

ГЕНЕРАЛІЗАЦІЯ — перебільшення значення досліджуваного об'єкта або його окремих ознак, узагальнення на підставі недостатньої кількості фактів, зазвичай в результаті захоплення дослідника власною концепцією і некритичного ставлення до джерел. *Іван Франко*, аналізуючи тексти *Іполита Тена* і закидаючи йому низку зауважень, так охарактеризував цей процес: «Улюблений спосіб Тена — се *генералізація*. Особливо радо послугується він нею супроти революціонерів. Вичитає де, вірно чи невірно, що революціонер щось украв або здефравдував, що був п'яниця, розтратник або інший злочинець, то вже для Тена всі революціонери злодії, п'яниці і прожори. Розуміється, він бере на віру все зло, яке лише знайде, хоч би джерело було й яке непевне. Джерела, прихильні революціонерам, він зовсім не бере на увагу, а все, що йде з роялістичного боку, приймає на віру, як євангеліє. Він цілі сторінки заповняє вичислюванням різних доповнених злочинів і каже: бачите, як виглядає Франція? В Шаторуж хтось напав і ограбував чоловіка, в Масоні замордовано такого, значить, у всій Франції грабують і мордують. На такій самій підставі можна би, зібравши купу газетних новинок про всякі злочини, які діються день у день, сказати, що у Франції ніхто свого життя не певний».

ПОМИЛКА ЛОГІЧНА — помилка, здійснена внаслідок порушення правил логіки. Серед найпоширеніших логічних помилок: підміна тези; посилання на особисті риси особи, що висуває тезу, а не на саму тезу; перехід в інший рід; помилковість засновків (теза спирається на недоведені аргументи); порочне коло (теза обґрунтовується аргументом, а аргументи — тезою) та ін.

ЕКВІВОКАЦІЯ (лат. *aequivocatio*) — логічна помилка, використання одного й того самого слова в різних значеннях у межах одного міркування.

КЛАСИКА (лат. *classicus* — взірцевий) — еталонна для певного часу група авторів та їхніх творів, сукупність яких утворює «класичний канон» доби. У давній Греції до класичного канону входили Гомер, Есхіл, Софокл, Еврипід, згодом — Менандр. За доби Відродження — Аристотель, Теренцій, Плавт і Сенека. Перше «класичне» зібрання творів драматургії з'явилося у середині IV ст. до Р. Х., коли афінський політичний діяч Лікург провів закон, за яким було створено державне зібрання усіх п'єс трагічних авторів, і надалі, виконуючи їх під час театральних агонів, актори мусили дотримуватися зафіксованого у ньому тексту. Це було перше «наукове» зібрання т. зв. «старих» або «давніх» трагедій трьох видатних грецьких драматургів, яким в афінському театрі Діоніса було встановлено позолочені статуї. Своїм зібранням трагедій греки дуже пишалися і надзвичайно ретельно його зберігали. Однак приблизно за століття по тому єгипетський цар Птоломей Евергет звернувся до афінян із проханням надати це зібрання для тимчасового користування під завдаток у значну суму — п'ятнадцять талантів. Афіняни погодилися і задовольнили естетичні зазіхання східного мо-

нарха, який зробив копію творів, повернув її афінянам, а собі залишив оригінал. Надзвичайно високий статус класичної драматургії сприяв поширенню зневажливого ставлення до сучасного Аристотелеві театру. Так, у «Поетиці», спираючись на відомі йому твори, він приділив увагу виключно «головним державним дійствам» давнини, проігнорувавши при цьому низку інших видовищних жанрів і, головне, жодним словом не згадав сучасного йому театру, який бачив на власні очі, але, судячи з його ж текстів, зневажав. Таким чином було створено «класичний канон», авторитет якого затуляв усе сучасне мистецтво. Походження поняття «класика» пов'язується із законодавством передостаннього римського царя Сервія Туллія (578–534/533 до Р. Х.), який розділив римських громадян відповідно до майнового цензу на п'ять «класів» — представники першого, вищого класу, називалися «класиками» (*classici*), а усі інші, із нижчим за визначену суму доходом, називалися *infra classem* («нижче класу»). Уперше слово «класичний» у значенні «взірцевий» застосував до літератури римський письменник II ст. по Р. Х. Авл Геллій, який, обговорюючи граматичні проблеми у праці «Аттицькі ночі», рекомендував звертатися до мови «зразкових», «класичних» письменників, які належать до першої, найактивнішої у політичному сенсі майнової категорії громадян, тобто політичної еліти Рима. Таким чином, «класичне» — це минуле, котре пропагується політичною «елітою». Згодом у Римі класикою стали називати твори найкращих античних письменників, творчість яких лежала в основі класичної освіти. У процесі розширення семантики терміна зміст його наповнився новими значеннями. Так, за доби Відродження саме творчість античних письменників визначила канони театру класицизму. Згодом «класика» стала протиставлятися романтизму у тому сенсі, що «класичний» — це той, що спирається на певні правила, на відміну від «романтичного», який ігнорує будь-які правила. Ще більше це протистояння загострив авангардизм, твори якого згодом було канонізовано. Сьогодні «класикою» називають «загальновизнані», «взірцеві», «еталонні», давні, відповідні давнім традиціям, гармонійні і досконалі твори (або авторів, чиї твори відповідають цим ознакам).

ХУДОЖНІСТЬ (від давньослов'янськ. *худог, худогый* — вмілий, досвідчений, а з XI ст. — художник у значенні скульптор, і *художество* — у значенні *мистецтво, ремесло, хитрість, вміння, майстерність*) — поняття, що визначає факт належності якоїсь діяльності, твору мистецтва й автора до сфери мистецтва. У слов'янських мовах лексеми, що наближаються до сучасних уявлень про мистецтво, фіксуються переважно у XVI–XIX ст. Так, у праці «*Αδελφοτης*. Грамматіка доброглаголиваго еллино-словенскаго языка. Совершеннаго искуства осми частей слова» (1591) лексемами *художство, искуство* перекладається грецьке *τέχνη*. У «Лексиконі» *Памви Беринди* (1627) *іскуство* подається у значенні *щедрость, досвідченьє (іскусний, сві-*

домий, досвідчоний, зацний, мудрий). Так само й у словниках російської мови (*Полікарпов*, 1704) *искуство* позначає *scientia — опыт, знание, умение.* У XIX–XX ст. похідні терміна — *високо- чи малохудожній* — уживалися здебільшого для прихованої суб'єктивної оцінки твору і свідчать про підміну наукового методу ідеологемами. Спекуляції, пов'язані з «художністю», спровокували М. Зощенка створити неологізм *маловисокохудожній.*

Володимир Перетц писав з цього приводу: «Мы вправе задать вопрос: что такое *художественное*? Имеет ли оно абсолютное значение и т. д., наконец, каковы объективные критерии для эстетической классификации литературных произведений?».

Так само хиткими є і похідні від *художності* терміни. Приміром, *смак художній* — це поняття, впроваджене в естетику (як здатність сприймати прекрасне у творі мистецтва) 1646 року іспанським філософом *Бальтасаром Грасіаном* у його праці «Кишеньковий оракул». У XVIII столітті «смак» став найголовнішим критерієм духовно-художнього аристократизму, що призвело до поділу мистецтва на масове й елітарне. Разом із тим, інтерпретація поняття у різних авторів істотно відрізняється: одні вважають, що смак — це нормативне поняття («знання того, що повинно подобатися усім людям» — *Гельвецій*; «здатність судити про те, що подобається й не подобається найбільшій кількості людей» — *Ж.-Ж. Руссо*; інші обстоюють здатність людини тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів («справжній смак, — писав Лессінг, — це смак всеохопний, якому доступна краса різного роду»). До останньої точки зору схиляється у своєму міркуванні про театр і *Пітер Брук*: «Слово *"театр", — пише він,* — включає в себе кілька розпливчастих понять; у більшості країн театр не має ні визначеного соціального статусу, ні чіткої мети; театри існують через те, що виконують різні функції: для одного театру головне — гроші, для іншого — слава, для третього — емоції глядача, для четвертого — політика, для п'ятого — розваги. <…> Поняття театр вельми туманне — воно або виявляється абсурдним, або породжує плутанину, адже одна людина говорить про одне, тоді як інша має на увазі інше».

Не варто носитися зі своїм смаком неначе з писаною торбою. Адже *«смак, — казав Лесь Курбас,* — це є звичка сприймання, а *воювати во ім'я звички — це є культур-філістерство*, яке міряє все на свій особистий аршин». *Смак доби* («етапи історії людського смаку» — Лесь Курбас) може бути предметом наукового дослідження, однак не його критерієм. Так само до маловизначених, залежних від смаку, однак емоційно забарвлених належать терміни *кіч, видатний* (митець, твір) тощо. Що емоційніше забарвлено термін, то менше в ньому інформативності і придатності для використання, то ближче він наближається до ідеологеми.

4. ІНФОРМАЦІЯ: ІНТЕР-, ГІПЕРТЕКСТ, КОНТЕКСТ

ІНФОРМАЦІЯ (від лат. *informatio* — роз'яснення, поняття про щось) — *повідомлення, котре зменшує невизначеність*, сприймається як віддзеркалення фактів матеріального світу, є об'єктом їхнього зберігання, перетворення, передачі, використання, характеризується об'єктивністю, достовірністю, повнотою, точністю, актуальністю і корисністю, тобто за допомогою цього повідомлення можна вирішити якісь актуальні завдання.

Інформацію завжди супроводжує *інформаційний шум,* тобто повідомлення або система повідомлень, що *не несе корисної інформації*, містить загальновідомі або перекручені відомості, має зміст, який неможливо зрозуміти; це *паразити свідомості*, котрі на комп'ютерному сленгу називають *спамом, фейком, флеймом, флудом, мемом (медіа-вірус)* і т. ін.

Джерела з історії мистецтва перенасичено шумом — інколи свідомо організованим. Отже, завдання дослідника — виокремити з цього шуму, зазвичай підпертого традиціями, забобонами й авторитетами класиків, бодай кілька бітів інформації; знешкодити шум, виявивши замовника, виконавця і способи, якими вони створили шум, — це також інформація, подеколи важливіша, ніж та, що приховується за шумом.

Шум — це не лише свідомо організоване приховування інформації, це також нечіткі *поняття*, зміст яких кожен розуміє на свій лад, а об'єкти, що описуються цими поняттями, не може бути ідентифіковано. Приміром, семантичне наповнення прийнятних у публіцистиці понять *злет, занепад, високохудожній, духовність, покращення, кіч, рецепція* мерехтить і потребує уточнення ознак, за якими вони вимірюються, тобто *об'єктивізації* шляхом *перейменування, виокремлення ознак* і використання додаткових процедур аналізу (анкетування, експертних оцінок тощо). Те саме стосується багатьох фахових понять на кшталт *високохудожній (малохудожній), нечітких жанрових визначень* тощо, адже об'єктивно їх не існує, вони народжуються — різними у сприйнятті різних *спостерігачів*. Зведене на базі подібних хитких понять дослідження стає таким чином *спекуляцією*, тобто гучним шумом — *музикою для глухих*.

ТЕКСТ (лат. *textus* — тканина, сплетіння) — у найширшому розумінні — зв'язана і повна послідовність знаків; будь-яке явище, котре може бути розшифровано як організована сукупність знаків; це структурована знакова система, виокремлена з якогось поля з метою отримання інформації.

Юрій Лотман («Семіотика культури і поняття тексту») вважав, що текст — це «не реалізація повідомлення якоюсь однією мовою, але складний лад, що зберігає різноманітні коди, здатний трансформува-

ти одержувані повідомлення і породжувати нові, як інформаційний генератор, що має риси інтелектуальної особистості. <…> Замість формули "споживач дешифрує текст" можлива точніша — "споживач спілкується з текстом"».

Знак (англ. *sign, mark*, нім. *Zeichen, Merkmal*) — це об'єкт, який вказує на інший об'єкт і виступає у полі його замінника; це домовленість, угода про приписування певного смислу якомусь матеріальному об'єкту (який сприймається чуттєво, виступає у процесі спілкування у ролі замінника іншого предмета, явища, дії або події, і використовується для одержання, зберігання, перетворення та передачі інформації).

Знак — це будь-яка зафіксована в об'єктивній формі (предметній, жестовій, інтонаційній) подібність між речами, ситуаціями, переживаннями, зовнішні ознаки подібності; будь-який матеріальний предмет, що виступає у ролі представника іншого предмета (явища, ознаки і т. ін.) і використовується для збереження, переробки і передачі інформації про цей предмет.

Знаки поділяються на *прості і складні* (літера і слово), *одиничні та системні* (одиничний знак — єдиний у своєму класі, системний — входить до знакової системи), *природні й умовні, прямі й опосередковані, синтагматичні й асинтагматичні, тематичні (обмежені) й атематичні, статичні й операційні, ситуативні й аситуативні* (ситуативні знаки мають різне значення залежно від ситуації).

Сукупність знаків утворює *знакову систему.*

Знакові системи поділяються за способом організації на *замкнені та відкриті* (кількість знаків у замкнених системах чітко визначена, і поява нового знака перетворює вихідну знакову систему на нову; поява нових знаків у відкритих системах не порушує старої системи), *прості та складні* (прості складаються з однорідних знаків, складні — з різнотипних знаків), а також за матеріальною природою: *звукові*, *рух, запах, колір, форма, предмет та ін.*

Сучасні підходи до дослідження тексту постали на початку XX століття на перетині лінгвістики, поетики, літературознавства, семіотики (*Л. Вітгенштайн, В. Пропп, К. Леві-Стросс, М. Гайдеґґер, Г.-Г. Гадамер, Ж. Дерріда, Р. Барт, Г. Вайт* та ін.).

У постструктуралізмі «текст» став одним із ключових концептів (*«граматологія» Ж. Дерріди*, *«текстовий аналіз» Ролана Барта*, *«семаналіз» Ю. Кристевої* та ін.) і характеризується як «мережа», множинність значень без мети і центру. «Текст, — писав *Ролан Барт*, — це не лінійний ланцюжок слів, котрі виражають єдиний, ніби теологічний смисл, але багатовимірний простір, в якому поєднуються і сперечаються один із одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним. Текст зіткано з цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел».

У концепції *деконструкції Жака Дерріди «все є текстом»*, тобто *«нічого не існує поза мовою»*. Отже, завдання *деконструкції* поля-

гає в тому, щоб виявити логоцентризм будь-якого тексту — через систему бінарних опозицій (з яких одна домінує, що означає ієрархію), й іншими способами.

З цієї точки зору, *культурологічне і мистецтвознавче дослідження є роботою над текстом:* вивчаючи історію культури та мистецтва, дослідник аналізує твір як текст, обставини, в яких він створений, — як контекст. Однак текст, призначений для аналізу (приміром, опис вистави), зазвичай створюється з сукупності вихідних текстів. Отже, передбачає процедуру верифікації.

СЕМІОТИКА (грец. *σημειωτική*, від грец. *σημεῖον, semeion* — знак, ознака) — дослідження властивостей знаків і знакових систем як засобів зберігання, передачі і переробки інформації; *семіотика*, за словами Г. Почепцова, — це дослідження світу з позицій елементарної одиниці, котра називається знаком; термін *семіотика,* крім значення «наука про знаки і знакові системи», вживається також у значенні *знакова система* — приміром, семіотика хвороби, семіотика несвідомого, ритуальна семіотика, картографічна семіотика, штучні семіотики, семіотика кіно, семіотика сцени (*Ю. Лотман*) і т. ін. На думку деяких дослідників, семіотика — це радше теоретичний підхід, аніж академічна дисципліна.

Один із фундаторів семіотики, американський філософ *Чарлз Вільям Морріс* (*Charles W. Morris*; 1901–1979), який розглядав семіотику як метанауку й інструмент наук, сам процес формування знаку називав *семіозисом*, а знак — структурою, що складається з чотирьох елементів: *знак, значення* (інтерпретація), *означуване* (десигнат; реально існуючий десигнат Морріс називав денотатом), *інтерпретатор.*

За об'єктом дослідження розрізняють такі напрями досліджень у семіотиці: *семіотику мови і літератури* (мова, текст); *позавербальні знакові явища* (живопис, музика, архітектура, кіно, обряди та ін.); *біологічні системи комунікації* (тварини, біологічні зв'язки у людському організмі) та ін.

Розвиваючи біхевіористську теорію знаків, Морріс намагався об'єднати біхевіористський емпіризм і прагматизм із логічним позитивізмом. При цьому він спирався на тезу про те, що символи зіставляються з об'єктом, особою та іншими символами. Він також виокремив у семіотиці такі аспекти вивчення знаків і знакових систем:

• *синтаксис (синтактика)* вивчає внутрішні властивості систем знаків, стосунки знаків між собою, незалежно від інтерпретації;

• *семантика* — це розділ семіотики і лінгвістики, в межах якого вивчаються знаки і знакові системи як засоби донесення значення і смислу, тобто стосунки знака і означуваного;

• *прагматика* — зв'язок знаків з адресатом, тобто проблеми інтерпретації знаків тими, хто їх використовує.

КОНТЕКСТ (лат. *contextus* — зчеплення, тісний зв'язок) — у вузькому значенні — відносно закінчений за змістом уривок тек-

сту, що дає змогу встановити значення слів або речень, які входять до його складу; у ширшому значенні — середовище, в якому існує об'єкт, здійснюється дискурс; це свідомість партнерів спілкування, правила, норми, очікування, сукупність інших текстів тощо, котрі впливають на сприйняття тексту. Одна й та сама лексична одиниця (лексема), залежно від контексту, може мати різне значення. Едріан Бієрд виокремлює такі види контексту художнього твору: контекст автора, контекст читача, контекст тексту, лінгвістичний контекст, семантичний контекст.

ГІПЕРТЕКСТ (англ. *hypertext*) — нелінійний спосіб презентації тексту, який містить зв'язки (гіперзв'язки, гіперпосилання) з іншими текстами, що дає можливість читачеві у вільно обраній послідовності переходити від одного фрагмента до іншого. Приклад гіпертексту доцифрової доби — словник або енциклопедія, де кожна стаття подає посилання на іншу статтю цього ж видання.

ІНТЕРТЕКСТ [ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ] (фр. *intertextualite* — міжтекстовість) — термін, упроваджений Юлією Крістевою (1967), одне з ключових понять постструктуралізму, що вживається для позначення спектру міжтекстових відношень, адже будь-який текст є складником широкого культурного тексту (через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання, наслідування сюжетів, тем, стильових властивостей, норм тощо (різноманітні переробки античних міфів, мандрівні сюжети, переробки *Бертольта Брехта* тощо).

КОМУНІКАЦІЯ НАУКОВА — сукупність видів професійного спілкування у науковому співтоваристві, а також різноманітних механізмів поширення нових знань й експертизи отриманих результатів, котрі забезпечують можливість наукового дискурсу.

За визначенням *К. Шеннона та Н. Вінера*, «комунікація — це будь-які дії, в яких реалізується вплив одного мозку на інший».

Формальна наукова комунікація передбачає наявність інституцій, спеціально створених для обробки і поширення інформації; *неформальна* — спирається на особисті контакти.

Істотну роль у формуванні наукових комунікацій на етапі становлення мистецтвознавства відіграли фундатори історичних шкіл у галузі театрознавства — *Макс Геррманн* у Німеччині, *Володимир Перетц* в Україні, *Олексій Гвоздєв* у Ленінграді та ін.

ГРУПА РЕФЕРЕНТНА (від лат. *refere* — зіставляти, порівнювати, повідомляти) — реальні чи уявні соціальні спільноти, котрі виступають для індивіда у ролі еталона, зразка для наслідування; група, до якої прагне належати вчений; взірці, уявлення про ідеальні етичні норми, моделі наукового дослідження, на які у своїх наукових комунікаціях спираються (свідомо або несвідомо) дослідники.

Різні наукові школи орієнтуються на різні референтні групи і, відповідно, відрізняється контекст їхніх наукових досліджень.

5. ПАРАМЕТРИ ДОСЛІДЖЕННЯ

МЕТА І ЗАВДАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ — кінцевий (*мета*) і проміжні (*завдання*) результати, на досягнення яких спрямовано дослідження. Мета дослідження зазвичай перегукується із його *назвою* і формулюється таким чином, щоб указувати на об'єкт, предмет дослідження і прогнозований стан, у якому дослідник хотів би бачити об'єкт дослідження відповідно до соціального замовлення. Це може бути *опис нового явища, вивчення його характеристик, виявлення закономірностей*, формула яких починається зі слів *розробити, встановити, обґрунтувати, виявити* і т. ін.

Завдання дослідження — це етапи досягнення поставленої мети, опис яких складає зміст розділів і підрозділів дослідження, назви яких відповідають поставленим завданням. Формулювання завдань зазвичай починається зі слів *дослідити сутність, уточнити визначення, систематизувати, проаналізувати, уточнити і доповнити, обґрунтувати, розробити теоретичні основи і методи* тощо і завершується *гіпотезою*, тобто науково обґрунтованим припущенням, передбаченням про можливе існування якихось явищ, причин їхнього виникнення або зв'язку між ними. Ідеальна мета дослідження, котра лежить за межами кваліфікаційної роботи, — *відкриття закону* (взаємозв'язку і залежності однієї ознаки або явища від інших), *створення системи, класифікації, в основу якої покладено новий принцип тощо.*

ОБ'ЄКТ І ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ — відносно автономне явище (процес), яке існує незалежно від дослідника, створює досліджувану автором проблемну ситуацію і належить до класу узагальненого об'єкта певної спеціальності.

Предмет дослідження міститься в межах об'єкта.

Об'єкт і предмет дослідження співвідносяться між собою як *загальне і часткове*.

В об'єкті виокремлюється та його частина, яка є предметом дослідження. Саме на нього спрямовано увагу дослідника, адже предмет дослідження визначає тему (назву) дослідження.

Предмет дослідження — це досліджувані з певною метою характеристики, властивості і функції об'єкта, конкретизація наукової проблеми, що випливає із завдань дослідження.

Предмет — це одна з властивостей об'єкта, його складова, ракурс дослідження, виокремлена дослідником частина. «Визначити *предмет*, — вважає Умберто Еко, — означає визначити умови, за яких можна говорити про предмет на підставі, що їх ми встановили або які іншими встановлено до нас».

Об'єкт, предмет і метод дослідження утворюють цілісність, в якій *об'єкт* — це досліджуване явище, *предмет* — конкретний про-

яв цього явища (процес, ознака), тоді як *метод* — це сукупність прийомів, за допомогою яких отримується (створюється, видобувається) необхідна інформація.

Еріка Фішер-Ліхте так коментує різні підходи до визначення *предмета дослідження* театрознавства: «У той час як роздуми *Геррманна* було націлено на вивчення театру як певної форми у системі мистецтв, літературознавець з Мюнхена *Артур Кутчер* (1878–1960) виявив інтерес до народних видовищ <…>. У свою чергу, *Карл Ніссен* (1890–1969) з Кельнського університету звернув увагу на такі види культурно значущих постановок (*kultureller Auffuerungen*), як свята, процесії, церемонії, ігри, танці, а також поховання та інші ритуали у системі різних культур. *Ніссен* розумів театрознавство як дисципліну, котра повинна вивчати не тільки театральні вистави, а й усі жанри і види постановок, що існували в різні часи в контексті різних моделей культури. Таким чином, він вимагав значно розширити сферу дослідження недавно створеної дисципліни до тих меж, в яких вона сьогодні представлена у так званих *Performance Studies*. *Кутчер і Ніссен* посилалися у своєму визначенні предмета на наслідування (*mimus*), яке вони розуміли як антропологічну даність, як вроджений потяг людини до фізичного втілення психічних і ментальних станів. Тоді як вони зупинилися на цьому, не розвиваючи поняття наслідування (*mimus*) теоретично, *Геррманн* у різних працях 1910–1930 років намагався дати теоретичне визначення поняття *спектакль*, яке може вважатися ключовим для нової дисципліни, перш за все, з точки зору особливих комунікативних умов медіального, специфічної матеріальності й естетичних властивостей вистави. Прикметно, що *стосунки між виконавцями і глядачами* для *Геррманна* стали вихідним пунктом».

Умберто Еко, розмірковуючи про *вибір між історичним і теоретичним дослідженням*, писав: «Теоретичний диплом — це твір, у якому пропонується розглянути абстрактну проблему, що вже колись була або ще ніколи не була предметом обговорення: природа людської волі, поняття свободи, поняття соціальної ролі, існування Бога, генетичний код. Подібний список не може не викликати сміху». Далі він пише, що дослідники, «які вибирають подібні теми, зазвичай створюють щось коротке, безсистемне і наближене радше до віршів, аніж до науки». І дає початківцеві пораду: «Нехай він оформить свою теоретичну роботу як історичну, тобто нехай відштовхується не від проблеми буття, поняття волі або концепції соціальної дії, а від "Проблеми буття в раннього Гайдеґґера", "Поняття свободи в Канта" і "Концепції соціальної дії в Парсонса". Або — у крайньому разі — теоретичне дослідження можна вставити як останню главу в історичне дослідження».

У ситуації вибору між сучасним і класичним матеріалом, вважає *Умберто Еко*, початківцеві слід віддати перевагу класичному матеріалу, адже «*сучасний предмет завжди важчий, ніж класичний*». Пере-

ваги ж сучасного матеріалу (його можна вивчати «на пляжі в обіймах з романом», спираючись на газетну критику) — сумнівні, адже провокують до *теревенології*, як її називає Еко, тобто *абракадабри* й афінської премудрості — *ахінеї*. Тому Еко дає пораду: «*Підходьте до сучасного автора, ніби він давній, а до давнього — як до сучасного*».

Такої самої думки стосовно вибору об'єкта дослідження дотримувався і *Володимир Перетц*, який писав 1908 року: «Все, що відноситься до XIX віку — дуже близьке до нас, і спроби опрацювання літературного матеріалу за сей період неминуче хиблять через надмірну сторонність, суб'єктивність, і тому, що вони, власне кажучи, є творами "публіцистичного пера", вони вже занадто далеко стоять від самого скромного ідеалу науковості». Тому радив зосереджувати увагу на давніших об'єктах.

ЛОКАЛІЗАЦІЯ (англ. *localization*) — *обмеження* місця дії певним простором, у науковому дослідженні — також хронологічні межі дослідження. Одним зі способів локалізації є чітке визначення предмета дослідження. Що точніше *локалізовано (сфокусовано, звужено, обмежено*) досліджуване явище, то більше шансів на результативність дослідження. *Оглядове дослідження*, претендуючи стати *книгою про все,* приречене на поверховість, а тому й беззахисне перед критикою, котра завжди може закинути неповноту розкриття теми тощо. Тоді як автор гарно локалізованого дослідження зазвичай є найбільш обізнаним в обраній вузькій темі. Прикладами такої локалізації можуть бути дослідження істориків театру початку XX століття: *Адріанова-Перетц В.* Сцена та костюм в українському театрі XVII–XVIII вв. (1925); *Драй-Хмара М.* Интермедии 1-й половины XVIII в. в рукописи Собрания Тихонова Петербургской публичной библиотеки" (1912); *Копержинський К.* Магічно-акробатичні і пантомімічні вистави на Україні в другій половині XVIII — на початку XIX ст. (1924); *Копержинський К.* Декілька джерел до вивчення історії постановки драматургійних утворів І. П. Котляревського (1924); *Перетц В.*Театральні ефекти в старовинному українському театрі (1926); *Всеволодский-Гернгросс В.* Теория русской речевой интонации (1922); *Мокульский С.* Вещественное оформление спектакля во Франции накануне классицизма (1929) та ін.

АНАЛІЗ ДОСЛІДЖУВАНОЇ ТЕМИ — огляд *вітчизняних і зарубіжних* наукових праць і отриманих попередниками результатів за темою дослідження, тобто історія дослідження проблеми, що передбачає визначення: основних поглядів на проблему з огляду на те, що вже зроблено в науці попередниками; досягнень попередників, недоліків, помилок і прогалин у їхніх дослідженнях; рівня розробленості досліджуваної проблеми. Результатом аналізу є огляд літератури, тобто історіографія питання, в якій відображено зміну поглядів на досліджувану проблему, аналіз отриманих результатів, сформованих стереотипів сприйняття тощо. Ознакою якісно здійсненого

огляду є можливість його публікації як самостійної історіографічної праці (статті).

СЮЖЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ (фр. *sujet* — предмет) — предмет дослідження; згорнута формула досліджуваного процесу, визначена через *віддєслівний іменник*: *метаморфози, генеза, вплив, розгалуження, класифікація, систематизація, акультурація, становлення, формування* тощо.

ВИНАХІД НАУКОВИЙ (англ. *invention*, нім. *Erfindung*) — нове і корисне для практики технічне рішення. Визнаний офіційними експертами винахід може отримати правову охорону від держави і стати об'єктом промислової власності, що засвідчується правоохоронним документом — *патентом*.

Винаходом може бути *продукт*, *процес*, *нове застосування* відомого продукту чи процесу, *пристрій, спосіб, сполука, композиція, застосування пристроїв* за новим призначенням.

Патентоздатним вважається винахід, який має винахідницький рівень та є промислово придатним — його можна використовувати у промисловості або іншій сфері діяльності людини. Розрізняють три рівні винаходів: *третій* (суттєві відмінності принципу дії об'єктів); *другий* (відмінності на рівні вузлів об'єкта); *перший* (відмінності на рівні окремих елементів).

Незважаючи на відмінності між мистецтвом і наукою, принципи винахідництва всюди однакові. Так, *Вс. Мейєрхольд* розповідав про природу винахідництва: «Нещодавно один американець [Бланшар] винайшов цікавий апарат — машину для мислення! А це показує, що навіть тут, стосовно роботи мозку, талант відступає на задній план. <…> Цей винахід — калейдоскоп слів, які можуть спонукати уяву до створення нескладних фабул. <…> Тренування уяви зводиться до того самого, що й винахідництво у разі застосування машини мислення. Просто ми повинні навчитися вільно комбінувати ті елементи, до яких зводиться наша уява».

ВІДКРИТТЯ НАУКОВЕ (англ. *discovery*, нім. *Entdeckung*) — встановлення невідомих раніше об'єктивно існуючих закономірностей, властивостей та явищ, які вносять докорінні зміни у рівень наукового пізнання світу. Відповідно до законодавства України, автор наукового відкриття має право надати науковому відкриттю своє ім'я або спеціальну назву, отримати диплом, який засвідчує належність відкриття автору. Об'єктами відкриття є закономірності, властивості та явища матеріального світу. *Наукове відкриття людиною не створюється, а встановлюється, виявляється, пізнається*. Правова охорона наукових відкриттів не поширюється на відкриття у сфері суспільних наук.

ГІПОТЕЗА (грец. *ὑπόθεσις* — припущення, від *ὑπό* — знизу, під і *θέσις* — теза) — науково обґрунтоване припущення про високу імовірність *чогось*, відправна точка дослідження. Гіпотеза висувається з ме-

тою з'ясування властивостей і причин досліджуваних явищ. Гіпотезу або доводять, перетворюючи її на факт, або спростовують. Розрізняють гіпотези описові, пояснювальні та описово-пояснювальні. *Описові гіпотези* — це припущення про існування того або іншого явища, *пояснювальні гіпотези* — спрямовані на розкриття причин існування явища.

КОНЦЕПЦІЯ (від лат. *conceptio* — розуміння, система) — інтерпретація предмета, явища, процесу, точка зору, керівна ідея, на основі якої обґрунтовується вибір об'єкта, формулюється проблема, здійснюється аргументація понять і створюється формула гіпотези або теорії. На відміну від теорії, концепція має незавершений і неверифікований характер, тобто є сурогатною формою теорії. Концепція інтегрує певний масив знання для пояснення і *пошуку* закономірностей, однак у процесі уточнення і випробування практикою може бути відкинута.

Структура концепції включає: ключові ідеї; систему їхньої аргументації; простір і час, у межах яких функціонують висунуті положення тощо.

ЗАКОНОМІРНІСТЬ ІСТОРИЧНА — повторюваний зв'язок явищ і процесів, що відображає розвиток історії і є предметом історичного дослідження.

ЗАКОН НАУКОВИЙ — теоретично обґрунтований висновок про стійкий взаємозв'язок між певними явищами, залежність одного явища від іншого, що дістало підтвердження на практиці (закони *Ньютона, Архімеда, Паскаля, Ома* та ін.).

Загальна формула наукового закону така: «Якщо предмет у межах досліджуваної галузі має властивість *А,* то він має також властивість *В».* Система знань, котра описує, пояснює цю сукупність явищ і взаємозв'язок між ними, зводячи відкриті в окремій галузі закони до єдиної системи, називається *теорією.* «Задача всякой науки, — писав *В. Перетц*, — состоит в том, чтобы восходить от массы отдельных фактов сначала к частным обобщениям, а затем к истинам, имеющим всеобщее значение. Цель науки — отыскание законов» (саме такі завдання покладали на театрознавство *Вс. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн, Лесь Курбас* та інші театральні діячі XX століття).

Однак, писав Макс Вебер, «*"об'єктивне" дослідження явищ культури*, ідеальною метою якого було б зведення емпіричних зв'язків до "*законів*", не має жодного сенсу. І зовсім не тому, що, як часто доводиться чути, культурні чи духовні процеси "об'єктивно" меншою мірою відповідають законам. Причина криється насамперед у тому, що, по-перше, знання соціальних законів ще не є знанням соціальної дійсності; воно є лише одним із багатьох допоміжних засобів, які потрібні нашому мисленню для цієї мети. По-друге, пізнання культурних процесів можливе лише тоді, коли воно ґрунтується на тому значенні, яке має для нас життєва дійсність, індивідуально структурована у певних окремих зв'язках. В якому саме розумінні і в яких саме зв'язках це

виявляється, нам не здатний відкрити жоден закон, бо вирішальними тут є ціннісні ідеї, під кутом зору яких ми у кожному конкретному випадку розглядаємо культуру. "Культура" — це той кінечний фрагмент позбавленої сенсу нескінченності явищ світу, який, з погляду людини, має сенс і значення. <…> До культурних явищ проституція належить аж ніяк не менше, ніж релігія чи гроші, і всі вони належать сюди лише тому і лише остільки, оскільки їхнє існування та форма, якої вони історично набули, прямо чи опосередковано зачіпають наші культурні інтереси, збуджуючи прагнення до пізнання з точок зору, ґрунтованих на ціннісних ідеях, що надають ваги тому фрагментові дійсності, який мислиться у цих поняттях. Звідси випливає, що пізнання культурної дійсності завжди буде пізнанням з цілком специфічних, особливих точок зору. Коли ми вимагаємо від історика чи соціолога як елементарної передумови уміння відрізняти важливе від неважливого і, здійснюючи таке розмежування, ґрунтуватися на якійсь певній точці зору, то це лише означає, що він повинен свідомо чи несвідомо співвідносити явища дійсності з універсальними "цінностями культур" і, залежно від цього, виділяти зв'язки, значущі для нас. Коли іноді доводиться чути, що такі точки зору "надасть сам матеріал", то це наслідок наївного самообману вченого, який не помічає, що він з самого початку, завдяки ціннісним ідеям, неусвідомлено застосованим до матеріалу дослідження, виділив із абсолютної нескінченності крихітний її фрагмент як те, що для нього є єдино важливим. Саме в такому завжди і скрізь, свідомо й несвідомо здійснюваному виборі окремих, особливих "сторін" тих чи інших подій і знаходить свій прояв той елемент наукової праці в галузі наук про культуру, на якому ґрунтується поширене твердження, що "особистий" момент наукової праці і є власне тим, що у ній цінне, і що в кожній розвідці, вартій уваги, має відчуватися "особистість" автора. Очевидно, що без ціннісних ідей дослідника не було б ані принципу, необхідного для відбору матеріалу, ані справжнього пізнання індивідуальної реальності».

ТЕОРІЯ НАУКОВА (грец. *θεωρία* — розгляд, дослідження) — форма організації наукового знання (системи ідей, принципів, сукупність узагальнених положень), котра дає цілісне уявлення про закономірності й істотні зв'язки у певній галузі знань.

ВЕРИФІКАЦІЯ (лат. *verificatio* — доказ, підтвердження; від лат. *verus* — достеменний, правдивий і *facio* — роблю) — встановлення істинності суджень (тверджень і заперечень). Поняття сформульовано й обґрунтовано *логічним позитивізмом* (Віденський гурток), який розвивав концепцію *наукової філософії* та ідеї *Вітгенштайна*, висунуті ним у «Логіко-філософському трактаті» (1921).

Верифікація полягає у зіставленні якогось твердження з реальним станом справ за допомогою *спостереження, вимірювання або експерименту*. Розрізняють *безпосередню й опосередковану верифі-*

кацію. Здійснити верифікацію твердження «Атмосферний тиск дорівнює 760 мм рт. ст.» безпосередньо неможливо, адже в реальності не існує об'єктів, яким відповідають терміни «тиск» і «760 мм рт. ст.», для цього застосовуються умовні величини. Отже, правильно сформульованим буде твердження, що говорить про те, що в певний час, у певній місцевості, за певних обставин стрілка барометра зупиниться біля відмітки «760». Проблема верифікації зводиться, таким чином, до *перейменування і правильної постановки запитань з опорою на максимально точні, а не умовні величини — одиниці вимірювання*.

У 1930-х роках у Відні було видрукувано працю *Карла Поппера* «Логіка наукового дослідження», в якій автор зосередив увагу на спростуванні двох головних принципів *логічного позитивізму — принципу верифікації і конвенціоналізму*. Прагнучи *відмежувати науку від ідеології*, він оголосив, що перевірка достеменності наукових теорій мусить здійснюватися не через їхнє підтвердження, а переважно (або навіть виключно) через спростування (*фальсифікацію*), адже наукових висновків, отже, й універсальних теорій не існує, існують лише гіпотези і забобони, котрі тимчасово перебувають у вжитку. Аби гіпотеза була спростовуваною, ми повинні мати змогу вказати, яке саме спостереження або результат якого фізичного експерименту дозволяють її спростувати.

Прагнучи відокремити науку від ідеології (що особливо актуально для гуманітарних наук), *Поппер* доводив, що наука прагне не захисту своїх положень і принципів (що робить ідеологія), а спростування, адже розвиток науки можливий лише за умови перевірки і спростування її гіпотез (*фальсифікації*), висування нових гіпотез із подальшою *фальсифікацією* (перевіркою). Поппер пропонував використовувати *принцип спростовуваності* для визначення науковості тієї або іншої теорії: якщо вона не спростовувана — це не наука.

Приміром, твердження «всі ворони чорні» може бути спростовано *фактом* спостереження білої ворони. Однак твердження «наш театр відповідає (не відповідає) європейським стандартам» спростувати неможливо, адже це — ідеологема, адепти якої на кожен аргумент знайдуть іншу, не менш вульгарну ідеологему.

Томас Кун, полемізуючи з *Поппером*, наполягав на тому, що наука залежить насамперед від припущень, котрі взагалі неможливо спростувати, а розвиток науки визначається не систематичним спростуванням гіпотез, а зміною *парадигм*, що перетворює історію науки на історію проблемних ситуацій і способів їхнього розв'язання шляхом перманентної революції.

ВИСНОВОК НАУКОВИЙ — головний результат дослідження, що випливає із його завдань; формулювання розв'язаної наукової проблеми (завдання), а також рекомендації щодо наукового і практичного застосування результатів. Висновки починаються з формулювання наукового завдання або проблеми («Теоретично узагальнено й подано

нове вирішення наукового завдання (або наукової проблеми), що виявляється в…»), далі — яким саме є наукове завдання або проблема, як саме їх розв'язано і для чого призначено. Загальні висновки дослідження — це результат виконання завдань, що має ознаки новизни, вдосконалення тощо (*вперше, вдосконалено, отримало подальший розвиток)* тощо, включаючи результати, що мають науково-прикладний характер (методики на основі запропонованих наукових положень, рекомендації); це відповідь на запитання про те, що саме *проаналізовано, визначено, виявлено, доведено, обґрунтовано, показано, запропоновано, розроблено, сформовано, рекомендовано* тощо.

Висновки мусять бути *логічно несуперечливими, достовірними, прогностичними, максимально чітко і просто сформульованими, спиратися на попереднє знання.* Адже, зауважував *М. Гаспаров*, «*науковість — це не форма пізнання, а форма викладу*: як прийшов до своєї тези сам дослідник, одкровенням, інтуїцією або індукцією, це завжди невідомо (навіть йому самому) і недоказово, але щоб повідомити цю тезу своєму оточенню, він мусить користуватися тільки індукцією, тобто демонстрацією фактів, і дедукцією, тобто логічними висновками».

У *Георгія Товстоногова* була репліка: «*Задум — це те, що можна вкрасти*». Те саме можна сказати і про підтверджені всім ходом дослідження результати і висновки: *їх можна коротко, зазвичай в одному реченні, викласти, поцупити і застосувати*. Якщо вони того не варті, це не висновки.

Інша особливість наукового висновку — *неочевидність*. Витрачати зусилля на те, щоб доводити очевидне (те, що відомо, давно підтверджено або випливає з попередніх досліджень) — не варто.

Наукова новизна дослідження визначається саме неочевидністю висновків, а не тим, що вони органічно вписуються у систему панівних уявлень.

Типові помилки у процесі формулювання висновків:

• надто широко представлені результати вивчення наукової літератури за темою дослідження, не в проблемному ключі, а лише описово, шляхом перерахування думок; не розглядається концепція, найбільш близька до концепції автора і не пояснюється, чому автор з нею солідарний, і в чому він бачить необхідність її уточнення; отже, недостатньо пояснюються результати власного наукового пошуку;

• текст перевантажено теоретично не осмисленими, «сирими» фактами;

• у дослідженні представлено весь масив проаналізованого матеріалу, у текст дослідження внесено всю «кухню» аналізу; у такому випадку наукові результати важко сприймаються;

• у дослідженні взагалі не представлені зразки аналізу;

• висновки, замість узагальнення отриманих результатів, повторюють вихідні положення або підмінюють їх оціночними судженнями.

АКУЛЬТУРАЦІЯ (англ. *acculturation*, від лат. *ad* — до, *culture* — розвиток) — поняття, впроваджене 1936 року американськими антропологами (*Р. Редфілдом, М. Херсковіцем і Р. Лінтоном*) для характеристики змін, які відбуваються у культурі внаслідок її контактів з іншими культурами. Акультурація відрізняється від *культурної дифузії* (взаємопроникнення окремих рис культури у процесі культурного контакту) й *асиміляції* (втрата власної культури внаслідок засвоєння чужої).

АСИМІЛЯЦІЯ — процес, внаслідок якого члени однієї етнічної групи втрачають свою культуру і засвоюють культуру іншої етнічної групи, з якою перебувають у безпосередньому контакті.

ВПЛИВ — у найзагальнішому значенні — дія одного об'єкта на інший; кореспондує з поняттями *акультурація, асиміляція, запозичення, рецепція* та ін. У XIX столітті проблема запозичень і впливів одних мистецьких явищ на інші була предметом дослідження мистецтвознавства, передусім духовно-історичної школи. Однак у XX столітті ця проблема втрачає актуальність, про що свідчать іронічні зауваження *Бориса Ейхенбаума*, який писав про «наївну теорію *"спадкоємності" і "впливу"*», *Дмитра Чижевського* («Кількість шукачів *впливів* [серед представників *духовно-історичної школи*] була величезна; таке шукання зробилося навіть модою і приводило до того, що в творах окремих авторів не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів. <…> Такими є праці *В. Рєзанова* про старий український театр») та ін.

РЕЦЕПЦІЯ (від лат. *receptio* — прийняття) — запозичення і творче переосмислення (трансформація) соціальних і культурних форм, ідей, мотивів, образів, сюжетів іншої країни або іншої доби, творів інших авторів.

ГЕНЕЗА (грец. *γένεσις* від *γέννόω* — породжую, створюю, лат. *genesis* — походження) — у науковому дослідженні — опис походження, виникнення, становлення, розвитку, метаморфози або загибелі об'єктів.

ЕВОЛЮЦІЯ (від лат. *evolutio* — розгортання) — у широкому значенні — синонім розвитку; поступові зміни, здебільшого незворотні, котрі призводять до ускладнення або спрощення системи. У XX столітті, — писав *Борис Ейхенбаум*, — «особливо гострими й актуальними стали питання літературно-побутового характеру <…>. На перший план виступили факти не стільки еволюції (як вона розумілася раніше), скільки генези, і таким чином перед літературною наукою постала нова теоретична проблема — проблема співвідношення фактів літературної еволюції з фактами літературного побуту. Проблема ця не входила в побудову колишньої історико-літературної системи просто тому, що саме положення літератури не висувало цих фактів. Тепер їхнє наукове ви-

світлення стоїть на черзі, тому що інакше сам процес літературної еволюції в тому вигляді, як він відбувається на наших очах, не можна зрозуміти. <…> Традиційна історико-літературна система будувалася без розуміння принципових відмінностей цих понять — еволюції і генези, сприймаючи їх як синоніми <…>. Звідси наївна теорія *"спадкоємності", "впливу"*, звідси ж наївний індивідуально-психологічний біографізм».

Одну з істотних особливостей еволюції у мистецтві окреслив *Юрій Тинянов* у статті «Про літературну еволюцію»: «Еволюція форм викликає зміну функції <…>. Несхожі явища різних функціональних систем можуть бути схожими за функціями <…>. Кожен літературний напрям у певні періоди шукає свої опорні пункти у попередніх системах, — те, що можна назвати "традиційністю"».

СТАНОВЛЕННЯ — процес виникнення, утворення, формування явища у сукупності характерних ознак і форм; перехід від одного ступеня до іншого як момент взаємоперетворення протилежних і разом з тим взаємопов'язаних моментів розвитку — виникнення й зникнення.

РЕФЛЕКСІЯ (від лат. *reflexio* — повертаюся назад) — у найширшому значенні — самоаналіз, аналіз, спрямований на пізнання власних знань, вчинків тощо; наукова рефлексія найвиразніше виявляється у працях з методології й історіографії тієї або іншої наукової галузі.

ГЕРМЕНЕВТИКА (від грец. *ἑρμηνευτική* — тлумачення) — мистецтво розуміння смислів і значення знаків, а також теорія і загальні правила інтерпретації текстів. Герменевтичний підхід — тлумачення джерела. Різниця між герменевтичним підходом та історичною інтерпретацією така сама, як між поясненням і розумінням. Базове правило герменевтики — так зване *герменевтичне коло*: ціле належить розуміти на підставі окремого, а окреме — на підставі цілого.

В історії театру метод застосовується із застереженням, адже без достовірної реконструкції об'єкта його герменевтичне дослідження перетворюється на спекуляцію. Крім того, тлумачення твору мистецтва — це завжди його спрощення. «Не треба сприймати поезію виключно як прагнення щось сказати, — наполягав *Вс. Мейєрхольд*, — "А що там сказано?" — "Нічого там не сказано". Читайте вірші і насолоджуйтеся ритмом через розміщення наголошених і ненаголошених складів, сприймайте поезію не з точки зору змісту, а з точки зору форми». Пошук ідеї, змісту твору, на думку *Мейєрхольда*, характеризує невігласів, а не справжніх поціновувачів мистецтва. «Люди, неосвічені в поезії, зазвичай запитують: Що у вірші сказано? Нічого в ньому не сказано! Бо вірш існує просто так, як він існує незалежно від змісту, в силу притаманної йому мистецької форми. Так само і з театром. У п'єсі, котра йде у театрі, теж нічого не сказано, адже театр служить не для вираження тих чи інших думок, які з тим самим успіхом могли бути виражені словами. Театр, сцена мають свої особливі цілі, свої особливі завдання, і все, що ми бачимо тут, зводиться до особливого чергування, особ-

ливого ритму, який створює у нашій душі особливу музику, доступну лише тому, хто відчув її безпосередньо. Можна насолоджуватися красою вірша, не розуміючи його змісту, його словесного сенсу, вникаючи лише в зовнішню форму його, прислухаючись до відповідних звуків та інтонацій. Сучасні футуристи стали розуміти це. Вони стали розуміти, що не з точки зору змісту, а саме з точки зору форми слід розглядати вірші. Вони стали розуміти, що взяті самі по собі вірші однаково прекрасні, незалежно від того, чи написані вони нашою рідною мовою, чи якоюсь чужою мовою, якої ми не розуміємо».

Патріс Паві характеризує герменевтику як «метод інтерпретації тексту або вистави, який полягає в пошуку його сенсу», однак наголошує, що інтерпретація мусить відбуватися «з урахуванням позиції та оцінки інтерпретатора висловлювання».

На думку *С'юзен Зонтаґ*, інтерпретація «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфу було підірвано *реалістичним* поглядом на світ, впровадженим науковою освіченістю; коли було поставлено питання, котре тривожить постміфологічну свідомість, — питання про благопристойність релігійних символів, — то античні тексти у їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби *узгодити античні тексти із сучасними вимогами*. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях *Гомера*. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, *Гомер* насправді хотів показати союз сили й мудрості <…>. Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. *Інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися*». Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст мистецького твору».

Так само до тлумачень поза аналізом ставився і *М. Гаспаров*, який писав: «Коли у телефонній розмові я сказав, що *постструктуралізм* і *деструктивізм* — це *нарцисична філологія*, ти розвеселилася; я подумав, що моє уявлення про самозакоханий прилад повторює вираз Дідро про фортепіано, яке збожеволіло. Вони (і ти) весь час нагадують, що не все можна взяти розумом, а дещо лише інтуїцією. Мені хочеться відповідати, що і навпаки, не все можна взяти інтуїцією: вона діє лише в межах власної культури. Спробуймо перенести їхні методи з Бодлера і Расіна хоча б на Горація (не кажу: на Лі Бо), і відразу виявиться або безсилля, або фантазія. <…> *Герменевти й інтерпретатори шукають не те, що в тексті, а те, що за текстом* ("що робить текст

можливим”). Конфуція запитували: “Учителю, а що буде на тому світі?”. Він відповідав: “*А на цьому світі вам вже все зрозуміло?*”. *Метафізика, яка передує фізиці — небезпечна*. Передумови: оскільки я читаю цей вірш, він написаний для мене. А насправді для мене нічого не написано, крім віршів із сьогоднішньої газети. Горацій точно оголошував, що пише для нащадків, які будуть, доки існує Рим, але таких нащадків, як ми, він не уявляв і в моторошних снах. Щоб зрозуміти Горація, треба вивчити його поетичну мову. А поетична мова, як і англійська або китайська, вивчається не інтуїцією, а за підручниками (на жаль, для неї не написаними) <…> Отож, замість “*нарцисична філологія*” можна сказати “соліпсична філологія”».

До подібної точки зору схилявся і *М. Песочинський*, який так аргументував своє ставлення до деяких новітніх методів: «Протилежна концепції Гвоздєва *семіологічна тенденція* дослідження театру виявилася короткою (1970–1990 роки), і від своєї методології відмовилися її загальновизнані творці (Анн Юберсфельд, Еріка Фішер-Ліхте, Патріс Паві). *Причини глухого кута семіології* — підміна або втрата театру як предмету дослідження: вистава, не сприйнята як синтез образів і зв’язків, залишається територією загальної теорії комунікації, на якій можна помітити коди для розрізнених груп знаків — лінгвістичних, паралінгвістичних, кінесичних (тобто рухів — мімічних, жестових, проксемічних) і т. ін. Театр сприймається насправді як нетеатр, усупереч його художній природі, що протилежна категорії “значень”, коли образ не наближає, а віддаляє значення (невипадково у фундаментальній праці Е. Фішер-Ліхте на 330 сторінках режисери згадуються лише 25 разів). Підхід, протилежний підходу Гвоздєва, себе не виправдав».

Однак не лише сучасність виставляла рахунок герменевтиці. Крах або принаймні кризу її усвідомлював ще *Іван Франко*, коли у своїй методологічній розвідці пригадав спостереження *Мішеля Монтеня*: «Тепер люди більше займаються толкуванням толкувань, чим толкуванням самої речі; більше вузликів на вузликах, чим на самих предметах; ми те тільки й робимо, що пояснюємо одні одних; аж кишить коментаріями на авторів, аж рвуться всі за ними. Головна і найважніша наука нашого віку чи ж не є наука розуміння учених?».

«Сучасні вчителі інтерпретації, — вважає *Гаролд Блум*, — мають набагато більше спільного із софістами, ніж із Сократом». На матеріалі шекспірівського «Гамлета» глухий кут інтерпретацій пояснив *Л. Виготський* у праці «Психологія мистецтва»: «Дослідження і критичні роботи про цю п’єсу мають майже завжди характер тлумачень, і всі вони будуються за одним зразком — намагаються розгадати загадану Шекспіром загадку. Загадку цю можна формулювати так: чому Гамлет, який повинен убити короля одразу ж після розмови з тінню, ніяк не може цього зробити і вся трагедія наповнена історією його бездіяльності? Для вирішення цієї загадки, котра дійсно постає пе-

ред кожним читачем, тому що Шекспір в п'єсі не дав прямого і ясного пояснення повільності Гамлета, критики шукають причини цієї повільності у двох речах: у характері і переживаннях самого Гамлета або в об'єктивних умовах. <…> Однак, оскільки жодне з цих тлумачень не пояснює до кінця трагедії, можна сказати впевнено, що ніякого наукового значення всі ці тлумачення не мають».

ГАБІТУС (лат. *habitus*) — термін, який трапляється у латинських перекладах *Аристотеля*, у працях *Е. Гуссерля, Е. Панофскі, М. Мосса, Н. Еліаса*, як одне з ключових понять — у працях *П'єра Бурдьє* для опису суб'єктивної впорядкованості соціального світу; це звички, жести, набуті програми поведінки індивіда, оцінки ним ситуації — продукти індивідуальної соціалізації. «Габітус, — пише Бурдьє, — це система набутих схильностей (*dispositions*), структурованих структур, призначених для функціонування структур, які структурують, тобто виступають у ролі принципів, що породжують і організують практики й уявлення, які об'єктивно пристосовані для досягнення певних результатів, але не припускають свідомої націленості на ці результати і не вимагають особливої майстерності». Габітус створюється середовищем, отже, подібні умови, тобто позиції індивіда генерують подібні або однакові габітуси членів спільноти. За Бурдьє, «соціальний клас — це клас подібних умов, а також клас індивідів, котрі мають спільний габітус».

КОНЦЕПТ (від лат. *conceptus* — поняття) — багатозначний термін, який у філософії і лінгвістиці тлумачиться як значення поняття, у філології — як усталена ідея, що має традиційне словесне вираження, у мистецтві — як твір концептуального мистецтва.

ПОЕТИКА (грец. *poietike* від *poieo* — роблю, виготовляю, будую; звідси *poietes* — майстер, творець) — сукупність особливостей, котрі визначають своєрідність того або іншого явища мистецтва, його внутрішню будову, систему компонентів у їхньому взаємозв'язку. Дослідження поетики твору, напряму, жанру, мистецької системи передбачає вивчення стійких елементів і зв'язків між ними. На відміну від нормативних поетик шкільного театру, котрі прагнули встановлювати закони, *історична поетика* (термін *О. Веселовського*) орієнтована на дослідження поетики жанру, виду мистецтва тощо *в історичній динаміці*.

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ (від грец. *σύστημα* — ціле, складене з частин) — об'єднання розрізнених знань про предмети (явища) в єдине ціле (систему) на основі істотних зв'язків, ознак, принципів. Одним зі способів систематизації є *класифікація* — розподіл предметів, понять за класами, групами тощо, згідно з обраними ознаками. На відміну від *системи* (елементи об'єкта і зв'язки між ними), *структура* — це сукупність внутрішньосистемних зв'язків, внутрішня організація, впорядкованість об'єкта; *структура* — це об'єкт мінус елементи, котрі його утворюють. Відповідно до цього, розрізняють *систематизацію* елементів досліджуваного явища і *виявлення його структури*. З точ-

ки зору однорідності розрізняють системи *гомогенні* (однорізні) і *гетерогенні* (неоднорідні).

ТИПОЛОГІЯ (від франц. *typologie*, складеного з грец. *τύπος* — удар, слід, відбиток, і *λογία* — знання) — вид наукової систематизації, класифікації чогось за спільними ознаками за допомогою абстрактних теоретичних моделей (типів), які фіксують найважливіші структурні або функціональні особливості досліджуваних об'єктів. Типологія базується на понятті *типу як одиниці розчленовування досліджуваної реальності*, конкретної ідеальної моделі об'єктів у розвитку. Типологія лежить в основі *теорії культурно-історичних типів*, котра класифікує культури людства в їхній локальній та історичній обмеженості і фіксує відмінності між ними. Поняття *культурного типу* 1857 року впровадив *Генрих Рюккерт* (1823–1875), фундатор плюрально-циклічного підходу до історії, який виокремив такі вищі *культурні типи*: германо-християнський (західноєвропейський), східнохристиянський (слов'янський), арабський (ісламський), індійський і китайський. *Микола Данилевський* виокремив єгипетський, китайський, єврейський, грецький, римський, германо-романський (європейський) та інші культурно-історичні типи. Значну увагу типології приділяли *Володимир Перетц* та інші дослідники театру початку XX століття. Так, *Петро Рулін*, розмірковуючи про завдання вивчення історії театру, писав у передньому слові до книги *Бориса Варнеке*: «Історія театру цікавить нас не так своїми національними формами, як *найтиповішими* й найвистиглішими зразками, що вона в ту чи іншу добу втворила».

ФУНКЦІЯ (від лат. *functio* — здійснення, виконання) — роль, призначення, регламентований діапазон дій, виконуваних тим або іншим елементом у системі. Приміром, маска в античному театрі і у комедії дель арте виконує різні функції.

СИТУАЦІЯ ІСТОРИЧНА — сукупність і переплетення соціально-економічних, соціально-політичних, соціокультурних та інших умов, на тлі й у горнилі яких відбувається та або інша подія, народжується і розвивається те або інше історичне явище. Аналіз історичної ситуації має значення лише настільки, наскільки вона впливає на досліджуване явище, наскільки можна виявити зв'язок із історичною ситуацією і досліджуваним явищем.

ТОЧКА ФОКАЛЬНА (від лат. *focus* — в оптичній системі — точка, в якій перетинаються, «фокусуються» паралельні промені, проходячи крізь оптичну систему) — поняття, впроваджене *Томасом Шеллінгом* у праці «Стратегія конфлікту» для позначення ситуації, в якій з певної множини варіантів учасники дискурсу, діючи в межах одного культурного поля і керуючись однаковими очікуваннями стосовно поведінки інших, обирають один і той самий варіант відповіді — фокальну точку. Опосередковано цей вибір свідчить про ефективність взаємодії в межах групи — професіональної або іншої спільноти. Прикладом

фокальної точки є рівновага, зумовлена вибором «зустрітися на вокзалі», у грі, в якій гравці мусять зустрітися у місті без попередньої домовленості про місце зустрічі. Визначення фокальних точок у процесі дослідження може бути корисним у таких випадках: визначення постатей і явищ, на яких здебільшого зосереджується увага дослідників; проблеми, на яких фокусувалася увага практиків сцени; особливості творчості митців, на яких зосереджувала увагу критика та ін.

ІНДУСТРІЯ КУЛЬТУРИ [ІНДУСТРІЯ КУЛЬТУРНА] — поняття, впроваджене представниками Франкфуртської школи (*М. Горкгаймер, Т. Адорно*), які вважали, що *виробництво культури* спирається на промисловий апарат, спрямований на виготовлення одноманітних, стандартизованих новинок у різних сферах мистецтва. Культура у цьому випадку виступає у ролі товару, який має виробника і споживача. *Історію культурних індустрій* досліджує Девід Хезмондалш.

ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЯ [ІНСТИТУЦІАЛІЗАЦІЯ] (лат. *institutum* — звичай, установа) — процес перетворення якихось соціальних стосунків на соціальний інститут, тобто форму соціальних стосунків зі встановленими правилами, нормами, санкціями тощо. Приміром, інституціалізація давньогрецького театру і т. ін.

КОД КУЛЬТУРНИЙ (фр. *code* — код, кодекс) — система умовних позначень, назв, сигналів, неусвідомлених стереотипів, яка визначає поведінку представників певної соціальної групи і виступає у ролі ключа до розуміння й ідентифікації типу культури.

ПАТЕРН КУЛЬТУРНИЙ (англ. *pattern* — взірець, зразок, маска, шаблон) — термін, запозичений з біології (Р. Бенедикт, 1934) — структурні зразки культури, стереотипи поведінки, що утворилися в рамках певної культури; стійка конфігурація зв'язків людей один з одним, з предметним і природним середовищем. Патерни також називають *культурними темами*. Одні культури побудовані навколо таких тем, як рівність і соціальна справедливість, інші — індивідуальної відповідальності і бізнесового успіху, треті — військової доблесті і полювання і т. ін. Патерни охоплюють найрізноманітніші явища культури: матеріальні предмети, способи і манеру поведінки, правові або звичаєві норми, жанри і стилі мистецької творчості, форми економічних, політичних і релігійних стосунків тощо.

ПРАКТИКА КУЛЬТУРНА — відносно новий підхід до вивчення явищ культури, що, за словами Пітера Берка, передбачає перенесення уваги з теології на історію релігійної практики, з історії лінгвістики на історію мови, з історії науки на історію експерименту; це також дослідження з історії споживання, забезпечення слухняності членів суспільства, подорожей, колекціонування, розваг тощо. Це певний спосіб діяти, що передається шляхом навчання.

ІДЕОЛОГЕМА — емоційно забарвлений елемент ідеологічної системи, її найменша смислова одиниця, знак або система знаків, у якій

демонструє себе ідеологія, відсилаючи учасників комунікації до сфери «належного», «правильного» легітимного мислення і бездоганної поведінки. На відміну від терміна, ідеологема не має чіткого значення, змінюючись відповідно до «революційної доцільності». Ідеологеми можуть бути вербальними і невербальними: традиційні символи (серп і молот, щит і меч) образотворчі й архітектурно-скульптурні комплекси (мавзолеї, пам'ятники, плакати, портрети, географічні карти, карикатури, татуювання), символи музичні (гімни, позивні). Значна частина «термінів»-паразитів, які, за інерцією, вживаються у культурології, також належить до ідеологем: «високохудожній», «гарний смак / несмак», «Шекспір — геній» тощо маніфестують ідеологію професійної або будь-якої іншої спільноти. Оперування ідеологемами — запорука успіху у політиці і маркер демагогії у науці.

ЛЕКСИКА МИСТЕЦТВА (грец. *τὸ λεξικόν* — сукупність слів, словниковий склад мови) — більш-менш сталий набір художніх *прийомів* (елементів мови), притаманний мистецтву певної доби; елементи образної мови мистецтва, якими визначається мистецький стиль; сукупність повторюваних формул і прийомів, які використовуються мистецтвом (у театрі — апарт, монолог, четверта стіна, лацці тощо). Способи з'єднання цих формул і прийомів у складні висловлення (композиційні прийоми) називаються синтаксисом (грец. *syntaxis* — побудова, порядок). На відміну від *мови мистецтва,* котра передбачає правила зчеплення окремих лексичних одиниць і взагалі правила діалогу з партнером спілкування — глядачем), лексика — це лише набір розрізнених елементів.

На відміну від *виражальних засобів* (міміка, пластика, голос актора, котрі присутні у більшості театральних систем), лексика відносно неповтора. Так, давньогрецькому, традиційному східному, частково шкільному театрові, театрові класицизму і класичному балетному театрові, на відміну від авангардових течій XX століття, притаманна доволі жорстко кодифікована лексика. Повторювані лексичні одиниці (*лексеми*) характерні також для театру Марка Кропивницького (ремарки в його п'єсах найчастіше пов'язані зі сценами любощів, обіймів, поцілунків, чаркуванням; поширеним було заламування рук, зомлівання, непритомність). Іншу лексику запропонував Андре Антуан: системно демонструючи «гру спиною», він був охарактеризований критикою як «театр Антуанової спини»; у театрі Станіславського, поряд з грою спиною, дістало поширення куріння на сцені (актор замислений).

Мистецтво XX століття, особливо другої його половини, характеризується одночасністю використання лексики різних художніх систем і життєвих сфер. Розвиток мистецької лексики відбувається завдяки розширенню сфер, із яких вона запозичає свої елементи.

Поняття «*лексика мистецтва*» вживається також у вузькому значенні — як набір термінів і понять (включаючи сленг, арго), які фіксують практику того або іншого виду мистецтва, його формули і прийоми.

ДЕДУКЦІЯ (лат. *deductio* — виведення) — спосіб дослідження, при якому, на відміну від *індукції* (лат. *inductio*), окремі висновки логічно виводяться із загальних положень (*аксіом, постулатів, законів*). *Індукція (*лат. *inductio* — наведення*)*, на відміну від дедукції, оперує неповним набором фактів, на основі яких робить висновок. Не даючи гарантій повноти, *індукція* дає шанс на отримання неочевидних знань.

Дослідження, спрямовані на доведення якоїсь тези й аргументацію заздалегідь визначеного висновку (приміром, про міфологічні основи народної творчості, народність, спільні індоєвропейські корені та ін.) — це чистісінька *дедукція* або, дещо спрощуючи, спосіб підпорядкування фактів загальній *перед*концепції — *преконцепції*.

Так, саме про дедуктивний підхід писав *Микола Дашкевич*, рецензуючи працю Миколи Петрова з історії драми: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашел у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною»).

Ще на початку XX століття дедуктивний підхід викликав роздратування літературознавців і театрознавців, істориків і філософів, що й не дивно, адже в цей період, як зауважив *Бертран Рассел*, «прагнення вчених до нагромадження нових фактів поступилося місцем стремлінню розмірковувати, аналізувати і систематизувати», що призводило подеколи й до просторікування, спекулятивності, хоча відомо, казав Рассел, що «*всі важливі висновки — індуктивні, а не дедуктивні*».

На відміну від дедуктивного підходу, *індуктивний* відштовхується від *tabula rasa*, а висновки свої базує на *спостереженні* фактів, прикладом чого може бути *найменш ангажований формальний метод.* Саме тому *Маршалл Маклюен* пропонував здійснювати «*спостереження мінус ідеї*» (*observation minus ideas*).

ІСТОРИЗМ (нім. *Historismus*, англ. *historicism*, фр. *historicisme*, італ. *storicismo*) — принцип дослідження, остаточно сформований за доби романтизму (XVIII — початку XIX століття), особливістю якої був культ чутливості, інтуїції, уяви, свободи і неповторності власного «Я». За доби романтизму розпочалося захоплення історією й остаточне утвердження принципу історизму — принципу мислення і дослідження, котрий передбачав розгляд усіх предметів і явищ у розвитку, тобто у його витоках, минулому, у зв'язках із іншими явищами.

АНАХРОНІЗМ (від грец. *ανά* — проти і *χρόνος* — час) — в історичній науці — помилкове або свідоме приписування явищам однієї епохи ознак, рис, характеристик іншої, невідповідність часові. У тво-

рах мистецтва анахронізм інколи використовується свідомо — для створення комічного ефекту, ефекту очуження тощо.

Яскравий приклад анахронізму у науці наводив *Віктор Ярхо*, котрий писав про те, як пізніші інтерпретації засмітили наше уявлення про античну трагедію: «Існує переконання, що будь-яка трагедія — це зіткнення непримиренних суперечностей, котрі невблаганно ведуть героя до загибелі або до взаємного знищення антагоністів, і з цим важко сперечатися, маючи перед очима трагедії Шекспіра. <…> Існує переконання, що герой трагедії у своїй поведінці впадає у якусь трагічну вину, незалежно від того, чи буде це надмірна довірливість Отелло, нічим не стримувана гордість Коріолана або надмірна зарозумілість Гамлета. Відповідно шукають трагічну вину в Едіпа, Антигони, Гіпполіта. <…> Едіпові інкримінують безвідповідальну безтурботність у юнацькі роки. <…> Існує уявлення, що уся давньогрецька трагедія розвивалася під знаком фатуму». І далі, навівши за приклад фінали дев'яти щасливих трагедій з тридцяти однієї відомої нашому часові, Ярхо ставить питання руба: «*Виявляти у трагедії те, що у ній написано, а не те, чого в ній нема*». Про таку саму помилку пише Ярхо, коли звертає увагу на те, що «до творів давньогрецьких трагіків підходять так, неначе за плечима їхніх авторів стояв не лише багатовіковий досвід класичної європейської драматургії, а й уся теорія трагічного, від *Геґеля до Ясперса*». Міркування В. Ярхо про поширену звичку переносити вимоги одного історичного типу драми на драматургію, зведену за іншими законами, на жаль, стосуються не лише античності. Так само вони стосуються *Шекспіра і Мольєра, Бомарше і Метерлінка, Брехта і Кокто*, не кажучи вже про драматургію абсурду, котра «перекреслила» цілий напрям теорії драми, висунувши нові принципи формування театрального тексту і руйнування структур.

«Коли дослідник, прагнучи виявити історичне коріння поезії Дем'яна Бєдного, — жартував *Юрій Лотман*, — описує творчість поетів XIX ст. у термінах поетики Дем'яна Бєдного, він неминуче дійде висновку, що Пушкін і Лермонтов — лише етапи на шляху до його об'єкта дослідження. <…> Іншою вадою цієї методики є наступне: побудовані таким чином дослідні моделі посутньо не мають ніякої роздільної сили — на підставі їх не можна передбачати майбутнього руху літератури. <…> Припустимо, що я пишу історію театру, обравши метамовою опису терміни і поняття, прийняті в театрі моєї доби (припустимо, з точки зору "системи Станіславського" або "системи Мейєрхольда", або будь-якої іншої). Тоді всі факти з історії театру передо мною вишикуються як "шлях до Станіславського" або "шлях до Мейєрхольда", а все, що не вестиме до цієї, заданої самою методикою мети, отримає вигляд "відхилень від шляху", "випадкових" і "незначних" фактів. І тут біда не лише в тому, що створюється помилкове пояснення, але й у тому, що побудована таким чином мо-

дель не тільки неминуче призводить до заздалегідь заданого об'єкта, але і на ньому закінчується. Адже "систему Станіславського" або "систему Мейерхольда" створено, подальший рух припиняється, які б застереження не робив дослідник. Ми маємо справу з моделлю з наперед заданими межами».

ЕВОЛЮЦІОНІЗМ (від лат. *evolo* — швидко розвиватися) — поширений у XIX ст. основоположний принцип, який спирається на уявлення про розвиток людського суспільства й культури людства від нижчого до вищого рівня (від простого до складного або від гомогенного до гетерогенного). Виходячи з цього уявлення, розвиток людської культури сприймався як наперед визначений, адже все, що мусило здійснитися у майбутньому, було присутньо у кожній культурі у зародковому, «недорозвиненому» стані. Поширенню цього принципу сприяли відкриття у галузі природничих наук. Прихильники принципу своє завдання бачили в тому, щоб створити схеми розвитку, визначити генезу тощо. У XX столітті принцип втратив свою актуальність.

ЕСЕНЦІАЛІЗМ (від лат. *essentia* — сутність) — теоретична і філософська установка, котра характеризується приписуванням певному явищу (сутності) незмінного набору ознак і властивостей. Термін уживається стосовно теорій, в яких обстоюється наявність незмінних і вічних властивостей речей, об'єднаних якоюсь родовою ознакою. Реакцією на есенціалізм став *антиесенціалізм*: спрямований на стратегію сумніву, він дістав розвиток в американській філософії, ставши ледь не найголовнішим напрямом англо-американської аналітичної естетики від кінця 1950-х років. Серед джерел антиесенеціалізму — практика авангардизму і філософія *Л. Вітгенштайна*. Одна з ключових тез антиесенціалістів — *невизначеність «мистецтва»* і, внаслідок цього, — *неможливість створення загальної теорії «мистецтва»*. Піддаючи критиці традиційну філософську теорію мистецтва за спекулятивізм, надмірну абстрактність, позаісторизм і нормативізм, антиесенціалізм стимулював постановку нових теоретичних і методологічних завдань, розвиток історичного, соціологічного і культурологічного підходів.

НЕЙТРАЛЬНІСТЬ — один із ключових принципів класичної моделі історіописання, що приписує дослідникові позицію нейтрального спостерігача. Принцип сформувався у річищі позитивістської теорії пізнання і класичної раціональності, в якій розум, дистанціюючись від об'єктів, покликаний спостерігати і досліджувати їхню природу ніби збоку, не будучи детермінованим нічим, крім властивостей і характеристик досліджуваних об'єктів. Позитивісти вважали, що справа дослідника не оцінювати факти, але реконструювати і зрозуміти, «як це було насправді». Особливе значення має цей принцип для театрознавства, що базується на відсутньому об'єкті, реконструкція якого здійснюється здебільшого на основі рецензій, фотографій та інших документів.

Однак, застерігав *Макс Вебер*, «не тільки історики мистецтва, а й історики взагалі доводять, що вони не можуть відмовитись від політичних, культурних, етичних та естетичних оцінок; ба більше, без таких оцінок вони взагалі не можуть працювати. Методологія неспроможна і не має наміру приписувати будь-кому, як він повинен спрямовувати свою літературну працю. Вона лише бере на себе відповідальність стверджувати: певні проблеми є гетерогенними за своїм змістом, і змішування їх призведе до того, що під час дискусії опоненти не зможуть знайти спільної мови, і що в одному випадку дискусія, котра ведеться засобами емпіричної науки чи логіки, може бути плідною, а в іншому вона взагалі буде неможливою. Очевидно, тут доцільно висловити ще одне загальне зауваження, залишаючи його поки що без детальної аргументації: при уважному ознайомленні з історичними працями неважко переконатися в тому, що повний об'єктивний розгляд емпірично фіксованого ланцюжка історичних каузальних зв'язків майже завжди припиняється, тільки-но історик починає "оцінювати" те, що завдає шкоди результатам його наукової роботи. Йому загрожує, приміром, небезпека того, що він "пояснюватиме" як "помилку" чи "занепад" явища, які могли бути радше наслідком впливу чужих йому ідеалів діячів тієї чи іншої історичної доби; внаслідок цього він не досягне своєї основної мети — "розуміння"».

РЕЛЯТИВІЗМ (від лат. *relativus* — відносний) — методологічний принцип, який абсолютизує умовність пізнання, вважаючи будь-яке знання відносним, суб'єктивним, залежним від носія знання та ін. Згідно з цим принципом, цінності іншої культури неможливо зрозуміти ззовні, треба сприймати їх, керуючись їхньою логікою, а не власними уявленнями. Культурний релятивізм обстоює рівні права всіх типів культур, заперечуючи можливість порівняння і вимірювання їх в одному масштабі.

ПРОСТОТА — один із методологічних принципів, який, поряд із евристичністю, когерентністю, логічністю й іншими ознаками, спирається на уявлення, що компактність викладу, концептуальна цілісність, стрункість і навіть вишуканість у викладі шляхів і результатів дослідження, здатність дослідника спростити і «згорнути складну думку», зробивши її зрозумілою неспеціалістові, є одним із критеріїв науковості.

КРИТЕРІЇ НАУКОВОГО ЗНАННЯ: *об'єктивність* (незалежність від суб'єкта пізнання); *доказовість і обґрунтованість*; *достовірність* отриманих результатів і можливість їх перевірити; *вираженість у поняттях*; *раціональність*; *сутнісність характеристик* (нове знання стосується суті об'єктів); *системність* (організованість у формі теорії або розгорнутої теоретичної побудови з використанням понять і категорій цієї галузі знання); *здатність до розвитку* (потенціал до породження нового знання).

8. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

ІСТОРІОГРАФІЯ МИСТЕЦТВА (нім. *Historiographie, Historiographiegeschichte*) — наукова дисципліна, *предметом якої є дослідження* — концепцій, методів, праць, наукового і соціального контексту, в якому здійснювалися історичні і теоретичні дослідження у галузі мистецтва, тобто різноманітні практики *історіописання*. *Історіографія* — це, за визначенням Шарля Карбонеля, «історія дискурсу <…>, виробленого людством з приводу минулого» або, за визначенням *Гі Бурде й Ервіна Мартана*, «дослідження різних історико-методичних дискурсів і способів історіописання».

Кожна доба відводить мистецтву те місце у каталозі дискурсів, котре залежить від її уявлень про мистецтво та його місце у житті суспільства. В одних випадках мистецтво посідає почесне місце у великій національній історії, як це сталося в істориків античності, в інших — виконує роль забавки у салонових розвагах і світських теревенях.

Історіографія мистецтва — це історія історії мистецтва.

Завдання і методи історіографічного дослідження у різних школах спираються на різні підходи, котрі *Л. Клейн* пропонує розрізняти таким чином:

I. *Хронографічний підхід* (перелік відкриттів або інших подій в історії дослідження мистецтва).

II. *Біографічний підхід* (*Л. Клейн* називає цей підхід індивідуалістичним індетермінізмом: причини історичних явищ дослідники бачать лише у видатних особистостях).

III. *Проблемний підхід* (історія наукових проблем та їхнього розв'язання) та його різновиди:

III. 1. *Кумулятивний* (наука розвивається в результаті поступового накопичення фактів і спадкоємності; завдання історіографа у такому випадку пов'язано з пошуком витоків, попередників і т. ін.);

III. 2. *Дисконтинуїзм* (концепція розривів спадкоємності і наукових революцій; тут основним завданням стає виокремлення новаторських ідей, теорій тощо):

• *розрив* шляхом перманентної революції (*К. Поппер*);

• *розрив* відбувається спазматично.

III. 3. *Комбінаційний підхід*: об'єднання кумулятивної концепції і дисконтинуїзму.

АРХЕОГРАФІЯ (від грец. *ἀρχαίος* — древній і *γράφω* — пишу) — дисципліна, що вивчає історію, методику та практику публікації історичних джерел. Сучасним уявленням про завдання археографії відповідає поняття *публікаціезнавство* (англ. *edition, publication,* нім. *Editionskunde*), що включає публікацію не лише письмових джерел, а й речових, образотворчих тощо.

АРХЕОЛОГІЯ (від грец. *αρχαιος — стародавній*, і *λογος — слово*) — вивчення неписемних пам'яток і, у широкому сенсі, слідів минулого. В історіографії театру археологічні відкриття відіграли значну роль, адже саме завдяки їм стало можливим дослідження античного театру (*Вільгельм Дерпфельд* та ін.). У філософії *Мішеля Фуко археологією знання* називається прагнення виявити за різноманіттям ідей і знань певної доби ту епістемологічну основу, котра уможливлює їх.

ІКОНОГРАФІЯ (від грец. *εἰκών* — зображення, образ і *γράφω* — пишу) — будь-яке відтворення сюжету методами образотворчого мистецтва, а також опис і систематизація типологічних ознак і схем зображення персонажів, сюжетних сцен тощо. Метод іконографії відомий у Франції і Німеччині від 1840-х років як інструмент дослідження мистецтва середньовіччя, його джерел, зв'язків з релігійними і літературними явищами шляхом тлумачення символіки, алегорій, атрибутів і т. ін. У театрознавстві під іконографією розуміють усю сукупність візуальних документів (ескізи, малюнки, картини, фотографії тощо), в яких зафіксовано інформацію про ті або інші події театрального життя.

ДЖЕРЕЛО ІСТОРИЧНЕ — будь-який матеріальний об'єкт, який може бути використано у процесі пізнання об'єкта дослідження й отримання інформації; *сліди, залишені особою або подією*. Сукупність джерел, котра відповідає меті конкретного дослідження, називається *корпусом джерел*. Зміну типу джерел зумовлено зміною наукової парадигми, впровадженням нових методів дослідження тощо.

Використання історичних джерел передбачає процедуру *критики*: *зовнішньої* (матеріального і формального аналізу документу — його походження, використаних автором джерел, носіїв тощо) і *внутрішньої* (аналіз змісту документу, порівняння з іншими, аналіз намірів і завдань автора, тобто з'ясування підстав довіряти документові).

Крім того, використання джерел передбачає повноту, а не вибірковість. Так, досліджуючи творчість Курбаса, слід брати до уваги не лише тексти Курбаса та його шанувальників; не меншої уваги потребують й інші джерела — ті, що належать опонентам «Березоля». Адже одноманітна дієта — шкідлива, вона знеживлює мислення.

Кожен аспект культурної діяльності має своє специфічне коло джерел. Приміром, *Крістофер Бальме*, посилаючись на *Дітріха Штайнбека*, вирізняє такі джерела дослідження театральної культури:

• *опосередковані об'єктивно-мовні, тобто виражені в мові предмета* (будівля театру, місце вистави, сцена, технічні сценічні засоби, декорації, костюми, реквізит, маски, режисерські примірники, екземпляри ролей, суфлерські книги, книги помічника режисера, макети, технічні кресленики, акти й угоди, театральні афіші);

• *опосередковані метамовні* (театральні фотографії, фільми і відеозаписи, ескізи костюмів і декорацій, фотографії декорацій);

• *безпосередні метамовні* (сценарії, звіти про роботу над виставою, опис ролей, щорічні хроніки, альманахи, критика, театральна періодика, листи, щоденники, мемуари, біографії, анекдоти, театральні романи, памфлети, теоретичні письмові джерела, плакати, джерела образотворчого мистецтва);

• *безпосередні об'єктно-мовні*, виражені в мові предмета (лібрето, текст драми, клавіри, партитури) та ін.

Джерело або *першоджерело* — це першодрук тієї або іншої праці, що лежить у площині предмета дослідження. Переклади, антології, перекази, цитування і критична література з приводу першоджерела належать до *вторинних джерел*.

Найпопулярніше, однак найменш достовірне джерело інформації про минуле театру — *рецензія*, тобто опис і оцінка тієї або іншої мистецької події її свідком.

Майстерність історика (його досвід, талант) виявляється саме у здатності *перетворити на корисне джерело будь-який слід минулого і примусити його «заговорити»*.

На відміну від історика театру, який здійснює критику джерела, зіставляє його з іншими, оцінка критика, хоч і претендує на об'єктивність, здебільшого ангажована — залежна від його власного або групового смаку, стосунків із авторами і виконавцями, отже, потребує верифікації шляхом зіставлення зі свідченнями інших експертів.

Приміром, *Іван Франко* у своїх рецензіях спирається здебільшого на епітети, котрі демонструють радше емоційні стани критика, аніж особливості побаченої ним вистави, і варіює кілька оцінок:

• *гарно* (гарна [музична] партія Запорожця; гарна вистава; гарна гра акторів; гарна мова; гарна музика; гарна постановка; гарний спів; гарні букети; гарні зразки; гарні костюми; гарно виконано);

• *добре* (актори грали добре; артисти грали загалом добре; в обох виставах артисти грали добре; виконана була добре; виконано її добре; гра артистів була дуже добра; гра артистів і особливо артисток була загалом добра; добре виконала роль; добре зіграв);

• *вдало: вдала вистава; вдала п'єса; вдала постать; вдалий вибір; вдалий твір…* («вдало / невдало» — понад двадцять разів).

Так само десятки разів повторюються оцінки: *психологічно / непсихологічно, правдоподібно / неправдоподібно, природність / неприродність* і т. ін.

Висновки Франка стосовно виконавців ролей, за виїмком кількох зауважень, мають оціночно-компліментарний характер; головним критерієм, як і в аналізі інших складових, залишається *подібність до життя або неправдоподібність* — т. зв. *реалізм*.

Ця особливість оцінок театрального мистецтва притаманна не лише стилеві *Івана Франка* — театрального критика, а й ледь не усьому корпусу історичних джерел театру XIX століття, коли, писав

В. Липинський, «наші політичні провідники більше співали або поетизували, кричали або плакали, ніж висловлювались членороздільною, логічною і ясною прозою».

Для верифікації подібних оцінок потребує дослідження *природа правдивості*, притаманної критикові. За відсутності верифікації використання свідчень експертів, якими б авторитетними вони не були, недоцільне, адже сприяє творенню міфів і культу героїв.

Праця, котра базується *лише* на оприлюдненні невідомих джерел, може бути корисною, але не є дослідженням. Умберто Еко писав із цього приводу: «Дехто, подібно до буквоїдів-німців, улюблених героїв філологічних анекдотів, вражає абсолютно непотрібними "*архівними знахідками*" на зразок пральних квитанцій: записами нульової інформативності <…>. У рідкісних випадках і від таких документів буває пуття. Вони проливають промені світла на образ, припустимо, пустельника, що його вважали непрактичним, або свідчать, що у певний період письменник жив у скруті. Іноді ж вони нічого не додають до того, що і без них відомо. Це дрібні курйози біографій, вони позбавлені жодної наукової значущості, хоча є вчені, що заробили реноме невтомних трударів на публікаціях подібного непотребу». Нерідко, продовжує Еко, дослідники «приносять на захист стоси листівок, звіти про дискусії, довідки, статистичні таблиці, буває, запозичені в якогось попередника, і все це іменують "ідейно виваженим дипломом"».

Ще раніше глузував із цього приводу *Майк Йогансен*: «Бувши б критиком, чи істориком літератури, <…> з однаковим ентузіазмом я студіював би нотатки, зроблені на полях Біблії Гулаком-Артемовським, ложку, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана, його халяву і вірші поета Гадзінського, чи заяву Сосюри про вихід з ВАПЛІТЕ. <…> Я шамраїв би щось невиразне про таланти й плювачив би на серйозних майстрів, словом, сказати, душа моя мала б повну втіху і спокій у діях своїх. Але не бувши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен попереду набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу, ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу попереду договоритися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гнилого барахла замість свіжих ідей, мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати».

Писана історія виконавських мистецтв (рецензії) спирається здебільшого на особисті враження свідків, які аналізуються зазвичай вибірково й упереджено (приміром, до «справи» Леся Курбаса досі не долучено свідчення свідків з іншого боку — Д. Грудини, М. Семенка, автора статті, приписуваної Г. Юрі та ін.).

Разом із тим, пам'ятки матеріальної культури (архітектура, археологія, іконографія), дослідження яких було покладено в основу класичних праць про античний театр ще у XIX столітті (*В. Дерпфельд, В. Латишев* та ін.), і які згодом визначили особливості методу, запропонованого *Максом Геррманном*, було проігноровано. Ще й досі недостатньо вивчається таке потужне джерело, як афіші, фотокартки, аудіо- і відеозаписи. Здійснивши цей вибір, театрознавство відмовилося від фактів на користь зрадливих «точок зору» та ідеологем.

За вибором джерел (отже, системи ознак, одиниць вимірювання, критеріїв і лексики, на яку спиратиметься дослідник) можна передбачити не лише метод (на кшталт «естетичної критики»), але й очікуваний результат дослідження. Це маркер, який розсекречує метод або його відсутність і підміну ідеологемами («високохудожній» і т. ін.).

ДЖЕРЕЛО ІСТОРІОГРАФІЧНЕ — за визначенням І. Колесник, — це «специфічна група джерел, які містять інформацію про *історіографічний процес* і водночас постають доробком цього процесу». Один і той самий текст, залежно від погляду, може бути одночасно історичним або історіографічним джерелом. Синтетичні історичні дослідження, статті, монографії, рецензії, критичні огляди, доповіді, чернетки, нотатки, плани робіт, мемуари, щоденники, автобіографії, приватне та ділове листування, офіційні, діловодні документи та інші матеріали *стають історіографічним джерелом у процесі історіографічного дослідження*, під час вивчення загального чи локального історіографічного процесу, певного напряму або школи у системі історичної науки, творчої діяльності конкретного історика.

Джерельна база історіографічного дослідження, вважає І. Колесник, має три рівні:

1) *конкретний текст історика*;

2) *великий текст*, тобто сукупність праць історика, його творчий доробок;

3) *історико-культурний контекст*.

Одна з проблем, яку мусить подолати у процесі аналізу історіографічних джерел дослідник, — штампи сприйняття класичних текстів. Зазвичай твердження, сформульовані класиками, сприймаються як достеменні, однак аналіз текстів і пошук відповіді на питання «що, власне, сказав автор» дозволяє поставити точніші діагнози аналізованим текстам. Передусім це передбачає процедуру «повільного читання» і верифікацію положень, висунутих класиками.

Упродовж історії театрознавства роль історика і теоретика театру дуже часто виконувала (імітувала) театральна критика, залишивши, таким чином, за межами своєї уваги величезне коло питань, котрі стосуються історії *театрального життя* (доступної безпосередньому спостереженню або відтворенню за історичними джерелами сукупності фактів, які стосуються сценічного мистецтва) і *театральної*

культури (системи зв'язків між групами фактів театрального життя, а також подій, котрі змінюють системні зв'язки між цими групами). Відтак одні теми опинялися у постійному фокусі театрознавства, тоді як до інших і досі ніхто (або майже ніхто) не звертався.

Минуле театру — об'єкт уявний, витворений із принадної суміші фактів і фантазій. Сліди його — у криптограмах, які потребують копіткого слідства, відсіювання міфів, неправдивих свідчень, упередженості. Впродовж XX століття «революційна доцільність» неодноразово змушувала істориків нехтувати об'єктивним слідством на користь «раю негайно», «взірцевих моделей», «священної історії, тобто головної події, що сталася на початку часу, ab initio» (*М. Еліаде*). Таким чином минуле поставало як розфарбована талановитими пензлями галерея геніїв, країна міфологічних велетнів і, для контрасту, злих карликів. Така історія — плід використання міфологічного інструментарію, підпорядкування фактів логіці міфу, логіці позаісторичній, поза місцем, часом, системами координат й одиницями вимірювання.

Найголовніша ознака такої історії — сувора аксіоматичність (вона спирається на набір аксіом, яких насправді у мистецтві не існує), що базується на уявленні, ніби «історія сама все розставить по місцях» (насправді пам'ять — це витвір людини, сама себе вона не коригує, її коригують люди).

Міфологічна історія амбітно демонструє зневагу до деталей і повсякденного життя, не опускається до рівня простих трудівників сцени та їхніх повсякденних потреб, спілкуючись виключно з героями, якщо навіть у ролі героїв виступають спільноти — народи, мистецькі напрями, рухи, «отці театру», «фундатори», «генії», «видатні» і «визначні» діячі, тобто «культурні герої». Тому міфологічна історія персоніфікована. Міфологізуючи власне минуле — минуле автора та його оточення, міфологічна історія легітимізує таким чином обрану автором гіпотезу життя, його смак і т. ін. Відтак не може обійтися без міфу про походження, бажано містичне.

Водночас міфологічна історія вправно оминає «земне» — революційні технічні винаходи, книги бухгалтерського обліку, прибутки, касові збори, зміни у законодавчому полі, міжособистісні стосунки, котрі істотно впливали на практику театру і т. ін.

Так само міфологічна історія оминає суперечності, вписуючи навіть достеменні факти в обраний міф — «злет / занепад», «аполлонівське / діонісійське», «високохудожнє / малохудожнє», прометеївське протистояння «невизнаного генія» владі і, кінець-кінцем, зводиться до найпримітивнішої форми мислення з її протиставленням «гарного — поганому», «нашого — не нашому» і т. ін.

Міфологічна історія не може бути жартівливою або іронічною, здебільшого вона героїчна і, немов аристотелівська трагедія, відтворює «вишуканою мовою серйозну і закінчену дію» — звісно, з пафо-

сом і настановою на катарсис, а у національному різновиді — ще й на оспівування жертви (хоча історики театру XIX століття не цурались дотепних казусів, у яких, немов у фокусі, виявляли себе особливості театральної культури доби).

Міфологічна історія зневажає дискретність і позасюжетність (тому не використовує назв на кшталт «До питання про…»), вона прагне охопити ціле, простежити життя міфологічного сюжету від витоків до його завершення, бо інакше міф не буде міфом (однак «Бог — у деталях», *Абі Варбург*).

Поділяючи світ на «вищий» і «нижчий» — світ «богів» і «гречкосіїв», у якому мешкають не «інакші», а лише «свої» і «чужі», «прогресивні» і «консервативні», «буржуазні» і «пролетарські», «елітарні» і «масові» явища, міфологічна історія зверхньо ставиться до іншої культури, внаслідок чого ключовою «одиницею вимірювання» стає для неї «високохудожність» («маловисокохудожність», за М. Зощенком).

На відміну від емоційно знебарвленої науки (які емоції може викликати закон тяжіння?!), міфологічна історія — пристрасна і войовнича, адже обговорює світ, поділений на «своїх» і «чужих». Минуле театру як нейтральний технологічний об'єкт її не цікавить; воно цікавить її лише у межах відповіді на міфологічні (ідеологічні) виклики сьогодення.

У цьому контексті можна було би не згадувати про головного ворога міфологічної історії — історичний факт, подеколи «незграбний», не «вишуканою» мовою описаний, а часом і просто брутальний.

Однак згадати слід — бодай з огляду на мотиви, якими забезпечується тій або іншій праці почесне місце у нашій пам'яті і перетворення якогось автора на медійного персонажа. Ці мотиви пов'язано не з реальним науковим значенням якоїсь праці; вони зумовлені читачем — його смаком, емоційною залежністю від «хрестоматійних» рейтингів, завчених зі шкільної лави афоризмів і т. ін.

Справа не лише в орієнтації якоїсь групи авторів на виробництво міфів, а й у потребі наукової спільноти (експерта наукової новизни і достовірності отриманих результатів) або у споживанні цих міфів, або у «розчаклуванні» театру та його минулого.

Уперше завдання «розчаклування минулого», отже, дослідження «історії мистецтва без імен», було висунуто Генрихом Вельфліном, з іменем якого пов'язується становлення історії мистецтва як самостійної дисципліни і створення методу формально-стилістичного аналізу. У театрознавстві поширенню формального аналізу сприяли праці *М. Геррманна, В. Перетца, О. Гвоздєва, Вс. Всеволодського-Гернгросса, П. Руліна, Б. Варнеке* та ін. Доки у 1930-х роках, як в СРСР, так і у Німеччині, головні сили мистецтвознавства не було перекинуто на інший фронт — до міфологічного мислення.

Гарно це чи погано — залежить від відповіді на питання: чи нас і справді цікавить минуле? чи ми згодні задовольнятися міфами? на-

віщо нам потрібне знання про минуле? І головне: чи у минулому нас і досі цікавлять відповіді на запитання, поставлені попередниками?

Адже історія культури і мистецтва — це не минуле, яким воно було насправді; це сформований різними істориками, а тому й суперечливий образ минулого, впорядкований у формі жанрових сюжетів, пов'язаних із ними героїв і вкладених у їхні вуста гасел.

Якщо нас перестали задовольняти міфи і ми й справді шукаємо відповіді на інші запитання, мусимо усвідомити необхідність повільного перечитування минулого, реструктуризації пам'яті, критичного ставлення до причин і способів, якими ця пам'ять формувалася, деформувалася, знищувалася і продовжує впливати на сучасну культуру.

Однак театрознавча міфологія пов'язана не лише з історичними подіями і постатями, ще більше вони залежать від тих, хто їх витворив і підтримував міфологічну традицію і всіляко піднімав її статус.

Чому одні тексти живуть у часі, тоді як інші, здобувши популярність за життя їхніх авторів, поступово ніби зникають у тумані небуття, доки раптом знову не виринають і не актуалізуються в іншому часі? Чому постаті і дослідження одних істориків театру мають високу репутацію, їх канонізують, тоді як тексти інших йдуть у небуття?

Серед мотивів, якими було забезпечено тим або іншим дослідникам (або подіям) почесне місце у нашій пам'яті і перетворення їх на медійних персонажів, героїв сенсації, можна виявити парадоксальне домінування не оцінки реального наукового внеску тієї або іншої постаті, але різноманітні спокуси, серед яких: • неусвідомлена симпатія до особи автора або до його політичних (естетичних) переконань, співчуття до його долі; • принадність авторського стилю; • актуалізація досліджуваної автором теми і, внаслідок цього, неусвідомлене перенесення емоційного ставлення до об'єкта дослідження на його автора; • започаткування автором нового жанру, підходу, теми, території дослідження, що не дозволяє його оминути бодай в огляді літератури (приміром, «Поетика» Аристотеля за життя її автора не мала жодного впливу на розвиток театру і драматургії, однак за два тисячоліття по смерті філософа опинилася у центрі уваги теоретиків драми і театру; усі подальші дискусії стосовно драми і театру так або інакше точилися «навколо Аристотеля»); • полемічний (одіозний, скандальний) характер твору, котрий спровокував жваву дискусію у минулому; • залежність пізніших читачів від «хрестоматійних» рейтингів, завчених зі шкільної (студентської) лави афоризмів і т. ін.

Усі ці мотиви, зрештою, можна звести до проблеми ефектності (екзотичності, сенсаційності стилю, долі) й ефективності (наукова новизна, отримані результати, можливість застосування у практичній діяльності тощо). Остання ознака — ефективність наукового доробку — вимірюється не лише встановленням певних фактів, а й формуванням нового — бажано плідного — погляду на звичні явища.

9. НАУКОВА ШКОЛА

ШКОЛА НАУКОВА. Від самого народження і до сьогодні у культурології і мистецтвознавстві точаться дискусії стосовно їхніх завдань, об'єкта, предмета, методів дослідження і навіть наукової етики. Ці розбіжності визначаються здебільшого науковими школами, напрямами і підходами до вивчення культури і мистецтва.

Наукова школа — це спільнота науковців, зазвичай об'єднана *інституціонально* (навчальним закладом або науково-дослідною установою, науковим виданням, науковим товариством та ін.), *методологічно* (спільна наукова концепція, принципи і методи) й очолювана лідером. Вирішальне значення у визначенні школи має не так наявність лідера, учнів або послідовників, як спільні для якогось кола науковців (не обов'язково формалізованого) *об'єкт, предмет і методи дослідження*. Школа — це не лише методологія, а й система *телеологічних уявлень* (від грец. *τέλειος* — заключний і *λόγος* — вчення) — уявлень про мету науки і досліджуваної галузі, на яких базуються й *етичні принципи* школи.

Різноманіття шкіл — одна з передумов розвиненого наукового життя. Адже школа — *це не інтуїтивне наслідування звичних форм*, а *самоусвідомлення* науковою спільнотою власних принципів, методів, концепцій і відмінностей від інших, без чого неможливий ні діалог, ні порозуміння, ні розвиток.

Школа — це спільні для певної групи дослідників способи *виробництва знань*, *перетворення їх на предмет суспільного обміну* і *просування на ринку інтелектуальних продуктів*.

Для саморепрезентації шкіл академічна наука витворила різноманітні форми *апробації — конференції, рецензування, опонування, публічні захисти дисертацій* тощо, зміст і рівень формалізації яких є індикатором наукового життя галузі, адже саме ці форми стали поживним середовищем не лише для наукових відкриттів, а й для демагогії та її жанрових різновидів.

Однак школа — це також і навчальний заклад, канал передачі досвіду одного покоління іншим. Результат зусиль школи — отримана учнем професія, тобто сукупність знань, вмінь і навичок, які дозволяють фахівцеві досягати позитивних наслідків своєї праці, створювати певний *продукт*, вступати, завдяки результатові своєї праці, у стосунки обміну із соціумом і, у разі визнання, отримувати від останнього підкріплення й винагороди у вигляді квітів і оплесків, премій і титулів, замовлень і гонорарів, а врешті життєвої й посмертної слави або принаймні гарних рецензій і відгуків. Тобто бажаний результат зусиль будь-якої школи — успіх її учнів і, звісно, їхнє задоволення від власної праці. Саме для забезпечення цих обмінних процесів і здійснюється на-

вчання — передача системи знань, вмінь і навичок використання найрізноманітніших винаходів і відкриттів людства для створення *предмета обміну*. За відсутності цього *предмета* народжується привид. Мистецтвознавство, з погляду *успіху*, не здатне запропонувати соціумові щось таке, що можна вважати конче необхідним для його фізичного виживання; однак воно дає людині інше: очі й дзеркала — способи бачення й віддзеркалення світу, способи наповнення свого існування змістом, а відтак і можливість вступати у стосунки зі світом — зі світом явленим і прихованим, з минулим і майбутнім, з усім тим, що неможливо побачити неозброєним оком. Це окуляри, скельця яких відрізняються у кожної доби. Але окуляри ці й справді магічні, адже допомагають нам наблизитися до дива — дива, що називається життям.

Поняття наукової школи, як і саме уявлення про наукову діяльність, не є сталим, адже те, що вчора називалося наукою, завтра вважатиметься «продажною дівкою імперіалізму». І навпаки — вчорашній забобон сприйматиметься як пророцтво.

ШКОЛА АНТРОПОЛОГІЧНА (від грец. *anthropos* — людина і *logos* — знання) — в етнографії та фольклористиці 1860-х рр. — напрям досліджень, котрий пояснює подібність матеріальної і духовної культури (у тому числі фольклору народів, які не перебувають в етнічному, економічному, політичному і культурному зв'язках) загальнолюдською природою. Антропологічна школа сприяла формуванню культурології, расово-антропологічної школи у соціології (антропосоціології). Ідеї антропологічної школи істотно вплинули на формування етносценології і театральних концепцій *К. Гагемана, М. Євреїнова, А. Кутчера, А. Арто, Є. Гротовського, Е. Барби* й акціонізм другої половини XX ст. у цілому. *П. Богатирьов* вважав, що «антропологічна школа розглядає фольклор з точки зору своєрідної лінгвістичної палеонтології, для неї це кладовище первісних культурних переживань. Міфологічна школа, яка є в історичній перспективі, а за самою суттю окремим випадком попередньої, шукає у фольклорі відгомін стародавніх вірувань, міфів».

ШКОЛА ДУХОВНО-ІСТОРИЧНА [ШКОЛА КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА] — у літературознавстві кінця XIX століття — напрям досліджень, сформований на базі поняття «Історія духу», запропонованого *Ф. Шлегелем* 1808 року і використаного *Вільгельмом Дільтеєм* у праці «Вступ до науки про дух» (1883). Остаточне оформлення школи у самостійний напрям пов'язано з виступом *Р. Унгера* (1908) проти позитивізму і фактографії філологічної школи *В. Шерера й Е. Шмідта*. Займаючись проблемою філософського обґрунтування гуманітарних наук, *Дільтей* використовував для розмежування «наук про природу» і «наук про дух» дихотомію, застосовану у середині XIX століття німецьким істориком *І. Г. Дройзеном*, який протиставляв пояснювальний метод і метод розуміння. «Природу ми пояснюємо, а душев-

не життя розуміємо». З роботою *В. Дільтея* «Побудова історичного світу в науках про дух» (1910) і виступом (1908) *Р. Унгера* проти філологічної школи *В. Шерера* пов'язано остаточне оформлення духовно-історичної школи в самостійну течію.

Основний метод дослідження *Дільтея* та його послідовників — вивчення унікальності автора твору й особливостей філософського світогляду митця на широкому культурному тлі — заглиблення в *дух епохи*. Адже, *за Дільтеєм*, не існує історії самої по собі, існує величезна кількість її суб'єктів, *історичних світів*. Основний жанр студій духовно-історичної школи — *монографічні дослідження неповторності автора і духу епохи*.

Дмитро Чижевський, характеризуючи особливості *духовно-історичного дослідження*, писав, що воно «спрямоване на відкриття в літературних творах елементів світогляду авторів чи світогляду, характеристичного для всієї доби або окремих течій. Треба сказати, що представників такого *духовно-історичного дослідження* було дуже мало — це були почасти історики церкви, що шукали християнських основ старої літератури, почасти представники інших течій, здебільшого філологічної, що принагідно знаходили окремі характеристичні риси в тих або інших пам'ятках. <…> Кількість шукачів *впливів* була величезна; таке шукання зробилося навіть модою і приводило до того, що в творах окремих авторів не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів. <…> Такими є праці *В. Рєзанова* про старий український театр. <…> *Духовно-історичні дослідження часто перетворювалися на культурно-історичні.* <…> Такий погляд часто зустрічаємо в поліглота *Олександра Веселовського*. Окремо стоїть засадна, але незакінчена історія української літератури *М. Грушевського*».

ШКОЛА КРИТИЧНО-ІСТОРИЧНА — у XIX столітті — театральна критика, погляд якої звернено назад, у минуле. Школа стояла на засадах естетичного догматизму, власного методу школа не створила. Проти цієї школи активно виступали *І. Франко, В. Перетц* та інші дослідники. «Ця школа, — писав *І. Франко*, — будучи випливом ідеалістичного світогляду, вважає кождий твір літературний випливом ідеї, в першім ряді *ідеї краси*. Означивши рядом логічних заключень і метафізичних спекуляцій суть тої ідеї, унявши в певну систему всі її розгалуження і всю різнорідність її проявів, *школа критично-естетична* підходить до оцінювання творів літературних з готовою вже абстрактною мірою і, йдучи від загальних принципів до спеціальних явищ, *поступає дедуктивно й апріорно*. Першою її задачею є класифікація творів літератури, встановлення між ними певної драбини ранг в міру того, чи вони повніше і досконаліше воплочують в собі ідею, всесторонніше виявляють її, чи противно, показують тільки слабі її проблиски, показують її серед примішок елементів чужих їй, а то

й зовсім з нею незгідних. От тим-то ся школа не тільки класифікує, але і цензурує твори літературні».

Недоліком *естетичної критики Франко* вважав її вибірковість, адже вона «зовсім ігнорувала стару літературу з часів перед *Петром Великим*, а й пізнішу літературу XVIII–XIX в. радше міряла естетичним ліктем, а не студіювала як документи для історії духового і суспільного розвою». А проте, на боротьбу з *естетичною критикою Франко* не витрачав сил, адже час її, вважав він, минув: «В кінці 40-кових років закінчилася критична діяльність *Бєлінського*, і з ним разом закінчився період *критично-естетичного трактування літератури*».

Разом із тим, *Франко* писав і про юнацьке захоплення ідеями цієї школи. 1878 року, починаючи полемічну статтю «Література, її завдання і найважніші ціхи», він, не приховуючи іронії, згадував «блаженні часи, коли, бувало, зійдеться нас кількох гарячих патріотів-ідеалістів і почнемо широку бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові, про досконаліть артистичної форми і про вплив, який має література на саму "передову" часть суспільності. <…> Правда, говорячи о таких високих матеріях, ми, крім *Шевченка*, не здибали нікого, кого б могли узяти за примір (та й Шевченко — кожний чув у своїй совісті — якось не підходив сюди, *якось* не "пасував", мов гранчасте до круглого), — і для того звичайно ставили за примір писателів чужих — *Гомера, Данте, Шекспіра, Гете*, — т. є. таких писателів, про котрих знали, що вони — *"великі", "генії"*, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній. Підпираючися тими великими іменами, мов щудлами, ми плели несосвітенну тарабарщину про літературу (так я думаю нині о тих бесідах), — установляли і валили *"вічні, незмінні естетичні правила"*, — а котрий гарячіший, то спішив і на примірах власної композиції доказувати правду і незмінність свіжоухвалених регул. Ах, се були часи святої благонамірености та патріотичних поривів, часи молоді, коли все блискуче було золото, все римоване — поезія, все надуте — велич і повага. То що ж, — блаженні ті часи минули, пропали. Погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці».

ШКОЛА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА — напрям у мистецтвознавстві середини XIX століття, що спирався на *історико-генетичний принцип*, висунутий наприкінці XVIII століття *Й. Гердером,* частково сприйнятий *біографічним методом* й обґрунтований у працях *Іполита Тена*. Культурно-історична школа постала внаслідок активного розвитку суспільних наук, що спиралися на ідеї *позитивізму* (принцип *позитивних фактів*, які може бути перевірено дослідним шляхом; позитивісти вважали, що справа науки — накопичувати і систематизувати факти, а не пояснювати їх, адже будь-яка гіпотеза — суб'єктивна, отже — ненаукова). *Основні поняття* школи — *цивілізація, раса, середовище, момент, характер народу, дух народу.*

У Російській імперії одним із перших представників культурно-історичної школи був *Микола Тихонравов* (1832–1893), низку праць якого присвячено історії драматургії, театру і методології дослідження. Олександр *Пипін*, розгорнутим нарисом якого відкривалося видання праць *Тихонравова*, писав: «Той напрям, який від початку мали праці *Тихонравова* з історії літератури, віддзеркалював цілий науковий рух, який в основі своїй був пов'язаний з рухом *сороковых років*. <…> У питаннях історії літератури нова точка зору була й справді несхожа з тією, що панувала у *художньо-історичній критиці Бєлінського*. <…> Нова школа тлумачення народної давнини, що панувала вже у Німеччині і була представлена братами *Гріммами*, проникла нарешті і в наше наукове середовище». Далі, пишучи про *історичну школу вивчення народної словесності*, *Пипін* звертає увагу, що, на відміну від його учителів, у *Тихонравова* «не було ні сентиментальності *Шевирєва*, ні *слов'янофільського містицизму*» (сам *О. Пипін*, який залишив цю характеристику методології *Тихонравова*, представляв метод, який сучасники називали *суспільно-історичним*, спрямованим на те, щоби «брати до розрахунку самі умови існування літератури, суспільну обстановку, її дійсний (часто ясно невиявлений) зміст»). *Микола Тихонравов* обстоював *порівняльно-історичний метод* і відкидав принципи *естетичного підходу*: «Література посіла чільне місце в ряду наук історичних; вона перестала бути збірником естетичних розборів обраних письменників, визнаних класичними».

В українському театрознавстві метод пропагував *Іван Франко*, теоретичні погляди якого базувалися здебільшого на працях *Еріха Шмідта* (учнями якого були фундатори театрознавства у Німеччині *М. Геррманн і А. Кутчер*), а його історична парадигма культури спиралася на *сприйняття театру як інструменту творення і розвитку нації*, що й визначало особливості акцентів — на генезі, впливах, мові і проблематиці драми. *Культурно-історична школа*, писав *Франко*, «*виходячи з так званого позитивного чи радше матеріалістичного світогляду*, <…> думає, що *духовне життя* як чоловіка, так і народу чи і всеї людськості, яко найвищий і найбільше скомплікований вицвіт всього світового розвою і що зрозуміти його вповні, у всій глибині і різнорідності його проявів, збагнути закони його прогресу, застою і регресу можна тільки тоді, коли зглибимо, зрозуміємо весь матеріальний підклад того життя <…>. От тим то *зрозуміння духовного життя даної епохи*, зрозуміння її смаку, її духових і літературних уподобань і ідеалів є головною метою дослідів над історією літератури після думок *школи культурно-історичної*. <…> Замість *дедуктивного, апріорного цензурування і класифікування творів* літературних, школа культурно-історична старається до живого, движучого змісту».

Дмитро Чижевський писав про представників *культурно-історичної школи*, котрі стояли на засадах позитивізму: «Працівники

в галузі збирання фактів та критики текстів дали чимало праць, які, правда, стосувалися переважно до старої доби української літератури. Найвидатнішими вченими цього напряму, що його звичайно називають *філологічним*, були: І. Срезневський, М. Тихонравов, Сухомлинов, А. Пипін, а спеціально над українською літературою працювали О. Огоновський, М. Петров та М. Дашкевич, що подав цінні доповнення до "Історії української літератури 19 ст." Петрова. Але їх праці приносили лише збірки матеріалів. Найбільше значення мають ті праці, що подають тексти, бо видання текстів тепер намагаються давати "критичні", себто за найстарішими рукописами, звіреними з іншими списками. Крім того, подають силу іншого матеріялу, зокрема відкривають для старої літератури — візантійські, а для нової — західноєвропейські та слов'янські джерела, оригінали перекладів або взірці наслідувань. І на початку 20 ст. ця праця продовжується, причому критиці тексту, встановленню найстарішої форми пам'яток та історії їх передачі й далі присвячується найбільше уваги. Ці праці часто дуже ґрунтовні, іноді бездоганні. Найважливішими дослідниками того часу були І. Франко та акад. В. Перетц, що зумів зацікавити чимало молодих учених суто-українськими темами та виховати цілий шерег учнів-українознавців».

Так само до культурно-історичної школи зараховують інколи праці *Володимира Івановича Рєзанова* (1867–1936). Однак, *з точки зору саме методології*, це об'єднання різножанрових праць не видається надто точним. *Володимир Перетц* у рецензії на праці *Рєзанова* писав: «Автор предлагает вниманию читателя в своем "*Экскурсе*" слишком много черной работы, того "багажа учености", который обычно относится в приложении или, если публикуется в тексте исследования — то лишь тогда, когда сам служит объектом исследования, а не справочным материалом. <…> Во всяком случае ценность опубликованных в разбираемом труде текстов — значительна, и мы уверены, книга проф. Резанова займет почетное место среди сборников пьес из репертуара старинного русского театра. <…> Вот почему, полагаем мы, главная цель автора обширного исследования осталась недостигнутой. Но вместе с тем, нельзя не признать, что в русской научной литературе до появления книги проф. *Резанова* не было столь обстоятельно и трудолюбиво сделанного подбора материала, который послужит дальнейшим исследователям путеводною нитью в их разысканиях».

ШКОЛА МІФОЛОГІЧНА — напрям у фольклористиці та літературознавстві початку XIX століття, що сформувався у Німеччині під впливом ідей романтизму та *порівняльно-історичного індоєвропейського мовознавства*, в умовах національного піднесення та зростання інтересу до народної культури. Основа міфологічної школи — уявлення про міф та інші форми духовної культури народу як про вияв народної свідомості, *«духу» народу,* і відповідне прагнення виявити земне коріння міфів (уособлення й обожнювання атмосферних явищ, небесних сві-

тил і т. ін.). Спільною для всіх міфологів була ідея про єдину основу міфології індоєвропейських народів. Звідси — уявлення про регрес культури, зневіра у творчих силах народу. Школа базується на популярних у той час ідеях *Фридріха Шеллінга* про *національний дух*, який виявляється в усіх матеріальних формах життя, зокрема й у мистецтві. На думку *Шеллінга*, міф — це першообраз поезії, з якої постає філософія, наука і ледь не вся гуманітарна сфера. У «Філософії мистецтва» (1802–1803) він доводив, що міфологія є необхідною умовою і первинним матеріалом для всякого мистецтва. Найповніше *теорію міфології як природної релігії* викладено Шеллінгом у лекціях 1845–1846 років. Схожі думки висловлювали і *Фридріх Шлегель* («Ядро поезії слід шукати в міфології і у давніх містеріях»; відтак відродження літератури можливе лише на основі міфотворчості, джерелом якої є національна культура), *Август Шлегель*, гейдельберзькі романтики (*Л. фон Арнім, К. Брентано, Й. Геррес*) та учні останніх — *брати Вільгельм і Якоб Грімми*.

У Російській імперії до міфологічної школи належали *Ф. Буслаєв* (1818–1897), *О. Афанасьєв* (1826–1871); частково погляди міфологічної школи поділяли *О. Потебня* (1835–1891) й *О. Пипін* (1833–1904).

Переносячи на вивчення літератури *методологію порівняльного мовознавства*, представники міфологічної школи виводили подібні явища зі сфери фольклору різних народів до спільної для них найдавнішої міфології, до *праміфу* (за аналогією з *прамовою*). На їхню думку, міфологічні традиції особливо добре збереглися в німецькій народній поезії. Погляди *Гріммів* теоретично узагальнені у праці «Німецька міфологія» (1835). «Слабкою стороною у діяльності бр. *Гріммів*, — вважав *В. Перетц*, — була сентиментальна ідеалізація *свого, давнього, німецького*, а також узагалі усього *народного*». А у рецензії на працю Ф. Колесси писав про «старе, наперед взяте переконання, нібито в народній поезії треба шукати джерел “слова”. Дуже важко, очевидячки, одірватися закоріненої старої народницької ідеології, яка зводила всі осягнення мистецтва — до єдиного містичного джерела — до “народньої душі” й повторяла без критики погляди Я. Гріма, які стали для неї аксіомою».

У XX столітті ідеї міфологічної школи дістали розвиток у *неоміфологічній теорії*, в основі якої лежить *вчення К. Г. Юнга* про архетипи — продукти *безособового колективного несвідомого*.

Іван Франко вважав, що міфологічна й антропологічна школи «не здатні навіть при найбільших зусиллях віднести до часів доісторичних всього скарбу традиційної літератури, всіх тих обрядів, звичаїв, вірувань, заклинань, пісень, казок, новел і анекдотів, які живуть в устах народу, на яких нерідко дуже добре видно печать християнства, відгомін фактів пізніших, історичних. Ці школи повинні, отже, визнати, що хоч і яким широким був би обсяг того, що вони повертають доісторичній творчості, все ж таки залишається ще величезний запас пам’яток пізнішої творчості з історичних часів».

ІСТОРІЯ ІДЕЙ — предметне поле сучасного історичного знання, пов'язане з питаннями генези історичного знання, поширення і трансформації продуктів розумової праці в інтелектуальній культурі людства; дослідження понять в історичному та лінгвістичному контексті.

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА БЕЗ ІМЕН — принцип, який, вважається, було закладено *Генрихом Вельфліном* (1864–1945), швейцарським істориком і теоретиком мистецтва, з іменем якого пов'язують становлення *історії мистецтва як самостійної наукової дисципліни* і створення методу *формально-стилістичного аналізу* («дихотомічна концепція стилю») пам'яток мистецтва. Основні ідеї *Вельфліна* сформульовано в його працях «Ренесанс і бароко» (1888), «Класичне мистецтво» (1899) й «Основні поняття історії мистецтв: Проблеми еволюції стилю у новому мистецтві» (1915), де викладено його теорію, в основі якої лежить ідея про різні *методи бачення*, притаманні кожній історичній добі, відповідно до чого він прагнув *проаналізувати стилі за опозиційними парами формальних категорій* (лінійне — живописне, площинне — глибинне, замкнена і відкрита форма, множинність і єдність, абсолютна і відносна ясність). «Можна, звісно, розглядати Рафаеля з точки зору душевного настрою, — писав *Вельфлін*, — але його художні наміри відкриються лише тому, хто від душевних переживань здатен перейти до формального аналізу». У Російській імперії значну роль у поширенні *формального аналізу* відіграли ідеї *Володимира Перетца*, котрі згодом розвивали представники російської школи *формального аналізу*. Своїми попередниками вони вважали *В. Воррінгера, Г. Вельфліна, К. Фідлера, А. фон Гільдебранда* та ін. «Першим історичним документом цього напряму, — вважав *М. Бахтін*, — є брошура *В. Б. Шкловського* "Воскресіння слова", видрукувана 1914 року».

ІСТОРІЯ НАЦІОНАЛЬНА [НАЦІОНАЛЬНО-ДЕРЖАВНА] — напрям і жанр історіописання, предметом вивчення якого є історія нації, її культури тощо. Національна історія протистоїть глобальній, а також локальній і персональній історії. Зародження жанру пов'язано з формуванням національної самосвідомості наприкінці XVIII століття. Національна історія передбачає конструювання міфів, образів *національних героїв та інших сакралій тощо.* В цьому її вразливість: з одного боку, скептично налаштована критика звинувачує її у спекуляції на національних почуттях; з іншого — вона наражається на звинувачення опонентів, чиї уявлення базуються на «*сурогатному патріотизмі*».

ІСТОРІЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ (нім. *Alltagsgeschichte,* англ. *everyday life history,* фр. *histoire de la vie quotidienne*) — у другій половині XX століття — один із напрямів історичної науки, т. зв. *нової історії*. Саме поняття *повсякденності* впроваджено у філософію англійським емпіризмом, а згодом феноменологією і лінгвістичною філософією. У 1930-х роках, коли європейська історіографія відчула втому від *періодизацій* та інших абстракцій, притаманних канону *Ве-*

ликої історії, у Франції постала школа «Анналів» (*Марк Блок, Люсьєн Февр, Фернан Бродель, Жак Ле Гофф* та ін.). Основна ідея «Анналів»: перехід від *подієвої історії* до історії проблеми, від випадку і видатної особи — до людини, *від історії — до істориків* («немає історії, є історики») і, головне — звернення до інших джерел, у ролі яких, за словами *Люсьєна Февра*, можуть виступати слова й звуки, пейзажі і картини, місячні затемнення і т. ін. Звідси й одна з ключових реплік *Марка Блока*: «Завдання полягає не в тому, щоб з'ясувати, чи було розіп'ято Ісуса, а потім він воскрес. А в тому, щоб зрозуміти, як сталося, що стільки людей вірить у Розп'яття і Воскресіння». Цілком органічно цей поворот призвів до впровадження *новими істориками* поняття *ментальності* (*звички свідомості* і *способи сприйняття світу*). Все це врешті призвело до зміни *території історії* і формування нових галузей — *мікроісторії, історії повсякденності* тощо. Предмет вивчення *історії повсякденності* — сфера людської буденності у множинних історико-культурних, політико-подієвих, етнічних і конфесійних контекстах. У центрі уваги історії повсякденності — комплексне дослідження повторюваного, «нормального» і звичного, що конструює стиль і спосіб життя представників різних соціальних верств, зокрема емоційні реакції на події та мотиви поведінки.

У мистецтвознавстві і культурології поворот до повсякденності не був новим, радше поверненням — до *традицій фізіологічного нарису* XIX століття і до нереалізованих задумів формалістів (саме формалісти впровадили поняття *літературний побут*; згодом *Юрій Лотман* запропонував таке визначення: *літературний побут* — це «особливі форми побуту, людських стосунків та поведінки, що породжені літературним процесом і утворюють один з його історичних контекстів». Питання, на яких зосереджують увагу дослідники, стосуються не інтерпретації творів, а статусу мистецтва і митця, кола замовників, контрактів, гонорарів, ринку мистецтва, технологій успіху і т. ін. Для театрознавства повсякденне життя мистецтва — це замкова шпарина, за формою якої можна обмацати загублений ключ — виконання вистави.

ІСТОРІЯ ПОДІЄВА — напрям і метод історіописання, спрямований на виявлення конфліктів, рушійних сил (головних дійових осіб), здійснених ними вчинків і створених ними подій, котрі впливають на розвиток театральної культури тощо.

Попри те, що у політичній історії цей метод історіописання давно сприймається як «учорашній день», театрознавство досі не має подієвої історії, принаймні недостатньо артикулює її. Адже подієва історія — це не ланцюг пов'язаних між собою дат, яскравих постатей, творів (сенсацій) і більш або менш переконливих коментарів стосовно їхнього «історичного значення»; це бодай орієнтовний ланцюг *подій, котрі змінили театральне життя*, мову театру не «з історичної перспективи», а саме у конкретному історичному часі.

Приміром, можна дуже довго розводитися про «світове значення» Шекспіра, однак історія не залишила жодного свідчення про те, що він і справді мав бодай якесь значення для доби, в якій жив і працював, що якимось чином уплинув на розвиток тогочасного театру.

Те саме можна сказати і про інших «видатних діячів» і «визначні твори» в історії сценічного, та й не тільки, мистецтва.

Натомість здоровий глузд дає неспростовні підказки з приводу подій у царині політики, законодавства, технології, котрі визначили подальший розвиток театральної культури: • упровадження в античному театрі спочатку другого, а згодом і третього актора; • дозвіл на показ комедії під час міських Діонісій в афінському театрі; • перехід театру з площі до закритого приміщення (давньоримська вілла, літургійна драма, придворний театр і т. ін.), що, у свою чергу, вплинуло на естетику театру (впровадження антрактів та ін.); • впровадження штанкетної системи; • вигнання глядачів зі сцени у французькому театрі XVIII ст.; • кодифікація амплуа у московському декреті Наполеона; • упровадження у театрі газового, а згодом і електричного освітлення; • демонополізація театру у другій половині XIX ст. у більшості країн Європи; • впровадження у театрі електроакустичної системи; • упровадження поворотного круга; • становлення кіномистецтва і запозичення у нього як композиційних (монтаж, наплив), так і технічних прийомів.

Незважаючи на те, що цілісну, синтетичну подієву історію світового або національного театру досі не написано, окремі її аспекти — впливи тих або інших подій на театральне життя — досліджено багатьма істориками театру. Так, доволі широко розглянуто вплив постанов радянської влади, виходячи з яких, «нереалістичними» або «антиреалістичними» вважалися жанри «буржуазного» театру, що й стало гідним відгуком мистецтвознавства на заклик Сталіна «оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як "радянське", "антирадянське", "революційне", "антиреволюційне" тощо». Ці визначення, народившись у площині «естетичній», зазвичай переходили у площину політичну. Приміром, у редакційній статті «Піднести революційну пильність», видрукуваній на сторінках журналу «Театр» 1936 року, було сказано: «Найбільш характерним *методом приховування своєї шкідницької діяльності* для цієї банди, як і для українських націоналістів — було і є політичне дворушництво, маскування ворога. <…> Все це стверджує, що на ідеологічному фронті, на фронті літератури й мистецтва *ворог намагався, користуючись почесним званням радянського художника, майстра, вести свою підлу дворушницьку контрреволюційну роботу*». Подібні до цих думки висловлював і Лесь Курбас, який, усвідомлючи *перетворення естетичного на політичне* і навпаки, мусив підпорядковувати естетику свого театру політичним гаслам: «МОБ вважає об'єктивною *контрреволюцією в мистецтві*: а) академізм, як визнавання постійної громад-

ської цінності мистецьких норм, тим самим визнавання незмінності ідеології; б) безпредметність, як занепадницьке явище класу, що розкладається, яке заперечує зміст; в) формалізм, як підпорядкування змісту розв'язанню формальних проблем; г) естетизм — культ краси, як самоцілі, що будучи витвором буржуазної культури, гине разом з нею». МОБ вважає зміст і форму в мистецтві рівноцінними елементами, що, пронизуючи один одного, перебувають у тісному взаємовідношенні і органічно випливають з класової ідеології».

Подієва історія виявляє себе також у соціологічному і просопологічному акспеті, пов'язаних із системою заохочення митців — гонорарами, пенсіями і почесними званнями, отже, найрізноманітнішими способами формування і зміни театральних еліт.

Вихідні події в історії мистецтва відбуваються здебільшого не на сцені, а у самому соціумі — у його законодавчій, економічній, технічній, політичній та інших сферах. Здебільшого саме ці події визначають зміну мови мистецтва та його жанрової системи. Приміром, успіх українського театру корифеїв зумовлено не лише талантом його творців, а й урядовими заборонами — Валуєвським циркуляром (1863) та Емським указом (1876), котрі розбудили і серед глядачів, і серед театральних діячів енергію спротиву. Так само й успіх театру Курбаса зумовлено зміною поколінь, а також політичних і регіональних еліт; і лише внаслідок цього — зміною естетичних орієнтирів.

На відміну від класичної драматургії, канони якої вимагають однієї події для певного відрізку часу, зміни у театральній культурі залежать від багатьох подій, що відбуваються одночасно у різних сферах життя.

«Естетична вартість» вистави не розпочинає цей подієвий ряд, а замикає його. Адже історія театру — це не лише естетичний коментар до хроніки театрального життя, передусім це історія театрального бізнесу, в якому «естетичний» чинник, поряд із ідеологією, політикою, конкуренцією з іншими видами мистецтва, модою тощо виступає лише однією зі складових театрального виробництва.

ІСТОРІЯ ПОНЯТЬ (нім. *Begriffsgeschichte*) — напрям досліджень, впроваджений у 1960-х роках *Райнгартом Козеллеком*. Напрям спирається на *історико-етимологічний підхід*, орієнтований на вивчення концептів, термінів, окремих лексем, сталих зворотів і навіть жаргонізмів. Ці дослідження стали логічною відповіддю на репліку *Людвига Вітгенштайна*: «*Межі моєї мови означають межі мого світу*» (так само нерозуміння мінливості цих меж сприяє збільшенню кількості наших забобонів). Плідність підходу обґрунтовував свого часу *Ганс Ґеорґ Ґадамер* у праці «Історія понять як філософія», а практичні можливості використання цього принципу довели дослідники у різних галузях, серед них, зокрема, *Жак Ле Гофф*, який, спираючись на власну тезу «*історія слів — це також історія*», здійснив аналіз еволюції поняття «чудо».

Показовим прикладом на користь плідності цього напряму може бути дослідження понять, на які спирається ледь не найпопулярніший театрознавчий текст — «Поетика» *Аристотеля*. Прикметний відгук на цей трактат залишив *Олексій Лосєв*, який у параграфі з промовистою назвою «Формалістичні особливості трактата ["Поетика"]» охарактеризував «всю систему викладу у "Поетиці" як визначений і дуже *впертий формалізм*». І найпершою мішенню для своєї тези *Лосєв* обрав саме аспект, пов'язаний з архітектурою драми: «Вчення про те, що трагедії краще класифікувати не за самими фабулами (!), а за їхніми зав'язками і розв'язками, <…> є уповні завершеним формалізмом». А далі у *Лосєва*, коли він пише про *фабулу* (латинський термін, який лише дуже умовно може бути зіставлено з аристотелівським поняттям *міф!*), з'являється абсолютно блискучий пасаж: «Саме визначення зав'язки і розв'язки в *Аристотеля* не тільки формалістичне, але й абсолютно неправильне». Навівши відповідну цитату з Аристотеля, Лосєв, ледь стримуючи обурення, підбиває підсумки: «Виходить, таким чином, що трагедія тільки й складається із зав'язки і розв'язки. <…> Це і формалістично, і неправильно (адже, якщо у трагедії є тільки зав'язка і розв'язка, то де ж у ній найголовніша і найцентральніша частина?)». Неважко помітити, як у гнівному викритті Лосєв намагається нав'язати *Аристотелеві* думку про необхідність *кульмінації* і *накласти на античну драму пізніше лекало*. Метода Лосєва не була, однак, надто оригінальною, адже продовжила давню традицію *привласнення й інтерпретації класиків без відповідної верифікації й урахування руху термінів у часі*. Хоча насправді без урахування цього руху термінів годі говорити про «Поетику» Аристотеля, перший переклад якої латиною було здійснено ще за доби середньовіччя. У XII столітті коментар до «Поетики» арабською мовою написав *Аверроес*, а у XIII столітті цей коментар було перекладено латиною і 1481 року видрукувано у Венеції (повторно — 1522 року). Наступне видання було здійснено латиною — офіційною мовою середньовіччя — у перекладі з грецької (1498). Однак переклади ці були «темні», вимагали пояснення і коментарів (як зауважив із цього приводу *Карен Свасьян,* «Освічена Європа XIII століття ознайомлювалася з перекладами Аверроеса за латинським перекладом єврейського перекладу коментаря до арабського перекладу сирійського перекладу грецького тексту»). Коментатори не забарилися. Однак їхні естетичні уявлення коливалися між настановами *Аристотеля*, з одного боку, і Горація, з іншого, що призвело до того, що *Аристотель* став сприйматися крізь призму *Горація* і новіших теоретиків драми. Внаслідок цього, попри неістотні, здавалося б, термінологічні відмінності і зсуви, теорія драми, все ще посилаючись на *Аристотеля* і намагаючись допасувати його до власних вимог, змушена була постійно вносити корективи у тлумачення його праці.

Дослідження історії понять (понять в історичній динаміці) дозволяє виявити ознаки, непомітні для неозброєного ока. Приміром, досліджуючи історію понять, можна виявити, як радянська держава, націоналізувавши театри, сформувала (звісно, за допомоги самих митців), *нові жанри громадського життя* й агресивну риторику, котра пронизала театральну культуру: *барикади театральні, барикади театру, боротьба з театром, політком, політична кампанія театру, театральна політика, культфронт (культурний фронт), театральний фронт, штаб режисерський* (ці ж ідеї у м'якішій, прихованій формі реалізувалися у *мистецтвознавчих дискусіях і театральних диспутах, у соціалістичних змаганнях мистецьких колективів, в олімпіадах робітничо-колгоспних театрів* і навіть у *стахановському русі* на теренах театру). Привласнивши театр (*націоналізація й удержавлення театру, облік робітників мистецтв*), держава підпорядкувала його відповідним органам влади (*комісаріат мистецтва, міністерство преси і пропаганди, наркомосвіта, репертком, управа видовищних підприємств та ін.*), мистецькій громадськості (*громадськість літературна, рада театральна, рада художня, рада художньо-політична, нарада драматургічна),* новим формам опікування митцем (*допомога політично-художня, шефство*) і виховання кадрів (*мистецьких марксистських кадрів*). Об'єднавши митців у спілку (*професійна спілка працівників мистецтва*), держава визначила їхні завдання (*стандартизація театру, обслуговування, виховання і перевиховання глядача, театральне будівництво, відродження театру, агітація, пропаганда)*, спрямовані на *фабрикування театральних постановок — культурної, мистецької, художньої театральної продукції*, котра б спиралася на затверджені й рекомендовані для подальшого поширення *театральні стандарти*. Звісно, не всі митці однаково справлялися з поставленим завданням. Отож, у процесі виховання до них стали застосовувати як засоби заохочення (*артист заслужений, артист народний, звання почесне, чин* — саме так початково називалися почесні звання), так і засоби покарання. До порушників, згідно з прейскурантом злочинів у сфері мистецтва (від *не до кінця розкрив тему* — до *контрреволюції і фашизму у мистецтві*), застосовували найбрутальніші методи, аж до відлучення від тіла влади і фізичного знищення. Адміністративна мудрість підказувала, що до покарань краще залучати сторонніх осіб (щоб руки чистими залишалися). Так з'явилися державні друковані видання (*журнал театральний*) та інститут *критики* з її новим інструментарієм — *колективними рецензіями* та іншими заохочувально-каральними функціями. Врешті це призвело до того, що митець, неначе злочинець, змушений був публічно спокутувати гріхи: він *визнавав і виправляв свої помилки й огріхи,* пов'язані зі створенням *ідеологічно шкідливих проявів, ідеологічними збоченнями і культи-*

вуванням безідейності. Це публічне дійство дістало назву *самокритики. Убезпечити себе від помилок* було неможливо, чим і визначалася зручність ситуації для влади і постійне відчуття небезпеки для митця. Ця подвійність забезпечувалася блискучою, зовні дуже схожою на термінологію, риторикою, лексика якої мала майже символічний характер і могла наповнюватися необмеженим змістом: *антихудожнє, аполітичність, безідейність, безпринциповість художня, вартість культурна, вартість театральна, високохудожнє, відрив театру від пролетарської авдиторії, геніальний твір, дилетантизм, діалектика матеріалістична і діалектика поведінки образів, досягнення художні, естетика — буржуазна, націоналістична, націоналістично-фашистська, значення п'єси актуальне, значення художнє, мистецтво високе і живе, мистецтво попутницько-балаганне, мистецтво справжнє, мистецтво хуторянське, митець революційний, несмак, правда соціальна, психологізм буржуазний, репертуар дешевий, смак, стиль радянський, тенденція антихудожня, форма театру буржуазна, художнє, художність сценічних образів* та ін. Коли фантазії не вистачало, переходили на конкретні мистецькі явища (*культура шароварна*) й особи (*курбалесія, курбасизм, курбасіада, курбасівщина, мейєрхольдівщина* та ін.). Серед численних риторичних прийомів поза конкуренцією були *різновиди реалізмів*, з приводу кількості яких глузували і Остап Вишня, і Юрій Смолич: *реалізм експресивний, класово-войовничий, конструктивний…* і нарешті — *соціалістичний*. Відтак загальнородове поняття *театр* перестало задовольняти соціум, адже морфологічні уявлення XIX століття істотно змінюються й актуальними стають *театри пролетарський, пролетарської диктатури, професіональний, радянський, реалістичний, реалістичного стилю, реалістично-психологічний, революційний, робітничий, робітничо-селянський, соціалістичний, справжній…* Врешті, всі вони, беручи участь у мистецьких перегонах (тобто у соціалістичному змаганні), прагнули здобути звання *головного, зразкового, показового, провідного або центрального театру.*

Отже, історія понять унаочнює історію досліджуваного явища. Адже поняття — це спосіб формування, а не лише віддзеркалення світу, відтак історія понять — це історія способів формування і «форматування» різних світів. Тому що «світ — це текст» (*Ж. Дерріда*). Крім того, історія понять дозволяє *диференціювати систему базових понять від демагогічних прийомів*, притаманних добі.

ІСТОРІЯ СЕНСАЦІЙНА — термін, упроваджений *Левом Клейном* стосовно історіописання, сконцентрованого на видатних постатях і сенсаційних подіях, *історія видатних подій і постатей*. Цей спосіб можна назвати також *методом фокальним (фокальних точок, площин)* або *фокальною історією,* зосередженою на *атракціонах, медійних* постатях і подіях, які привертають мимовільну увагу.

ІСТОРІЯ УЯВЛЕНЬ — напрям історичних досліджень кінця XX століття, спрямований на вивчення уявлень людини про світ, суспільство, про себе і про інших, про те, якого значення вона надає власним вчинкам, як конструює власну пам'ять і т. ін.

МІКРОІСТОРІЯ — напрям досліджень, представники якого досліджують історію, спираючись на відтворення життя одного з «незнаменитих», «непомітних» представників якоїсь соціальної групи у незвичайній ситуації (війна, революція, репресії тощо). Мікроісторія — це реакція пригнічених проти риторичної історії панівних шарів, великого наративу і «шедеврів». За словами *Прімо Леві*, одного з лідерів напряму, «мікроісторія — це історія, обмежена у масштабі», її завдання — «побачити те, чого раніше не помічали».

Як напрям досліджень мікроісторія постала в Італії у 1970-х рр. майже одночасно з гаслом, висунутим німецькими істориками: «Від вивчення державної політики та аналізу глобальних суспільних структур і процесів звернімося до малих життєвих світів», що стало основою для формування школи «історії повсякденності» (*Alltagsgeschichte*). Історія людства, вважають мікроісторики, може бути зрозуміла лише як історія кожного індивіда у його зв'язку із загальним плином історії. Основою інтерпретації у мікроісторії стає індуктивний «насичений», «щільний» опис (англ. *thick description*) — короткий опис ситуації у термінах її учасників. Одне з ключових понять мікроісторії — *казус* («Кожен вчинок є не механічним слідуванням тій або іншій нормі і не відтворення традиційного звичаю, а казус людської поведінки. Кожен індивід діє, виходячи з обставин конкретної ситуації, в якій він перебуває і яка залежить від його матеріальних ресурсів, а також когнітивних і культурних можливостей»; Ю. Безсмертний).

ПСИХОІСТОРІЯ (лат. *psychohistory*) — термін, запроваджений Айзеком Азімовим у циклі романів «Фонд». У 1960-х роках психоісторія постала як напрям історико-психологічних досліджень і самостійна дисципліна, предметом якої є вивчення взаємозв'язку історичних подій і психологічних феноменів (психологічні наслідки історичних подій, особливості психіки історичних діячів та її вплив на мотивацію їхніх вчинків, формування психотипів під впливом соціокультурного середовища тощо). За визначенням *Ллойда де Моза*, «психоісторія — це наука про історичну мотивацію».

Опосередкований вплив на розвиток психоісторії мали праці Вільгельма Дільтея, Зигмунда Фройда, Еріка Фромма, Ллойда де Моза (саме завдяки працям де Моза психоісторія дістала статус офіційної дисципліни).

Один із головних жанрів психоісторичного дослідження — *психобіографія* (психологічне дослідження життєвого шляху історичної постаті), котра, на відміну, від *біографічного методу*, досліджує вплив психологічних особливостей особи на історичний процес.

НАРАТИВ ВЕЛИКИЙ (англ. *grand narrative* — велика оповідь) — термін, упроваджений *Жаном-Франсуа Ліотаром* (1979) для позначення конструкції, схеми, набору понять, ідей і символів загальної історії, що стверджують універсальну дійсність як основу, яка виправдовує і пояснює всі грані людського проекту. Великі наративи — це схеми, котрі претендують на «правильне», на відміну від «хибного» пояснення всіх аспектів життя (марксизм, християнство і т. ін.). Великий наратив базується на уявленні автора, що йому відома мета історії, і ця історія підпорядкована якійсь меті.

КОНЦЕПТОЛОГІЯ ІСТОРИЧНА — напрям історичної науки, орієнтований на відтворення цілісної історичної реальності у вигляді емоційно-образних конотацій і метафоричних значень — історичних концептів історичного дискурсу.

ІКОНОЛОГІЯ (від грец. *εικών* — картина, і *λόγος* — вчення) — напрям мистецтвознавчого дослідження, спрямований на вивчення символічних аспектів художнього твору. Іконологічну методику дослідження вперше застосовано у праці німецького дослідника *Абі Варбурга* (1892). Подальший розвиток іконологія дістала в американського дослідника німецького походження *Ервіна Панофскі*, який 1939 року запропонував триступеневу програму інтерпретації мистецького твору: *описовий, формальний аналіз твору* (коли вже можна виявити *первинне значення* твору через сприйняття його мотивів); *вторинний, або умовний аналіз* спрямовано на дослідження символів, алегорій (для цього дослідникові слід знати певні літературні джерела, щоб проникнути у зміст сюжетів, символів, алегорій); *іконологічний рівень* (встановлення *внутрішнього значення* на основі знання основоположних принципів, притаманних певній добі, релігійних і філософських переконань тощо).

ІКОНІКА (грец. *eikon* — зображення, образ) — науковий напрям, який вивчає властивості зображення з урахуванням специфіки зорового сприйняття.

ПОВОРОТ У НАУЦІ (англ. *turn*) — поняття, впроваджене *Річардом Рорті* у праці «Лінгвістичний поворот» (1967); у метафоричному сенсі означає поворот об'єкта дослідження іншим боком, зосередження інтересів науки на якомусь аспекті дослідження. У XX столітті визначають такі повороти у гуманітаристиці: онтологічний, лінгвістичний, іконічний, теологічний, перформативний, медіальний, антропологічний, риторичний, просторовий, постколоніальний, гендерний та ін.

ПОВОРОТ ВІЗУАЛЬНИЙ [ІКОНІЧНИЙ] (англ. *visual turn, iconic turn, pictorial turn, imagic turn, visualistic turn;* нім. *Ikonische Wende*) — перехід науки від «лінгвістичного повороту» до вивчення «візуальності» (*Вальтер Беньямін, Жан Бодріяр, Ролан Барт, Жак Дерріда, Мішель Фуко, Жак Лакан* та ін.). *Вальтер Беньямін* ще у 1930-х роках позначив зникнення межі між «*копією*» *й «оригі-*

налом», знецінювання понять *«творчість», «геній», «вічні цінності»* тощо. Візуальна реальність (візуальна культура) сприймається як культурний конструкт, що дозволяє її читати й інтерпретувати, як і будь-який інший текст. Історична реальність починає переосмислюватися у контексті історії образів, з позицій візуального сприйняття, що базується на основі чуттєвого досвіду, а не логіки.

ПОВОРОТ КУЛЬТУРАЛЬНИЙ (англ. *Cultural Turn)* — перехід гуманітарної науки другої половини XX століття під впливом нових дисциплін (англ. *culturology,* нім. *Kulturwissenschaft* — культурологія; *cultural studies* — культурологія, теорія та історія культури; *cultural history*, *Kulturgeschichte* — культуральна історія) до вивчення різноманітних культурних практик.

Термін *культурологія (нім. Kulturwissenschaft)* запропонував німецький хімік і філософ *Фридріх Вільгельм Освальд* (*Friedrich Wilhelm Ostwald*, 1855–1932) у праці «Енергетичні основи науки про культуру (культурології)», 1909), на сторінках якої закликав до вивчення й інтерпретації *культури як процесу перетворення енергії і контролю над нею.* Все, що існує у світі, навіть свідомість, вважав він, — це енергія, тоді як культура — це фактори, які зумовлюють прогрес людства. Отже, наука про культуру — це дослідження процесів, пов'язаних із енергією, її накопиченням, збереженням і передачею. Функція ж самої культури полягає у збереженні енергії. Незважаючи на те, що концепція Освальда зазнала критики, сама ідея дослідження культури і запропонована ним назва нової дисципліни закріпилися.

«Культуральний поворот», як називає цей напрям досліджень *Пітер Берк*, переніс увагу на цінності, яких дотримуються конкретні групи у конкретний час, що зумовило дослідження «культури убогості», «культури страху», «підліткової культури», «корпоративної культури» тощо, а спільною ознакою для культуральних істориків, на його думку, став інтерес до символічного і до інтерпретації. Ці напрями, за *Карлосом Рохасом*, досліджують *«соціальну історію культурних практик*, котра пропонує аналізувати кожен культурний продукт як *практику* і, відповідно, аналізувати специфічні матеріальні умови її виробництва, форми її існування, реальне поширення і циркуляцію. Приміром, у випадку з історією книги — це вивчення не лише її інтелектуального змісту, а й способів її виробництва, роботи видавців, матеріальної композиції тексту <…>, а також способів читання і сприйняття різними читачами, котрі споживають і використовують її у різні часи».

Витоки культуральної історії, на думку *Пітера Берка*, слід шукати у XIX столітті — у працях *Якоба Буркгардта* (*Jacob Christoph Burckhardt*, 1818–1897, «Культура Відродження в Італії», 1860), *Йогана Гейзинги* (*Johan Huizinga*, 1872–1945).

Відмінності між цими дослідниками та істориками мистецтва і літератури полягали у тому, що, на думку *Пітера Берка*, «культу-

ральні історики цікавились саме зв'язком між різними видами мистецтва» і «зосереджувалися на цілому, а не на частинах, аналізуючи зв'язок усіх мистецтв і того, що, слідом за *Геґелем* та іншими філософами, часто іменували "*духом часу*", або *Zeitgeist*. Тому деякі німецькі історики в той час говорили, що досліджують *Geistesgeschichte — "історію духу" або "історію мислення"*», що, на думку Берка, можна інтерпретувати як *культуральну історію*.

Відносно мало уваги приділяючи *подієвій історії*, ці дослідники зосереджували увагу на культурі, на типових, незмінних думках та уявленнях, темах і символах тощо.

Характерним для цього підходу є *інтуїтивізм і використання історичних епізодів або цитат як ілюстрацій* до висунутих тез.

Уявлення про можливості дослідження культури розширили праці *Макса Вебера* («Протестантська етика і дух капіталізму»), *Норберта Еліаса* («Процес цивілізації»), *Ернста Гомбриха, Абі Варбурга, Ернста Кассірера, Ервіна Панофскі* («Готична архітектура і схоластика»), *Арнольда Тойнбі* («Дослідження історії»), *Карла Мангайма* та ін.

Дослідження історії культури передбачало пошук відповіді на найголовніше питання: *що таке культура*. Для антропологів *культура* — це те, що включає «успадковані артефакти, товари, технічні процес, ідеї, навички і цінності» (*Б. Малиновський*) або — це «складне ціле, котре включає знання, віру, мистецтво, мораль, право, звичаї і будь-які інші здібності і навички, набуті людиною як членом суспільства» (*Е. Тайлор*). *Крістофер Гірц* визначає культуру як «історично передавану структуру (*pattern*) значень, втілених у символах, систему успадкованих уявлень, виражених у символічних формах, за допомогою яких люди повідомляють, увічнюють і вдосконалюють своє знання про життя й установки».

Відтак у центрі уваги дослідників опинилися *культура книгодруку, придворна культура, культура абсолютизму, культура підприємництва, культура азартних ігор, культура кохання, культура конспірації і культура ґречності*, у зв'язку з чим *Пітер Берк* жартує: «Ми на шляху до культуральної історії всього: снів, їжі, емоцій, подорожей, пам'яті, жестів, гумору, іспитів і т. ін.».

Таким чином, *предметом дослідження культурології* є історичний та соціальний досвід людини, закріплений у традиціях, нормах, звичаях, законах тощо.

Завдання культурології — вивчення цього досвіду, його змісту, структури, динаміки, технологій функціонування та механізмів збереження, трансляції, опанування та зміни традицій, цінностей, норм тощо.

Сучасні українські дослідники *В. Шейко, Ю. Богуцький і Н. Кушнаренко* пропонують таке визначення методології культурології: «комплекс інтелектуальних моделей, академічних традицій, пізнавальних підходів та методів, які групуються навколо концепту "куль-

тура"». Виходячи з уявлення про культуру як метаоб'єкт, який може бути як *об'єктом, так і предметом дослідження*, а також про *три моделі розуміння культурології* (культурологія як *метанаука*, культурологія як міждисциплінарне знання, культурологія як пограничне знання) і різні *версії культурології* (*семіотична* — Ю. Лотман; *літературознавча* — С. Аверинцев, М. Гаспаров; *діалогічна* — В. Біблер; *історична* — Л. Баткін, А. Гуревич; *структурно-функціональна* — В. Топоров; та ін.), автори розрізняють два *напрями культурології* — *гуманітарну культурологію* (вивчення внутрішніх закономірностей і структур культури в її різних представницьких варіантах: література, мистецтво, мова, міфологія, релігія, ідеологія, мораль, наука) і *соціальну культурологію* (базується на об'єктивному й аналітичному ставленні до життя суспільства) і роблять висновок про *«м'які» та «ситуативні»* методології, притаманні культурології.

ПОВОРОТ ЛІНГВІСТИЧНИЙ (англ. *linguistic turn*) — в історіографії — поворот, що іде від праць *Фердинанда де Соссюра* і *Гайдена Вайта*, які зосередили увагу на вивченні елементів мови, за допомогою яких пишеться історія, і дали поштовх гуманітарній сфері, примусивши замислитись про зміст понять, якими оперує мистецтвознавство, про систему жанрів, у яких здійснюється виклад.

Особливе значення лінгвістичний поворот має для вивчення виконавського мистецтва, *писана історія якого спирається здебільшого на слова,* в яких зафіксовано: *деякі достеменні факти*, лише незначна частина яких має історичну вартість; *свідомо або несвідомо перекручені факти*, перетворені внаслідок цих операцій на *нефакти*, тобто на *шум*; *забарвлені суб'єктивним смаком естетичні оцінки*; *метафори*, якими залюбки прикрашала себе естетична критика, втоптуючи у мізки читачів перли красномовства на кшталт «лишний человек», «маленький человек», «луч света в темном царстве», «зеркало русской революции» тощо (*Олексій Гвоздєв* писав про подібний метод: «Вместо рецензий и сериозного театроведческого разбора постановки пустили в обращение звонкую, мелкую монету об "убийстве гоголевского смеха"»); *коментарі до неіснуючих подій* (аберації пам'яті, «наснилося», «осяяння» тощо); *інтерпретації вірогідних фактів*; *забобони, замовляння* і т. ін.

ПОВОРОТ ПЕРФОРМАТИВНИЙ (англ. *performative turn*) — перехід науки XXI ст. від «лінгвістичного» і «візуального» повороту до вивчення «перформативності» — тобто концентрація уваги на діях і змінах у реальності; міждисциплінарність, а подеколи й антидисциплінарність; заміна метафори світу як тексту на світ як множину перформативних дій і перформанс. *Еріка Фішер-Ліхте* характеризує перформативний поворот як «процес знищення кордонів між різними видами мистецтва. <…> Замість артефакту митці все частіше створюють *події*, в яких беруть участь не лише вони самі, а й реципієнти — слухачі

або глядачі. <…> Внаслідок цього змінюється співвідношення між матеріальним і знаковим статусом використовуваних у виставі предметів і здійснюваних дій. Матеріальний статус не співпадає зі статусом означуваного, радше навпаки, він відокремлюється від нього і претендує на самостійне існування». Перформативний поворот створив передумови до «*прагматичного повороту*» *(pragmatic turn).*

ПОВОРОТ ПРАГМАТИЧНИЙ (англ. *pragmatic turn)* — перехід науки XXI ст. до вивчення різноманітних практик повсякденного життя; те, що перебуває ніби на задньому плані життя як щось зрозуміле і звичне, що не потребує особливої уваги, виводиться не перший план; за *Е. Гофманом*, це неявні інтрпретативні схеми поведінки (фрейми), котрі організують досвід учасників, однак залишаються нетематизованими; це мистецтво розв'язання проблем (вирішення завдань у ситуації невизначеності); неявні правила і колективні норми, якими керуються ті або інші спільноти (науковці, юристи, медики), встановлюючи й інтерпретуючи їх.

ПОВОРОТ ЕМОЦІЙНИЙ (англ. *emotional turn)* — виокремлення в культурології 1990-х років *культурної історії емоцій* (*Cultural history of emotions*), орієнтованої на дослідження емоційних стандартів минулого. Ключове питання емоціологічного аналізу — як і чому різні спільноти висували на перший план одні, забороняли інші і залишалися нейтральними до ще якихось емоцій. Дослідження історії емоцій базується на виокремленні у певній сукупності текстів емоційної складової, котра виражає певні соціальні ідеології тощо. Серед методів вивчення культурної історії емоцій є один із різновидів контент-аналізу — *сентимент-аналіз* (англ. *sentiment analysis*, *opinion mining*), який спрямовано на аналіз тональності текстів, виокремлення у текстах емоційно забарвленої лексики та емоційної оцінки авторами об'єктів, про які вони пишуть. Цей метод дозволяє виявити емоційне ставлення від найпростішого рівня (позитивні, негативні, нейтральні емоції) до складнішого, за бінарною шкалою.

ІМАГОЛОГІЯ (від англ. *image* — образ) — напрям культурології, що походить від одного з напрямів порівняльного літературознавства (компаративна імагологія) і зосереджений на дослідженні образу «Чужого» і «чужої» культури в іншій культурі («Англія та англійці очима інших» тощо). Імагологія досліджує національні образи і стереотипи, а також їхній вплив на суспільство. За межами академічної науки імагологію трактують як теорію і практику вигаданої реальності, інформаційну політику влади і т. ін.

Один із відносно нових аспектів імагології — *потестарна імагологія* — це імагологія у додержавних суспільствах, сприйняття влади як чужої, тобто дослідження особливостей і способів творення образу влади (праці *М. Блока* «Королі-чудотворці», *Р. Вортмана* «Сценарії влади», *Б. Успенського* «Цар і патріарх» та ін.).

10. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

МЕТОД (від грец. *μέθοδος* — шлях) — спосіб досягнення мети дослідження, розв'язання конкретного дослідницького завдання, сукупність прийомів або операцій практичного і теоретичного пізнання предмета дослідження, а також теоретичних установок; це інструмент для дослідження якогось аспекту культури і мистецтва. Метод завжди залежний від певної теорії, він виокремлює в об'єкті свій предмет дослідження, тобто метод створює предмет дослідження. Кожен етап у розвитку науки характеризується зміною поглядів на об'єкт, зміною теорії, супроводжується докорінною зміною або прагненням створити новий узагальнений метод. При цьому методи, успадковані від попереднього етапу, не скасовуються, а зберігають своє значення на новому етапі. Основні підходи до визначення методу — *стратегічний* (спосіб, досягнення мети і завдань дослідження) і *тактичний* (система принципів, правил, прийомів і процедур пізнання).

Структура методу включає: *методологічні підходи і принципи; процедури й операції, спрямовані на збір, фіксацію, збереження, пошук, систематизацію і перетворення інформації. Зміст методу виражають його принципи, процедури й операції.*

До загальнонаукових методів належать:

• *аналіз (*розчленування певного явища на окремі властивості чи відношення);

• *синтез* (поєднання різних елементів, сторін, властивостей об'єкта в єдине ціле);

• *індукцію* (логічний висновок від часткового до загального, від окремих фактів до узагальнень);

• *дедукцію* (логічний висновок від загальних суджень до часткових висновків);

• *моделювання* (заміна реального об'єкта вивчення об'єктом-замінником — моделлю, котра містить у собі риси, зв'язки, відношення досліджуваного об'єкта);

• *гіпотетичний* метод (висування на основі дедукції наукового припущення для пояснення певного явища);

• *системний метод* (пов'язаний із побудовою системи взаємозв'язків елементів, складових об'єкта);

• *узагальнення* (мисленнєвий перехід від емпіричного аналізу окремих об'єктів на вищий рівень абстракції шляхом виокремлення спільних ознак в розглянутих об'єктах);

• *формалізацію* (метод відображення результатів мислення в точних поняттях, виражених у формулах чи знаковій формі тощо);

• *абстрагування* (формування образу реального об'єкта за допомогою мисленнєвого виокремлення ознаки, котра цікавить дослідника).

Більша частина названих *наукових методів* збігається з операціями мислення і не розкриває специфіки застосування в межах конкретної наукової галузі, а тому до методів може бути зарахована лише умовно і не потребує визначення: аналіз, синтез, індукцію, дедукцію ми здійснюємо постійно у повсякденному житті; визначення потребують методи, котрі застосовуються у конкретному дослідженні.

Залежно від типових завдань дослідження, методи поділяються (за І. Ковальченко) на дослідження, в яких здійснюється: *аналіз змісту історичного явища або процесу* (системний аналіз: сутність, характер, структура і функції); *характеристика місця і ролі досліджуваного явища в історичній реальності* (факторний аналіз); *дослідження змін досліджуваного явища у часі* (динамічний аналіз); *виокремлення класів і типів історичних об'єктів* (класифікація і типологія); *характеристика загального і специфічного в історичному явищі або процесі* (порівняння); *генеза історичних явищ і об'єктів* (причиново-наслідковий аналіз).

За сукупністю аналітичних процедур *Л. Мазур* поділяє методи історичного дослідження на: *історико-генетичні, історико-порівняльні, історико-типологічні, історико-динамічні (історико-діахронні) й історико-системні.*

Доцільно розрізняти методи *за характером джерел*, на які вони спираються (рецензії, тексти п'єс та ін.), *за принципами* (історизм — універсалізм), *за предметом дослідження* (формальні ознаки, художня цінність, поняття, міфи, етичні цінності), *за процедурами* (типологізація, порівняння), *за обраними одиницями аналізу (вимірювання), за метою і завданнями*, тобто за характером запитань, поставлених об'єктові. Кожен метод має своє коло *предметів дослідження*, з якими у процесі здійснюються відповідні *операції і процедури:*

• *аксіоматичний метод* — опора на базове положення, котре, вважається, не потребує доведення (аксіома) і над яким *надбудовують теоретичну модель*;

• *аналіз ремарок — ремарки драматурга*, *систематизація* яких дозволяє виявити особливості сценічної лексики автора, постановочну практику певної епохи тощо;

• *формальний — елементи (ознаки) форми*, котрі можуть бути більш-менш точно виміряні і систематизовані;

• *аналогій* — ознаки подібності елементів форми, функцій тощо;

• *біографічний — психологічні мотиви* творчості;

• *генетичний — ген, генеза, ознаки*, котрі дають підстави для припущення про ймовірне «батьківство»;

• *історія понять* — семантика понять в історичній динамці, статус понять у системі уявлень доби;

• *духовно-історичний — «дух народу»*;

• *естетичний — краса, прекрасне, потворне* та ін.;

• *етичний — «добро — зло»* з точки зору інтересів якоїсь соціальної групи;

• *історико-політичний — залежність змісту твору від політичних обставин;*

• *іконологічний — семантика знаків мистецького твору у знаковому полі доби;*

• *історико-системний* — мистецьке явище у системі зв'язків з політичними, культурними й іншими обставинами доби;

• *історико-типологічний* — відносно неповторні, історично зумовлені ознаки явища, котрі може бути типологізовано;

• *періодизації — основні етапи розвитку явища* та ін.

Серед перших праць з питань методології, видрукуваних в Україні, — *праця Володимира Перетца «Из лекций по методологии истории русской литературы»* (К., 1914), у передмові до якої автор писав: «Мы не возлагаем несбыточных надежд на издаваемый нами компилятивный курс, составленный, главным образом при помощи известных методологических пособий и лишь отчасти — на основании личных наблюдений и опыта». На сторінках праці, задовго до Юрія Тинянова, Перетц сформулював проблему *літературного факту* («все согласны, что предметом истории литературы являются литературные факты») й обґрунтував завдання вивчення методології, вважаючи, що «обсуждение методологических вопросов и анализ приемов исследования:

• Создает привычку к методологически правильному мышлению, что особенно важно во всех областях научного исследования.

• Практическим последствием методологического обсуждения является ослабление и уничтожение готовых, принимаемых на веру предпосылок, предвзятых идей и тезисов, опирающихся на традиции, на привычки наши к определенным представлениям.

• Изучение методологии, придавая нашему мышлению в новой области возможно большее единство, последовательность и согласованность, — делает наши заключения гораздо более убедительными и для себя, и для других.

• Устанавливая общие принципы исследования, методология дает возможность более быстрого понимания друг друга, благодаря чему люди, не тратя напрасно сил на споры, или соглашаются, или убеждаются в принципиальном разногласии своих построений и принципиальной невозможности согласовать пути и выводы рассуждений вследствие различия исходных точек зрения».

Розглядаючи основні етапи становлення літературознавчого дослідження (літературознавче дослідження було одним із етапів театрознавства) і зміни об'єкта дослідження, Перетц вирізняє такі етапи: «Расчленение и специализация историко-литературных изучений повлекла за собою создание бок-о-бок существующих областей исследования: примитивные — литературную критику (первый этап), литера-

турную историю (второй этап) (*Litteraturgeschichte, histoire litteraire*), обнимающую все написанное на данном языке, содержащую сведения об авторах и памятниках. Следующие этапы литературных изучений — история литературы (*Geschichte der Literatur, histoire de la literature*) — внутренняя история литературы и, наконец, высший род литературного изучения — *историческая поэтика, теория литературного творчества, основанная на исторических изучениях*».

Українські дослідники В. Шейко, Ю. Богуцький і Н. Кушнаренко виокремлюють такі *напрями культурологічного дослідження*:

• *«традиційний»* (поєднання інтуїції дослідника з позитивним знанням);

• *соціологічний* (дослідження проблем організації художнього життя);

• *формально-аналітичний* (проблеми поетики, формотворення);

• *структурно-семіотичний* (використання методів дослідження мови мистецтва);

• *культурологічний* (виявлення соціокультурних основ художньої творчості) та ін.

Відповідно до перелічених напрямів згадані автори виокремлюють такі ***групи методів культурології:***

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

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

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

• *нормативні* (смисл культури — норми і правила, що регламентують життя людей);

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

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

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

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

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

• *герменевтичні* (головний метод вивчення культури в множині текстів, які інтерпретують та осмислюють люди);

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

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

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

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

Деякі дослідники розмежовують також методи збору інформації (спостереження, інтерв'ю, аналіз документів, експеримент, опитування) та її обробки, тобто інтерпретації отриманих даних (функціональний, структурний, порівняльний, історичний, генетичний метод та ін.).

Інколи *метод* ототожнюється з *підходом*. Так, у культурології виокремлюють генетичний, компаративний, системний, структурно-функціональний, соціологічний, аксіологійний, семіотичний та інші підходи.

АЛГОРИТМ — набір інструкцій, котрі формалізують порядок дій, спрямованих на досягнення певного результату.

Алгоритмізація — це метод опису систем або процесів шляхом створення алгоритмів їхнього функціонування.

Алгоритми поділяють на *лінійні* (кожна дія виконується обов'язково, і лише один раз), *з розгалуженням* (*якщо* умова виконується, *слід* виконати дію *A*, *інакше* — дію *B*); *циклічні алгоритми* (дії, які мають повторюватись, називаються *тілом циклу;* умова, яка визначає кількість повторень циклу, називається *умовою циклу;* зазначена команда/команди виконується, доки наведений логічний вираз справджується); *універсальні* (охоплюють усі перелічені алгоритми).

Незважаючи на те, що у гуманітарній сфері поняття не набуло поширення, у прихованому вигляді алгоритм лежить в основі *навчання за прикладом*, з опорою на традицію, модулі та ін.

Певною мірою алгоритмізованими є постановочний план вистави, піраміда *Ґустава Фрайтаґа*, дійовий аналіз тощо.

СЦЕНАРІЙ ДОСЛІДЖЕННЯ — поняття, котре цілеспрямовано намагається «вмонтувати» у методологію дослідження автор.

Для аналізу ситуації, котра зумовлює зміст історіописання, як і будь-якого іншого повідомлення, сучасна наука виробила і продовжує вдосконалювати потужний понятійний апарат: *дискурс, наукова школа, метод дослідження, стиль мислення історика, технологія дослідження* тощо. Однак, з урахуванням розбіжностей тлумачення, не кожне з цих понять без істотних втрат і спекуляцій може бути органічно сприйнято академічним театрознавством, залежним не лише від літературознавства і журналістики, а й від недостатнього обсягу «земних», «предметних» фактів, які б дозволяли ще відносно молодій науці відірватися від землі і піднятися до рівня узагальнень, на фіксацію яких

спрямовано вищезгадані поняття. Наукові школи, методи дослідження і стилі мислення у галузі історії театру, якщо ставитися до них практично, як до археологічної розвідки, передбачають виконання певних операцій, спрямованих на видобування фактів, їхню верифікацію, розмежування фактів і «нефактів», встановлення ієрархії і зв'язків між ознаками. Ці операції може бути описано терміном *сценарій*, запозиченим в *Еріка Берна*, забарвленим ідеями *мовних ігор Людвига Вітгенштайна*, *жанрових модусів Гайдена Вайта*, *історією повсякденності* (*М. Блок, Л. Февр, П. Бурдьє*), *історією понять* (*Р. Козеллек*), а також процедурним характером *комп'ютерних програм і алгоритмів*, які, навіть якщо ми не бажаємо помічати цього, формують наше мислення.

Сценарій дослідження — це характер і послідовність запитань, з якими різні дослідники звертаються до минулого театру, а також способи, якими намагаються отримати правдиві відповіді. *Опції сценарію* — виконувана істориком роль та його очікування стосовно *ідеального читача*, система легітимних жанрів історіописання й інші *правила гри*. Зрештою, *сценарій — це реалізоване у конкретній дії, опредмечене до інструментального рівня осердя наукової школи*, навіть якщо передбачає лише хаотичний рух навпомацки.

Приміром, в *Івана Франка*, який у праці «Русько-український театр» (1894) оголосив новий принцип дослідження історії театру («дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні» і навести «з сучасних описів тільки те, що відноситься до "зрілища"»), сценарій розпочинався з *базового визначення категорій* (подаючи «начерк розвою театру», *Франко* посилається на *визначення національного театру*, запропоноване *М. Мизком* 1861 року на сторінках «Основи»: український театр — це «не тільки п'єси на українській мові і з українського побуту, але й те, щоб грали їх артисти, виплекані на українському ґрунті, знайомі з мовою і звичаями народу, а може, навіть вийшовші з-поміж того народу, так як знаменитий артист, котрого й називати не треба, бо його всі знають [Щепкін]. Такий театр був би найкращою підмогою для української літератури і вельми благотворною школою для народу»). Виходячи з цього розуміння, *Франко* реалізував у своїх дослідженнях такий *сценарій*: • *вивчення періодики та інших джерел;* • *загальнополітичні обставини*; • *організаційні засади, фінансування й обставини виконання*; • *жанрова і мовна характеристика репертуару*; • *виконавці — національний склад*; • *згадки про режисуру*; • *місце виконання*; • *дохід від вистав*; • *музичний супровід*; • *оцінка вистави і гри виконавців у пресі*; • *характеристика виконавців і публіки з боку психологічного*; • *казуси, котрі характеризують театральні звичаї*; • *успіх вистави*; • *причини занепаду театру*; • *історичне значення*; • *опис вистави* (всупереч намірові подати «тільки те, що відноситься до "зрілища"», *Франко* наводить такий опис лише одного разу, коли цитує інформацію газети «Зоря галицька» про «живообраз»).

Здебільшого театрознавчий сценарій *Франка* базувався на літературознавчій традиції, тому й аналіз явищ театрального мистецтва подеколи призводив його до хибного результату, сумнівних гіпотез і полеміки. Хоча «розвідки д-ра *Франка*, — писав *Володимир Перетц*, — дають чимало нового та цінного» і «ми особисто, опираючися на виводах шановного автора, ладні зректися своєї попередньої думки», однак «не з усіми думками д-ра *Франка* можна погодитися цілком», адже «*в історії вертепа повинен братися під увагу не тільки літературний матеріал, але також іконографічний*».

Ігнорування умов виконання не дозволяло *Франкові* сприйняти не лише вертеп, а й шкільний театр, який, виходячи з логіки «реалізму», він характеризував так: «Весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми», «важко уявити собі щось мертвішого і нуднішого, як ті драми»). Однак пізніші дослідники довели, що шкільний театр мав багатий арсенал засобів.

Усупереч намірові «*дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні*», не всі елементи аналізу *Франка* відповідають висунутим ним завданням. Однак це той випадок, коли завдання, навіть не до кінця реалізовані, важливіші за результат.

Можливо, й справді мав рацію *Григор Лужницький*, коли висловив припущення про причини, з яких «*Франко* не слідкував за розвитком сценічного мистецтва»: «негативне наставлення до модернізму і брак у розвитку театрального мистецтва утилітарної цілі», адже «*Франко* хотів би, щоб зі сцени йшли в народ (кажучи його словами) великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, словом, твори високого ідеалізму». Це стосується не лише *Франка*, а й тогочасного театру, в якому не було місця очікуванням *Франка*.

«*Франко*, як і його сучасники, — писав *Ростислав Пилипчук*, — ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр — підпорядкованим їй». Разом із тим, «*Франко*, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність», а його «концепція історії українського театру, зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства».

Культурологічні і мистецтвознавчі праці *Франка* демонструють один із випадків *Великої національної історії*, котру на початку XX століття помалу стала витісняти мала історія, мікроісторія — з її повсякденним мистецьким життям і буденним театром. На зміну панівному великому наративові і подієвій історії, сюжет якої зосереджено на тріумфальних перемогах, видатних особах і видатних творах, прагнення до розуміння, за висловом *Леопольда фон Ранке*, «*як це було насправді*» ще наприкінці XIX століття стало актуальним для дослідження театру.

Переключення уваги на подію вистави, змінило і методи театрознавства, котрі, віддаляючись від літератури, стали наближатися до за-

гальної історії, предметності археології. Так само змінилася і функція театрознавства. Адже оцінка естетичного або політичного значення мистецького явища — не найголовніше завдання історика театру, це радше бонус; його першочергове завдання — відтворити минуле. Між цими двома намірами приблизно така сама різниця, як *між судочинством і слідством*. Без належного слідства судочинство перетворюється на свавілля, проти якого й виступав *Франко*.

На думку автора, початковий етап сценарію дослідження мусить розгортатися у такій послідовності:

• *визначення актуального емоційного подразника* (роздратування з приводу якихось наукових міфів, забобонів, спекуляції тощо);

• *попередньої гіпотези, концепції* (преконцепції) й орієнтовного напряму дослідження (включаючи мету, завдання, метод тощо);

• *визначення достатньої джерельної бази* (бажано — ніким не опрацьованої або не так опрацьованої) й уточнення орієнтовного напряму дослідження (включаючи мету, завдання, метод тощо);

• *накопичення і попередня систематизація інформації* (свідчень, повідомлень, оцінок, коментарів) за хронологічним, типологічним або іншим принципом, залежно від мети дослідження;

• *очуження інформації* (нейтралізація звичних ознак, оцінок і розгляд явища з різних точок зору);

• *виокремлення ключових ознак* (передусім — ознак формальних);

• *типологізація, систематизація, класифікація за ключовими ознаками*;

• *пошук способів (технік) викладу* тощо.

Сценарій — це система запитань, поставлених автором об'єктові і предметові дослідження. Перефразувавши вислів *Мара Володимировича Сулимова*, можна сказати, що *якість дослідження залежить від кількості поставлених об'єктові запитань і якості отриманих від нього відповідей*. Однак відповіді на поставлені запитання насправді дає не об'єкт, а сам дослідник. Отже, якість відповідей залежить від його допитливості і винахідливості.

Лев Клейн уважав, що основними типами дослідницьких процедур (планів дослідження) є емпіричний, дедуктивний і проблемно-постановчий: • *емпіричний* тип починає з фактів; • *дедуктивний* — з гіпотези; • *проблемно-постановчий* — з проблеми, котра реалізується у розмаїтті гіпотез. Формулюючи проблему, він радив уникати називних речень (це тема, а не проблема), адже проблема формулюється як запитання, котре починається зі слів «*хто*», «*що*», «*де*», «*коли*», «*звідки*», «*куди*», «*як*», «*чому*», а не «*які*», що спонукає до називного речення.

АНАЛІЗ (від грец. *αναλυσις* — розклад) — термін, який *у психології* — поряд із синтезом, порівнянням, абстрагуванням, узагальненням і конкретизацією, — позначає *операцію* мислення, у процесі якої відбувається уявне розчленування складного об'єкта на простіші

елементи, а також виокремлення в явищах тих або інших ознак, функцій, властивостей, відношень між елементами тощо. Зворотну процедуру — *синтез* — спрямовано на об'єднання виокремлених у процесі аналізу елементів. Для позначення спеціальних *методів* дослідження у конкретних наукових галузях уживати термін недоцільно.

МЕТОД АКСІОМАТИЧНИЙ (від грец. *ἀξίωμα*) — метод теоретичного дослідження та побудови наукової теорії, доведення якої базується лише на аксіомах (положеннях, прийнятих без логічного доказу), на базі яких зводяться інші положення. Хибність методу зумовлено тим, що у разі спростування вихідного положення падає, немов картковий будиночок, уся будівля. Вперше метод використано ще *Евклідом*. Прикладом аксіоматичного підходу є теорія відносності *А. Ейнштейна*. Аксіоматичний метод базується на дедуктивних доказах, тому, казав *Луї де Бройль*, він «може бути гарним методом класифікації або викладання, але не методом відкриття».

МЕТОД АНАЛІЗУ ДІЙОВОГО (англ. *active analysis*) — спосіб аналізу драматичного твору, впроваджений К. Станіславським і вдосконалений його послідовниками. Суть методу полягає в тому, щоб виявити у п'єсі ланцюг дій персонажів і подій.

МЕТОД АНАЛІЗУ РЕМАРОК — театрознавчий метод, уперше застосований *Володимиром Перетцем* і *Максом Геррманном* як основний метод дослідження театру.

1922 року у статті «Кілька думок про старовинний російський театр» Перетц писав про цей метод: «Стоит только изучить режиссерские ремарки к старинным пьесам, — и мы убедимся, что хотя эти пьесы сохранили мелкие и, на первый взгляд, не всегда существенные указания автора и режиссера, однако все же здесь мы имеем достаточно выступающее указание на характер игры».

У праці «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» (1926), аналізуючи ремарки драматичних творів шкільного театру й інтерпретуючи їх як режисерські вказівки, *Перетц* вирізнив групи, для організації яких потрібен був режисер: ефекти дії, ефекти глядні, музичні та взагалі звукові ефекти, серед яких були: переодягання; крадіжки; бої; криваві сцени (на кшталт побиття немовлят); танці; появи птахів, тварин, привидів і фантастичних істот; польоти у повітрі; плавання кораблів; масові сцени (бої та ін.); тіньові картини; ефекти освітлення; піротехнічні ефекти; серед звукових ефектів він вирізняє луну тощо. «Все це, — пише *Перетц*, — творив режисер, актор і дуже часто — машиніст (робив громи та блискавки, робив, що актори провалювалися або літали в повітрі і т. ін.)». Самі ж ремарки, на основі яких він здійснив свій аналіз, *Перетц* небезпідставно називав ремарками режисера. «Як завше і всюди, — завершує він свій аналіз, — від таланту автора, який часто був і режисером, залежало використати перераховані ефекти та інші. В деяких п'єсах зустрічаємо їх більше, в деяких менше, в залежності

від зручності, вигадливості, начитаності та таланту авторів і уміння їх розбарвити абстрактні мудрування алегоричних персонажів живим змістом, або своєрідними засобами сценічної постановки. Не завше наші автори та режисери бували оригінальні, але історія вчить нас тому, що в царині художньої, в тому числі і театральної, творчості не завше має успіх і уважається прекрасним те, що нове, а лише те, що "благовременно", цебто відповідає художнім вимогам окруження того часу».

МЕТОД АНАЛІЗУ ТРАНЗАКЦІЙНОГО (англ. *transactional analysis*) — впроваджена *Еріком Берном* психологічна модель для опису й аналізу комунікативної поведінки людини.

Транзакція — це одиниця спілкування, що складається зі стимулу і реакції. Наприклад, стимул: «Привіт!», реакція: «Привіт! Як справи?».

Основні положення транзакційного аналізу:

I. Одна й та сама особа у різних ситуаціях поводиться як *Батько, Дорослий або Дитина;*

II. *Транзакції* поділяються на:

• *паралельні* (англ. *reciprocal / complementary*; стимул від однієї людини безпосередньо доповнюється реакцією іншої: стимул «Котра година?» доповнюється реакцією «Чверть на шосту»; у цьому випадку взаємодія відбувається між *дорослими* его-станами співрозмовників);

• *перехресні* (англ. *crossed*; стимул і реакція перетинаються, що створює передумови для скандалів: наприклад, чоловік запитує «Де моя краватка?», реакція дружини — «Я завжди в усьому винна!»);

• *приховані* (англ. *duplex / covert*; коли говорять одне, але мають на увазі зовсім інше; на прихованих транзакціях базуються психологічні ігри).

III. *Теорія сценаріїв*, згідно з якою шлях людини визначається планом життя, складеним у дитинстві на основі запропонованих батьками і суспільством норм (для більшості дівчат подібним важливим моментом сценарію є одруження, діти і т. ін.).

Контрсценарій — це послідовність дій, що призводить до *скасування сценарію.*

Принципи транзакційного аналізу може бути застосовано як допоміжні для *біографічного методу,* у процесі *аналізу комунікацій* між театром і глядачем, *аналізу поведінки персонажів* п'єси, вистави тощо.

МЕТОД АНАЛІЗУ ФАКТОРНОГО — метод, який дозволяє виявити об'єктивні фактори впливу на поведінку досліджуваного об'єкта. Сутність методу — у заміні множини характеристик меншою кількістю змінних. Метод стає доцільним у випадку застосування великого обсягу вихідних статистичних даних, що їх слід стиснути до реальних розмірів за рахунок відбору найсуттєвіших і вираження великої кількості початкових непрямих ознак меншою кількістю характеристик явища, отже, перехід від множини до меншого числа максимально інформативних глибинних змінних, що відображають найістотніші властивості явища.

Такі змінні називають факторами, здебільшого прихованими (латентними). Застосування факторного аналізу передбачає можливість використання показників, які може бути об'єктивно виміряно.

МЕТОД АНАЛІЗУ ФОРМАЛЬНОГО — принцип дослідження, основні ідеї якого було сформульовано *Г. Вельфліном, В. Перетцем* (*«не що, а як»*) й іншими дослідниками початку XX століття і теоретично обґрунтовано т. зв. *формалістами* — представниками *Московського лінгвістичного гуртка* (*О. Брик, В. Жирмунський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, В. Шкловський, Г. Шпет, Б. Ярхо, П. Богатирьов* та ін.) й ОПОЯЗ'ом (*Общество изучения поэтического языка*, до ініціативної групи якого входили *Б. Ейхенбаум, О. Брик, Р. Якобсон, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, В. Жирмунський* та ін.). З діяльністю цих об'єднань пов'язано впровадження формального методу, ядром якого був *принцип функціонально-структурального вивчення мистецьких творів*.

Формальна школа і методи формального аналізу постали як негативна реакція проти імпресіоністичної мистецької критики й академічних теревенів про дух *народу, духовність, прогрес* і т. ін. Однією з провідних постатей у формалізмі був *Віктор Шкловський* (1893–1984), який активно виступав не лише як теоретик, а й як театральний критик.

Ключовий прийом *одивнення* Шкловський описує таким чином: «Прийом одивнення у Л. Толстого полягає в тому, що він не називає річ її іменем, а описує її, наче вперше бачену, а випадок — наче він уперше стався, при цьому він вживає в описі речі не ті назви її частин, які прийняті, а називає їх так, як називаються відповідні частини інших речей».

На відміну від естетичної критики й історії мистецтва, формалісти першими стали говорити не про «літературу», а про «літературність», не про «театр», а про «театральність», тобто про те, що робить той або інший твір мистецьким твором.

Відхід від історії мистецтва знаменував перехід до теорії мистецтва, спрямованої на пошуки загальних механізмів, прийомів поза індивідуальністю того або іншого майстра.

Ідеї формалістів дали потужний поштовх розвиткові методології культурології і мистецтвознавства, адже найсучасніші методи дослідження — як-от *семіологія* (аналіз твору мистецтва виключно як формальної структури) — зосереджують увагу саме на питаннях форми. Проте розуміння це прийшло не одразу; у двадцятих роках формалізм сприймався як політично шкідливий, натомість утверджувалася ідея пріоритету змісту над формою і т. ін. З політичних причин методичні принципи формалістів в СРСР (крім перелічених авторів, частково на них спиралися театрознавці *О. Гвоздєв, В. Всеволодський-Гернгросс, І. Клейнер, В. Соловйов* та ін.) не дістали поширення.

МЕТОД АНАЛОГІЙ [ІСТОРИЧНИХ] (від грец. *αναλογια* — відповідність, подібність) — як різновид *історико-порівняльного методу,*

застосовується для обґрунтування теоретичних концепцій та історичних закономірностей на основі несистемного порівняння теоретичних побудов з різночасовими локальними історичними фактами і подіями; як різновид *історико-типологічного методу* застосовується для вивчення історичних процесів і явищ шляхом перенесення уявлень про відомі події і явища на малодосліджені з метою їхньої типологізації.

Аналогія — це подібність, схожість у цілому відмінних предметів, явищ за певними властивостями, ознаками.

Висновок за аналогією — це міркування, в якому на основі подібності предметів за окремими ознаками робиться припущення про можливість їхньої подібності за іншими.

Мислення за аналогією має евристичне, але не доказове значення, адже небезпеку висновків, що базуються на принципі аналогії, зумовлено тим, що для зіставлення може бути обрано випадкові ознаки, виходячи зі звички, традиції, забобону або власного смаку дослідника.

Типовим прикладом міркування за аналогією є еволюційна концепція походження людини *Ч. Дарвіна*, у мистецтвознавстві — концепції походження театру (від дифірамба, обряду, танцю, руху тощо).

Про небезпеку використання методу аналогій *Олексій Дживелєгов* писав: «Протягом тривалого часу дуже популярною була думка про те, що комедія дель арте у своїх найтиповіших рисах продовжувала *традиції* давньоримського міму. Маски там, маски тут; буфонада там, буфонада тут, імпровізація — також. І навіть якщо розібрати маски, кожну окремо, то аналогій знайдеться скільки завгодно. Що ж іще треба? — запитували себе захисники ідей далеких коренів. А треба багато чого. Передусім факти. <…> *Паралелі та аналогії* вказують лише на одне: що в певний час певне поєднання явищ може народжувати схожі результати». Це означає, що причини народження схожих за зовнішніми ознаками явищ — різні (приміром, трагедія античності і класицизму — не одне й те саме). І саме їх, ці причини, слід виявити, аби усвідомити природу того або іншого мистецького явища.

Суть методу історичних аналогій — у встановленні подібності об'єктів і процесів за деякими ознаками, що дозволяє зробити висновок про подібність і в інших ознаках, тобто робити висновки за аналогією і застосовувати метод при розробці концепцій, пов'язаних із вирішенням проблеми типології, що дозволяє порівнювати відомі історичні події з аналогічними подіями і явищами, які можуть статися в майбутньому.

З точки зору формальної логіки, метод аналогій може бути представлено у такому силогізмі: об'єкт *A* має ознаки *a, b, c, d, e, f;* об'єкт *B* має ознаки *a, b, c, d;* імовірно, об'єкт *B* матиме й ознаки *e і f*; внаслідок неправомірно вибраних для зіставлення об'єктів, виокремлення неістотних і неповноти ознак аналогія може бути хибною.

Широко застосував метод аналогій Маршалл Маклюен (паралелі між прийомами, характерними для літератури модернізму, й осо-

бливостями сучасних електронних медіатехнологій; своїм студентам він пропонував знайти спільні риси між поемою Д. Г. Байрона «Дон Жуан» і «Безплідною землею» Т. С. Еліота, порівняти вірш К. Марло і мадригали єлизаветинської доби, з одного боку, з піснями музичних хіт-парадів, з іншого). Порівняння, здавалося б, несумісних явищ дозволило Маклюену сформулювати теорію медіатехнологій.

МЕТОД АНКЕТУВАННЯ (від фр. *enquete*) — процес збору первинних матеріалів у дослідженнях.

Одним із перших анкетування у сфері дослідження театральної культури застосував *Володимир Перетц*, про що свідчить лист до редакції «Київської старовини», видрукуваний за два роки після публікації його праці про театр ляльок:

«М[илостивые] Г[осудари]! <…> Предпринимая работу по исследованию развития кукольного народного театра и нуждаясь в русских и других материалах по интересующему меня вопросу, покорнейше прошу вас, м. г., не отказывать в сообщении ответов на нижеследующие пункты:

• *Существует ли в той местности, где вы живете постоянно или временно, кукольный театр*: а) религиозный (вертеп, бетлейка, шопка) или б) светский (“Петрушка” или что-нибудь в этом роде). (Местность обозначать точно).

• *Каково отношение* а) местных жителей и б) главным образом — полиции к показывателям кукольного театра? Если существуют какие-либо циркулярные или местные распоряжения полиции, запрещающие кукольные представления, прошу не отказывать в сообщении <…>.

• *Кто обыкновенно занимается устройством* и показыванием кукол? а) национальность, вероисповедание, возраст, имена и фамилии показывателей и музыканта (если таковой сопровождает кукольника и участвует в представлении); б) от кого усвоили это искусство показыватели кукольной комедии и почему избрали это занятие? Вознаграждение, получамое ими?

• *Каково устройство кукольного театра*: сцены и кукол? (прошу сообщить план, рисунок или хотя бы набросок).

• *На каком языке происходит представление?* Содержание их? Прошу записать текст представляемой куклами пьесы; а если представление ведется по печатной книжке (редко), то сообщить точное заглавие этой книжки (списать титульный лист ее). Записывать устный текст следует с соблюдением особенностей произношения показывателя, не стесняясь современной принятой орфографией. Так как существует два рода пьес: одни удобные для смешанной публики, другие неудобные, то прошу обратить особенное внимание на последние: эти пьесы кукольники остерегаются показывать кому попало или когда заподозрят присутствие полицейского надзора. Особенно тщательно прошу отметить имена действующих в пьесах лиц.

• *Существует ли в вашей местности панорама* (раек)? Сообщите устройство его (план, рисунок, список картин), а также текст. Нет ли текста на самих картинах? Где последние обретаются и часто ли меняются? У кого учатся раешники?»

Із подібними проханнями, щоправда, неконкретизованими, звертався до читачів *Іван Франко*: «Підглянути та записати які-небудь останки з народних представлень театральних, руських чи польських, щоб були ласкаві всякі такі знадоби надсилати до редакції». Анкетування використовувалися у практиці дослідження народного театру (*П. Богатирьов*), вивчення глядача (*Вс. Мейєрхольд, Лесь Курбас*), дослідження історії театру (*М. Вороний*).

Патріс Паві наводить кілька варіантів питальників до анкетування глядача:

1. *Соціологічні питальники* (отримання даних щодо складу публіки, її соціопрофесійного стану, ідеологічного й культурного досвіду). Так, наприклад, А. Бурасса роздавав публіці анкети щодо суспільної функції театру до початку вистави. Питальник починався із загальних запитань про освіту, заробіток, рідну мову глядачів і продовжувався вивченням театральної зацікавленості публіки: кількість відвідувань театру, знання трупи, а також певної конкретної вистави, оцінки програм, гри акторів, зустрічей глядачів у фойє, думки про інші типи спектаклю та культурну діяльність театру. На основі цих даних складалося досить точне уявлення про театральну публіку взагалі або публіку лише одного міста.

2. *Психологічні та ідеологічні питальники* (усвідомлене сприймання сценічного простору, емоцій, які глядач відкриває для себе аід час спектаклю, а також розуміння дійових осіб).

3. *Соціоестетичні питальники* (пропонується відповісти, вибираючи різні варіанти).

4. *Ідейно-естетичні питальники* (розробляються відповідно до постави й мають на меті реконструювати спосіб розуміння глядачем вистави).

Як приклад, Паві подає питальник, який використовує на заняттях з аналізу спектаклів на театрознавчому факультеті:

1. *Загальна характеристика постави:* а) Те, що зв'язує між собою елементи спектаклю (відношення між сценічними системами). б) Когерентність або некогерентність постави. Що лежить в її основі? в) Місце постави у культурно-естетичному контексті. г) Що вас хвилює в цій поставі: які моменти сильні, слабкі або нудні? Як вона виглядає в площині сучасної театральної творчості?

2. *Сценографія:* а) Форми урбаністичного, архітектурного, сценічного, жестового простору тощо. б) Співвідношення простору й публіки та простору й гри. в) Принципи структурування простору. г) Драматургічна функція сценічного простору та розташування в ньому. ґ) Співвідношення сценічності й позасценічності. д) Зв'язок

між задіяним простором і функцією драматичного тексту в поставі. ж) Співвідношення демонстрованого й прихованого. з) Як розвивається сценографія? Чому відповідають ці зміни? е) Системи кольорів, форм, матеріалів: їхня конотація.

3. *Система освітлення:* Природа. Зв'язок з фікцією, виставою, актором. Вплив на сприймання спектаклю.

4. *Предмети:* Природа, функція, матеріал, відношення до простору й тіла, система реалізації.

5. *Костюми, грим, маски* (функція, система, відношення до тіла).

6. *Майстерність акторів*: а) Фізичний опис акторів (жести, міміка, макіяж); зміни в зовнішньому вигляді. б) Прогнозована кінестезія акторів, викликана в її спостерігача. в) Композиція актора; актор / роль. г) Співвідношення актора й трупи: переміщення, колективні дії, траєкторія. ґ) Співвідношення текст/тіло. д) Голос: якість, отримані ефекти, ставлення до дикції та співу. ж) Статус актора: минуле, ситуація в професії тощо.

7. *Функція музики, шуму, тиші*: а) Природа й характеристика: відношення до фабули, дикції. б) В які моменти вони зринають; вплив на решту вистави.

8. *Ритм спектаклю*: а) Ритм низки означальних систем (обмін діалогами, освітлення, костюми, жести тощо). Зв'язок з реальною тривалістю та пережитою тривалістю. б) Глобальний ритм спектаклю: безперервний і перервний, зміни в регістрі, зв'язок із поставою.

9. *Прочитання фабули в поставі*: а) Яка історія розказується? Подайте її резюме. Чи в поставі подано ту саму суть, що і в тексті? б) Як виглядає драматургічний вибір? Когерентність чи некогерентність прочитання? в) Які двозначності несе в собі текст? Яка додаткова інформація міститься в поставі? г) Як організована фабула? ґ) Як актор і сцена компонують фабулу? д) Яким є жанр драматичного тексту за типом постави? ж) Інші можливі варіанти постави.

10. *Текст у поставі*: а) Вибір сценічної версії: які зміни? б) Характеристика перекладу (якщо йдеться про переклад твору). Переклад, адаптація, інсценізація, перелицювання чи оригінальний твір. в) Яке місце відведено драматичному тексту в поставі? г) Співвідношення тексту й образу, слуху, зору.

11. *Глядач*: а) У якій театральній установі реалізовано поставу? б) Що ви очікували від цього спектаклю (текст, режисер, актори)? в) Якими фоновими знаннями треба володіти, щоб правильно оцінити цей спектакль? г) Як реагувала публіка? ґ) Роль глядача в компонуванні сенсу. Ви вважаєте скероване прочитання однозначним чи багатозначним? д) Які образи, сцени, теми у вас зринають і потім залишаються в пам'яті? ж) Як постава маніпулює увагою глядача?

12. *Як записувати* (фотографувати чи фільмувати) цей спектакль? Як запам'ятати його? Те, що не можна записати.

13. *Те, що не можна семіотизувати*: а) Те, що у вашому прочитанні постави не мало значення. б) Те, що не можна звести до знака та сенсу (і чому?).

14. *Підсумок*: а) Які окремі проблеми варто вивчити? б) Інші зауваження й питання стосовно певної постави та питальника.

МЕТОД АТРИБУТИВНИЙ (від лат. *attributio* — приписування, невід'ємна ознака предмета або явища; у міфології й іконографії предмет, який виступає у ролі постійної ознаки персонажа або алегоричної персоніфікації якогось поняття) — за визначенням *В. Шейко, Ю. Богуцького і Н. Кушнаренко*, — приписування, визначення часу створення твору, художньої школи, імені автора тощо. Атрибутувати — означає визначити невід'ємні ознаки жанру, стилю автора, доби тощо.

МЕТОД БІОГРАФІЧНИЙ [ІСТОРИКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ] — спосіб дослідження, в якому життєвий досвід митця та його особистість розглядаються як головний чинник творчості, отже, пояснюють її. Як напрям дослідження метод сформувався за доби романтизму.

Однією з перших праць, що сприяла формуванню біографічного методу, була праця *Джоржо Вазарі* «Життєпис найвидатніших художників, ваятелів і зодчих» (1550–1568). На становлення методу вплинула герменевтична теорія *Ф. Шлеєрмахера*, який стверджував, що ідеї та цінності не можуть бути зрозумілі без аналізу їхньої генези і звернення до біографії конкретного автора. Кожна людина, за *Шлеєрмахером*, глибоко індивідуальна, і для розуміння тексту слід наблизитися до неї з об'єктивного та суб'єктивного боку (тобто через розуміння її мови і фактів зовнішнього і внутрішнього життя). Інтерес до особистості митця було доповнено соціологічними установками Огюста Конта, філософа-позитивіста, на мислення якого вплинула технічна освіта.

Фундатор біографічного методу — *Шарль Огюстен де Сент-Бев* («Літературно-критичні портрети», 1836–1839), на думку якого, формування творчої особистості митця (отже, й творів) визначається його генеалогією (спадковість), літературним (учні, опоненти і навіть вороги) і політичним оточенням. «Біографи вважали, — писав Сент-Бев, — що вся історія письменника зводиться до його творів, і поверхова критика не змогла роздивитися у поеті людини», тоді як «література, літературне творіння — невіддільні для мене від усього іншого в людині, від її натури; я можу насолоджуватися тим або іншим твором, але мені важко судити про нього без розуміння самої людини; я би сказав так: яке дерево, такі і плоди. Ось чому вивчення літератури абсолютно природним чином приводить мене до вивчення психології. <…> *Я складаю гербарії, я натураліст у сфері людського розуму.* Я хотів би створити природну історію літератури. Зараз, більш ніж будь-коли, необхідні судження, засновані на правильному смаку, але відтепер ідеться вже не про винесення риторичних суджень. Історія літератури створюється за зразком природної історії — шляхом *спостережень* і *класифікацій*».

Біографічний метод уплинув на становлення *культурно-історичного методу*, принципи якого було сформульовано *Іполитом Теном*, а згодом — *Ґеоргом Брандесом*, який назвав свій метод *історико-психологічним* (разом з оцінкою творчої особистості Брандес приділяє велику увагу ідеологічній детермінованості), а європейську літературу він розглядав як єдиний процес, залежний від специфіки національно-історичних умов конкретної країни. Призначення літератури, за Брандесом, — сприяння прогресу суспільства. Основні поняття біографічного методу — *біографія, автор, психологія, літературний портрет.*

Іван Франко, формулюючи свої дослідницькі принципи, виявив *негативне ставлення до біографічного методу*: «Коли найновіша і найобширніша праця руська на тім полі — кількатомова "Історія літератури руської" д-ра *Омеляна Огоновського* — <…> держиться *методу біографічного*, так що з поза життєписів поодиноких авторів ми майже не можемо добачити розвою літератури, то при всіх великих заслугах сього діла, при всій пильності і старанності в громадженні подробиць, при всім уміркуванні в осудах, при тій симпатичній тенденції, якою навіяне ціле діло, ми все таки мусимо сказати, що "Історія літератури руської" проф. *Ом. Огоновського з погляду на метод* становить *регрес*». Вважаючи *біографічну школу* «другою фазою» у розвитку етнології та історії літератури, *Франко* виокремлював такі її риси: «Цей напрямок тримається в значній мірі до цього часу, знайшовши в новіших часах талановитих представників *в Тені, Брандесі, Бурже* і в інших так званих французьких *психологах*, які головним завданням своєї праці вважали *відтворення духовної фізіономії певного автора, його уподобань, почуттів і нахилів, одним словом, завдання більш художнє, ніж наукове*».

Незважаючи на критику Франка, біографічний метод не втрачає актуальності і до сьогодні, однак істотно змінює акценти: від дослідження зв'язків внутрішнього життя із результатом творчості біографічні дослідження усе частіше акцентують увагу на внутрішній логіці відповідного періоду розвитку науки, на впливі соціальних факторів, на формуванні стилів мислення і методів дослідження, типології наукової діяльності тощо.

За визначенням *В. Лакшина*, *наукова біографія* — це «побудоване на критично перевірених фактах хронологічне дослідження життя автора у світлі основного пафосу його творчості й ідейно-художньої еволюції».

Інколи серед *наукових біографій* розрізняють *художні* (стосуються здебільшого політичних діячів і, на думку *Ф. Лео*, спираються на хронологічний принцип) і *наукові* (стосуються героїв культури і спираються на логічний принцип).

У сучасній біографістиці виокремлюють: *індивідуальну, колективну* (просопографія), *наукову, історичну, контекстуальну, екзистенціональну, модальну, кар'єрну, інтелектуальну біографію*

(взаємовпливи мислителя, митця минулого та його соціоінтелектуального простору), а також *персональну історію і біоісторіографію.*

Італійський історик *Джованні Леві* запропонував таку типологію історичних біографій:

• *модальна біографія* (на підставі численних біографічних досліджень типових представників різних соціальних груп виявляються найпоширеніші форми поведінки, оцінки подій тощо; в цьому випадку біографічні дані використовують у статистичних цілях, і отримана версія є анонімною історією, позбавленою особистісної конкретності; цей тип досліджень найчастіше бачимо в соціології, соціальній антропології);

• *контекстуальна біографія* (увагу зосереджено на атмосфері й історичних подіях доби, в якій реалізує себе особистість; життя людини є своєрідною ілюстрацією культурно-історичного контексту; громадські умови визначають життєвий шлях особистості; завдання біографа — реконструкція соціального контексту і вписування в нього особливостей свідомості, поведінки, творчих досягнень особистості; цей тип досліджень використовують здебільшого в соціологічних, історико-антропологічних дослідженнях);

• *життя особистості на межі норми і порушення* поширених форм поведінки (приховані причини девіантної поведінки, долі людей, що порушують закон або схильних до правопорушень; опис історії життя дозволяє знайти вихідну точку «межової ситуації», дають матеріал для розуміння прихованих причин відхилень; цей тип біографічних досліджень використовують у криміналістиці, соціології злочинності, соціальній антропології);

• *герменевтичне дослідження* (орієнтує дослідника на розуміння життя особистості, особливостей характеру, мотивів поведінки, намірів і задумів, міри їхньої реалізації; цей тип досліджень характерний для культурології, соціальної психології, філософської і культурної антропології; на перший план висувається духовний світ особистості, ставлення до інших людей, підкреслюється роль діалогу, комунікацій між людьми і культурами; особлива увага приділяється свободі вибору, самостійності прийняття рішень тощо).

Одним із принципів написання наукової біографії є розгляд досліджуваного явища у контексті історії мистецтва або наукової дисципліни, наукової атмосфери, соціально-політичних відносин тощо.

«Багатовимірність змістів понять у біографістиці, — вважає С. Ляшко, — потребує коректності в практиках їхнього вживання. Так, якщо визнати за базове поняття "*біографія вченого/науковця*", а за формальну ознаку — *визнання кваліфікації (вчений ступінь)*, то Агатангел Кримський — сходознавець, філолог, поет, перекладач, академік Української академії наук, феномен у світовій культурі (за визнанням ЮНЕСКО), не заслуговує права на "*наукову біографію*" або

інший її різновид, оскільки дисертації, з різних причин, він формально не захищав (хоча підготував її як кандидат до професорського звання в інституті східних мов наприкінці XIX ст.)». Таким само штучним, вважає дослідниця, є поділ біографій учених на окремі групи за належністю до відповідної наукової дисципліни, адже «історія розвитку наукових знань знає багато прикладів, які не відповідають цій теоретичній схемі. Як класифікувати біографії вчених XVIII–XIX ст., які за життя були визнані вченими-енциклопедистами — М. В. Ломоносова (природознавець, фізик, хімік, мовознавець, історик, поет), М. О. Максимовича (історик, архівознавець, філософ, природознавець, ботанік, філолог, етнограф, фольклорист, письменник, поет, перекладач, видавець, педагог) та ін.?» В історії театру цей перелік можна продовжити іменами енциклопедистів — Аристотеля, М. Тихонравова, М. Черняєва, І. Франка, В. Перетца, Д. Антоновича, чиї історико-теоретичні дослідження було здійснено ще до виокремлення історії театру у самостійну наукову галузь і навіть до появи терміна *театрознавство*. Те саме стосується і митців, котрі, як Мольєр, Гете і Кропивницький, одночасно були драматургами, акторами, режисерами; або Гете, який був не лише письменником і театральним діячем, але й політиком. І таких прикладів — коли митець одночасно був кимось іще — у світовому мистецтві чимало.

МЕТОД ВИБІРКОВИЙ — дослідження, в якому узагальнювальні показники досліджуваної сукупності визначаються за її певною частиною, сформованою на основі принципів випадкового відбору. Статистична сукупність, з якої здійснюється відбір одиниць, називається *генеральною сукупністю*, а відібрана з неї частина одиниць, яку обстежують, називають *вибірковою сукупністю* або *вибіркою*. Вибірка повинна бути: 1) пропорційною, тобто представляти генеральну сукупність в цілому і всі її частини; 2) випадковою — кожна одиниця спостереження (документ) повинна мати рівний шанс потрапити до вибірки; 3) репрезентативною, тобто представницькою щодо генеральної сукупності.

В історичних дослідженнях вибірковий метод використовують при вивченні масових джерел, особливо ж коли від минулого залишилося мало або навпаки — дуже багато документів, що належать до категорії масових. У першому випадку постає завдання аргументації репрезентативності обсягу збережених даних (природної вибірки), у другому — організація повноцінного вибіркового дослідження. Залежно від досліджуваного об'єкта і джерел використовуються різні підходи до організації вибіркового дослідження: *статистичний і соціологічний*.

Статистична теорія вибірки спирається на випадковий відбір одиниць спостереження. Крім випадкового відбору, соціологічний підхід включає також прийоми цільової вибірки.

Вибіркове дослідження недоцільне, якщо генеральна сукупність відносно невелика — двісті-триста одиниць.

МЕТОД ГЕНЕТИЧНИЙ [ІСТОРИКО-ГЕНЕТИЧНИЙ] (від грец. *γένεσις, γένεση*) — один із основних методів дослідження, що ґрунтується на аналізі генези (походження, етапів розвитку явищ). Метод формується у XVI столітті, коли у науці дістає поширення *ідея розвитку*. Генетичний метод передбачає встановлення початкового стану й умов розвитку, головних етапів, основних тенденцій і ліній розвитку.

Головна мета генетичного дослідження — розкриття зв'язку явищ у часі, вивчення переходів від одних форм до інших. Без доповнення іншими застосування генетичного методу створює загрозу вульгарного еволюціонізму, адже передбачає певну схематизацію, спрощення і звуження найрізноманітніших характеристик явища до фундаментальних, вихідних елементів. Генетичний метод базується здебільшого на описовості, однак мета його полягає у поясненні фактів і причинових зв'язків між ними.

Генетичний метод пов'язаний з *концепцією історико-культурної школи*, представники якої значну увагу приділяли питанням походження явища. Так, найперші, а здебільшого і найголовніші запитання *Івана Франка*, звернені до історії драми і театру, зосереджено саме на проблемі *генези* (початки театру, його еволюція, впливи, запозичення).

До *перших початків театру у Галичині,* вважав *Франко*, належить *вертеп* (щоправда, «до вертепів нав'язувались якісь зав'язки драми, якісь розмови та гри»). «*Перші початки русько-українського театру*, — вважає Франко, — припадають на середину XVI ст. Вже при кінці XVI в. скаржиться український мораліст Іван Вишенський на тих українців, котрі, навчившись у єзуїтських колегіях "комедіям і машкарам", переносять їх і на український ґрунт», цураються давньої української простоти і разом з єзуїтами бачать поступ у поширенні "машкарського і комедійного набоженства". Маємо тут вказівку, що вже в той час українців приваблював театр, і що вони переймали його від поляків».

Головним джерелом становлення українського театру Франко вважав театр польський: «Усі дотеперішні дослідники історії українського театру згоджуються на те, що його *початків* треба шукати в розвою польського театру, який своєю чергою йшов за слідами середньовікового театру в Західній Європі».

Окремо *Франко* вирізняє театр український (тобто україномовний): «Аж 1819 роком можна датувати *початок нового драматичного мистецтва українською мовою*. Того року автор перелицьованої "Енеїди", *Іван Котляревський*, написав свою "Наталку Полтавку"».

Стосовно «*перших початків руських представлень театральних* у Галичині», то, на думку *Франка*, їх «шукати треба майже рівночасно з першим розбудженням народної літератури під кінець четвертого десятка літ сього століття — в греко-католицькій семінарії духовній». Цю думку *Франко* неодноразово конкретизує: «До 1848 р. належать також початки Руського театру в Галичині, до якого ініціа-

тиву дав коломийський парох *Іван Озаркевич*, виставивши в Коломиї "Наталку Полтавку" *Котляревського* в своїй переробці».

Проблему генези акцентує *Франко* й у праці, присвяченій *театрові ляльок*: «Ляльковий театр від найдавніших часів мав чисто світський характер, малював типи та ситуації буденного життя, виключаючи коли не принципіально, то фактично теми релігійні. Се в'яжеться нерозлучно з тим огнищем, із якого вийшов сей театр. Тим огнищем були, як показують характерним способом оба найстарші свідоцтва про існування лялькового театру в Індії і в Єгипті салони і будуари знатних дам. Призвичаєні відмалку бавитися ляльками, а надто змушені своїм суспільним становищем і пануючим обичаєм проводити найбільшу часть свого життя в мурах свого гарему чи гінекею, вони більше ніж хто інший мусили споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, мусили найбільше любуватися ляльковим театром. Оце, на мою думку, основна різниця між сим театром і тим, де виступають живі особи. Сей останній повстав у Греції, скільки знаємо, зовсім з інших джерел, з культу деяких популярних божищ, особливо Діоніса».

Обґрунтовуючи походження театру ляльок, *Франко* спирався не на конкретні факти, а на припущення й *гіпотези*: знатні дами «*мусили* споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світу, замкненого для них, *мусили* найбільше любуватися ляльковим театром». Так само й далі: «Тисячі наших людей <…> *мусили* знайомитися там із виставами того театру і набирати до нього смаку. Зрештою за ним не треба було й шукати далеко, бо він із Турції зайшов до Болгарії та Румунії, де, переодягнений у національний стрій, держиться серед народу ще й досі, і в пограничних північних околицях королівства стрічається з пережитками вертепу іродів та бетлейків, *занесених* сюди з Польщі й України. Побачимо далі, що під його *впливом* були й ті лялькові вистави, які бачив 1636–39 р. в Москві німецький подорожник Олеарій».

І нарешті: «Сцена з жидівською війною в нашім вертепі *мусила* дуже подобатися невибагливій публіці XVIII віку».

Результати, отримані з опорою на генетичний метод, зазвичай не піддаються перевірці, сприймаються як аксіоми, хоча насправді належать радше до наукових міфів. Саме тому висновки, що базуються на генетичному методі дослідження, у багатьох випадках було спростовано (приміром, деякі висновки І. Франка було спростовано *В. Перетцем, М. Возняком, П. Руліним, Р. Пилипчуком*).

Так само через відсутність переконливої доказової бази не може бути завершено безпідставну дискусію про походження театру *від дифірамба* (*Аристотель*), *духу музики* (*Ф. Ніцше*), *міма* (*Г. Крейг, М. Герр-манн*), *танцю* (*А. Кутчер*), *хороводу* (так вважали російські історики те-

атру, проти чого виступав *В. Перетц*, який писав, що «спроби виводити початки російського театру з народного хороводу — неможливі», адже «про носіїв "народної драми" скоморохів — ми знаємо надто мало»).

Отже, подібні генетичні ідеї можуть сприйматися радше у ролі дотепних гіпотез, на яких базується концепція, а не доведених фактів.

МЕТОД ДИСКУРС-АНАЛІЗУ [ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ] — «аналіз дискурсу як результату (текст) і процесу мовленнєво-мисленнєвої діяльності з метою комплексного дослідження екстралінгвістичних, семантичних, когнітивних і мовленнєвих аспектів його формування, функціональної спрямованості і соціальної організації» (О. Кучерява).

Один із можливих шляхів аналізу дискурсу запропонував *Ролан Барт* у праці «Дискурс історії» (1966): «Історичне висловлювання, — писав він, — <…> можна звести до відносно закритого переліку, котрий може бути об'єднано — у певній колекції, одиниці якої в кінцевому рахунку повторюються, хоча й утворюють, зазвичай, різноманітні поєднання». Так, у *Геродота* ці колекції включають династії, правителів, воєначальників, воїнів, народи, географічні місця, і такі дії, як поневолення, приєднання, здійснення походу, царювання, звернення до оракула і т. ін. Зрештою, «всі *одиниці геродотівської історії* у цілому належать до одного лексикону — лексикону війни». Так само й «у разі рухливіших колекцій (у менш архаїчних істориків, ніж *Геродот*) *одиниці змісту* можуть однозначно структуруватися на основі не лексикону, але особистої тематики автора; такі тематично значущі (повторювані) об'єкти в безлічі присутні у романтичного історика Мішле; але їх цілком можна зустріти і в авторів, що мають репутацію "інтелектуалів": *Fama* (слава) утворює персональну одиницю у *Тацита*, а *Макіавеллі* будує свою історію на опозиції двох мотивів — *mantenere* (підтримувати) — дієслова, що відсилає до основної енергії правителя, і *ruinare* (руйнувати), за яким, навпаки, стоїть логіка занепаду речей. Зрозуміло, що через такі *тематичні одиниці*, найчастіше укладені кожна в одному слові, ми виходимо до одиниць дискурсу (а не тільки змісту); тут ми торкаємося проблеми *номінації* історичних об'єктів: одне слово може економно висловлювати собою цілу ситуацію або низку дій, воно сприяє побудові структури».

Дискурс, у свою чергу, спирається на певну жанрову систему мовленнєвих жанрів, аналіз яких *Костянтин Долінін* пропонує здійснювати, спираючись на таку систему ознак:

I. *Ознаки, пов'язані з адресатом:*

• *адресованість* повідомлення певній особі (особам) або носіям (носієві) певної ролі (певних ролей) / відсутність персональної адресованості — повідомлення призначається «всім, всім, всім» або великій нечітко заданій групі осіб (так, приватний лист відрізняється за цією ознакою від підручника);

• *актуальність* — повідомлення пов'язано з певним моментом / установка на довгострокове використання (з одного боку, різного роду газетні матеріали, з іншого, — історичний твір);

• *повідомлення обслуговує певну немовну* або не лише мовну діяльність адресата / повідомлення явно не пов'язано з певною немовною діяльністю адресата (підручник, інструкція, роман і «задушевна розмова»);

• *розпорядчий характер* / відсутність розпорядчого характеру (інструкція і ліричний вірш).

II. *Ознаки, пов'язані з адресантом:*

• *адресант* — конкретний суб'єкт, який говорить (пише) від власної особи / адресант говорить або пише від імені групи (наприклад, редакційна стаття в газеті і т. ін.) або від імені всього суспільства (законодавчі акти);

• *переважно рольовий* / *переважно особистісний* характер повідомлення (у першому випадку адресант виступає здебільшого або виключно як носій ролі, а у другому — здебільшого як особистість, хоча й у рамках якоїсь ролі);

• *спонтанність* / *неспонтанність* повідомлення (звичайна розмова зі знайомою людиною або непідготовлене заздалегідь інтерв'ю і доповідь на конференції або стаття).

III. *Ознаки, пов'язані із самим повідомленням* (його змістом і структурою, внутрішньою і зовнішньою):

• *абстрактність* / *конкретність змісту* (йдеться про абстрактні предмети або про конкретні речі й осіб: наприклад, текст закону і судовий нарис; ознака має градуальний характер — часто трапляються абстрактні тексти з конкретними прикладами і, навпаки, тексти, що описують конкретний матеріал, але містять узагальнення);

• *аргументативний* / *описовий* характер повідомлення (переважають у повідомленні докази якихось положень, простий опис референтного простору або виклад якихось подій; приміром, доведення теореми в підручнику і пейзаж у романі; на цій ознаці засновано традиційне протиставлення міркування, з одного боку, й опису та розповіді — з іншого);

• *референціальний зміст повідомлення розгортається у просторі* (фізичному або логічному) / референціальний зміст розгортається у часі (на цій ознаці ґрунтується традиційне протиставлення опису і розповіді; приміром, опис пейзажу або будова холодильника, де послідовно повідомляється про предмети, що існують одночасно і розташовані у певному просторовому порядку, — і кульмінаційна сцена пригодницького роману, змістом якої є послідовність дій, що відбуваються в одному місці);

• *референтні* / *нереферентні повідомлення* (чи відображає повідомлення реальний референтний простір (матеріальний або ідеальний), або ж референтний простір належить до фіктивних;

• *емоційність / неемоційність* повідомлення (з одного боку, побутова розмовна мова й офіційні документи);

• *наявність внутрішньої структури / відсутність явної внутрішньої структури* (офіційний документ, наукова стаття і т. ін., з одного боку, і побутова розмова без усвідомленої мети і теми — з іншого);

• *заданість обсягу* (за мінімумом і (або) максимумом) / *незаданість обсягу* закінченого повідомлення (науковий текст обсягом у 20 тисяч знаків називається статтею, а обсягом у 600 тисяч знаків — імовірно, буде монографією; стаття визначається максимальним обсягом, а монографія — мінімальним);

IV. *Ознаки, пов'язані із каналом зв'язку* і зовнішніми умовами спілкування:

• *повідомлення реалізується в усній / письмовій формі;*

• *діалогічне / монологічне повідомлення* (діалог, якщо партнери по черзі займають позиції адресанта і адресата; монолог, якщо позиції закріплено за партнерами);

• *контактність / дистантність спілкування* (адресант і адресат перебувають у безпосередньому контакті або роз'єднані у просторі);

• *одночасність відправлення і сприйняття повідомлення / відправлення і сприйняття роз'єднані у часі* (звичайна розмова або лекція, а з іншого боку — майже будь-який письмовий текст або записане на плівку усне мовлення).

У сучасній дослідницькій практиці, залежно від обраних процедур і одиниць вимірювання, розрізняють різні підходи до дискурс-аналізу: *прагматичний, етнографічний, когнітивний, критичний дискурсивний аналіз, наратологічний і функціональний підхід, а також дослідження* структур і жанрів дискурсу.

В історичному дослідженні аналіз дискурсу передбачає процедури виокремлення різних дискурсів у межах одного джерела на основі загальної теми, термінології, класифікацію типів дискурсів тощо.

МЕТОД ЕСТЕТИЧНИЙ — за визначенням Володимира Перетца, — найпримітивніший метод «дослідження», естетичні оцінки відповідно до власного ідеалу «*прекрасного*», визначення правил і норм, перевірка творів на відповідність еталонам — шкільний театр, класицизм.

МЕТОД ЕСТОПСИХОЛОГІЧНИЙ (англ. *estopsychology)* — метод, упроваджений *Емілем Геннекеном* (1858–1888), який вважав, що твори мистецтва слід розглядати з трьох точок зору: *естетичної, психологічної та соціологічної.*

Відтак, вважав *Геннекен*, дослідник мусить насамперед з'ясувати особливості емоцій, що їх викликає твір, і засоби (мова, персонажі, сюжет, композиція та ін.), якими вони викликаються; потім описати властивості психіки письменника, що пояснюються особливостями його мислення, і нарешті встановити зв'язок між митцем і суспільством (твори, які впливають на читача, втілюють психічні

особливості, подібні до його психічних особливостей; за пам'ятками мистецтва можна відтворити психологію суспільства, але не тому, що середовище зумовлює їхню появу, а через те, що твори стають популярними у шанувальників, чиї психічні риси подібні до рис автора, персонажів тощо).

Естопсихологія, вважав *Геннекен*, є вжитковою психологією — народів і особистості. Розглядаючи стосунки митця та його шанувальників, можна порівняти їх зі стосунками видатних осіб і маси, що зумовлено принципом наслідування. Процедура вивчення твору за естопсихологічним методом передбачає: аналіз складових частин твору (того, що він виражає, і способу вираження); побудову на основі наукової психології психофізіологічної гіпотези; розгляд твору для виявлення психології тих, кому він подобається.

МЕТОД ЕТИЧНИЙ — за визначенням *Володимира Перетца* — метод, який висуває морально-утилітарну точку зору (*Скалігер, Лессінг, Сент-Бев, Лев Толстой*) і межує з публіцистичним або соціально-політичним методом (*Бєлінський, Добролюбов*), для представників якого явища життя і літератури прийнятні настільки, наскільки відповідають їхньому громадському ідеалу, корисні для народу, суспільства тощо, тобто утилітарний погляд на мистецький твір); «публіцист, — писав Перетц, — оцінює твір незалежно від його мистецького й історичного значення, керуючись класовою або груповою зацікавленістю».

МЕТОД ІДЕОГРАФІЧНИЙ (від грец. *ἴδιος* — своєрідний і *γράφω* — пишу) — метод дослідження, спрямований на вивчення окремих феноменів як унікальних і неповторних.

Обґрунтування методу здійснено у працях *В. Віндельбанда і Г. Ріккерта* (баденська школа), які розглядали його як основний метод наук про культуру, спрямований на *опис індивідуальних особливостей «істотних» історичних фактів*.

На відміну від *номотетичного мислення*, орієнтованого, за *В. Віндельбандом*, на пошук загальних законів, яким підкоряються природні процеси і явища, ідеографічне мислення шукає *окремі історичні факти,* підміняючи аналіз і пояснення описом.

МЕТОД ІКОНОЛОГІЧНИЙ — метод дослідження іконографії, впроваджений *Ервіном Панофскі* — німецько-американським істориком мистецтва. Метод використовується у мистецтвознавстві, в історичних науках і у культурології.

За Панофскі, інтерпретація твору мистецтва здійснюється у три етапи: доіконографічний, семантичний аналіз (що зображено?); іконографічний, синтаксичний аналіз (як зображено?); іконологічна інтерпретація, прагматика (що це означає?).

Таким чином виокремлюються три рівні дослідження твору: твір як феномен (*Phänomensinn*), значення твору (*Bedeutungssinn*), твір як документ (*Dokumentsinn*).

МЕТОД ІСТОРИКО-ДИНАМІЧНИЙ — один із основних методів історичного дослідження, спрямований на комплексний *аналіз змін (періодичності) історичних об'єктів і процесів у часі*. Історико-динамічний метод перетинається з історико-діахронним.

МЕТОД ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНИЙ — за *В. Перетцем* — один із об'єктивних методів дослідження, представники якого «переконані, що розквіт її [літератури], як і всіх інших мистецтв, завжди співпадає з розвитком громадської самосвідомості».

МЕТОД ІСТОРИКО-СИСТЕМНИЙ — один із головних методів історичного дослідження, спрямований на вивчення об'єктів і явищ минулого як цілісних історичних систем: аналіз їхньої структури і функцій, внутрішніх і зовнішніх зв'язків (морфологія), а також динамічних змін (генеза).

МЕТОД ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНИЙ — один із основних методів історичного дослідження, спрямований на створення типології, в основі якої лежить впорядкування сукупності об'єктів або явищ як якісно однорідних класів (типів) з урахуванням властивих їм загальних ознак. Типологія вимагає дотримання ряду принципів, центральним з яких є вибір підстави типології (ознаки), що дозволяє відобразити якісну природу як усієї сукупності об'єктів, так і самих типів — *за функцією, конструкцією, стилем* тощо. У праці «Про метамову типологічних описів культури» *Юрій Лотман* писав:

«1. Завдання побудови типології культури не можна вважати новим: воно періодично виникає у певні моменти наукового і загальнокультурного розвитку. Можна сказати, що *кожен вид культури створює свою концепцію культурного розвитку, тобто типологію культури*. При цьому можна виокремити два найзагальніші підходи.

1.0.1. "Своя культура" розглядається як єдина. Їй протистоїть *некультура* інших колективів. Таким буде ставлення грека до варвара, так само як і всі інші види протиставлення *обраного* колективу профанічному. При цьому *своя* культура протиставляється чужій саме за ознакою *організованості / неорганізованості*. З точки зору тієї культури, котра приймається за норму і мова якої стає метамовою цієї типології культури, системи, котрі протистоять їй, сприймаються не як інші типи організації, а як *не-організації*. Вони характеризуються не наявністю якихось інших ознак, а відсутністю ознак структури. <…>

1.1. Варіант співвідношення цих двох компонентів типологічного опису (в рамках того самого протиставлення *культура — некультура*) ми виявляємо, наприклад, у європейській культурі XVIII ст. Тут нормою, котра визначає метамову типологічного опису культури, виступає *не культура, а природа*. Всі типи культури, що протистоять *природі,* мисляться як ціле, що не підлягає внутрішній диференціації. Вони описуються як протиприродні і протистоять *природним*

нормам життя *диких* народів. Ці останні також внутрішньо не диференціюються, адже виступають як втілення єдиної норми Природи людини. Це протиставлення покладено в основу не лише численних художніх текстів XVIII ст. і публіцистичних трактатів, а й багатьох етнографічних описів, визначивши метамову типології культури.

2.0. Інший підхід до явищ культури пов'язано з визнанням існування в історії людства кількох (або багатьох) внутрішньо самостійних типів культур. Залежно від того, яка позиція самого спостерігача, тобто, зрештою, культура, до якої він належить, визначається і метамова типологічного опису: в основу беруть опозиції психологічного, релігійного, національного, історичного або соціального типу.

2.1. Незважаючи на відмінності у названих системах опису, вони мають і суттєві спільні ознаки.

2.1.1. Мову опису не відокремлено від мови культури того суспільства, до якого належить сам дослідник. Тому створена ним типологія характеризує не тільки описуваний ним матеріал, а й культуру, до якої він належить. Так, зіставлення поглядів на основні питання типології культури, зафіксовані у текстах різних періодів, є цікавим і давно вже оціненим з цієї точки зору матеріалом для типологічних досліджень. Незручності, пов'язані з використанням мови своєї культури як метамови опису, особливо рельєфно виявляються у спробах типологічного вивчення своєї культури — такий опис може дати тільки найтривіальніші результати: *своя* культура виглядає як позбавлена специфіки.

2.1.2. Мову опису не відокремлено за змістом від певних наукових концепцій, пов'язаних із тим або іншим поясненням суті культури. Відкидання якоїсь концепції в хімії або в алгебрі не поширюється на метамову, на яку спирається обрана наука. Істотною властивістю мови науки є те, що доцільність її перевіряється не критеріями, якими визначається правильність наукових ідей. Тим часом опис явищ культури мовою психологічних, історичних або соціологічних опозицій є частиною певного наукового тлумачення суті досліджуваного явища і не може бути використано при іншому змістовному тлумаченні».

У праці «Про типологічне дослідження культури» *Лотман* писав про типологічне вивчення літератур:

«Припустимо, нас цікавить типологія реалізму. Тоді, ймовірно, було б доцільно:

1. *Виокремити певний об'єкт, еквівалентний поняттю "реалістичне мистецтво" в межах іншої системи мистецтва* (що відмінніший цей об'єкт від реалізму, то змістовнішим буде порівняння). При цьому еквівалентність полягає не в збігові тих або інших вирваних рис і принципів. Пошук "витоків реалізму" — того, що текстуально збігається з досліджуваним явищем в культурах ін-

ших епох і типів, може становити інтерес у контексті *генетичної постановки проблеми*, але найменше обіцяє щось цікаве у випадку *типологічного підходу*. Еквівалентність буде проявлятися як здатність обслуговувати в різних системах інваріантні функції. Так, якщо ми візьмемо античну культуру і культуру XIX ст. (обидві — в межах європейського культурного циклу), то, незважаючи на їхні відмінності, виявимо ряд інваріантних функцій різних рівнів. Зокрема, кожна з них в межах своєї епохи є культурою, отже, обслуговує деякі загальні функції і має в зв'язку з цим певні ознаки, що дозволяють застосовувати до них цей термін. Із загальних функцій нижчих рівнів можна навести, наприклад: "мати поділ писемності на художню і нехудожню", "мати поділ на поезію і прозу". Якщо ми виявимо загальні функції у реалістичному мистецтві XIX ст. і античному мистецтві, то наступним завданням буде:

а) *Визначення найменшої кількості ознак, котра дозволяє певному елементу тексту обслуговувати цю структурну функцію*. Так, для того, щоб "бути поезією", текст європейської, наприклад російської, літератури і давньогрецької або російської та середньовічної іранської повинен буде мати різні ознаки. А якщо ми зіставимо відповідні поняття XIX і XX ст. в російській літературі, то побачимо, що кількість необхідних ознак буде з часом скорочуватися. Необхідний мінімум ознак може змінюватися якісно і кількісно: під пером Маяковського виявиться цілком достатнім для того, щоб визначити текст як вірші, та кількість ознак, яка для Фета не давала би права на таку кваліфікацію. Така ознака, як моральний суд автора над героєм, в одній системі буде необхідною для того, щоб текст сприймався як мистецтво, в інший буде протипоказана, а в третій може виявитися факультативною.

б) *Визначення загального* в цих найменших списках дозволить виокремити і специфічне: як та чи інша структурна функція реалізується в цій системі.

2. *Виокремити функції, наявні в досліджуваному типологічно об'єкті і відсутні в узятому для порівняння*. Так, у літературі XIX ст. існує функція "мати письмову поезію", а в російській середньовічній літературі до XVII ст. їй буде відповідати відсутність такої функції. Така структурна функція, як можливість для автора описувати світ з різних точок зору, очима різних героїв, надзвичайно істотна для реалізму — в романтичному мистецтві їй відповідатиме неможливість цього.

3. *Виокремити функції, наявні в об'єкті, обраному для порівняння, і відсутні в досліджуваному типі текстів*. Так, у XIX ст. реалізм відрізняється відсутністю жанрової системи як такого структурно маркованого елемента, яким вона є, наприклад, у середньовічній літературі або у літературі епохи класицизму. Те саме стосується стилістичної виразності категорії "високого".

Здійснюючи порівняння цього типу багаторазово і з різним матеріалом, ми можемо отримати певні набори характеристик типологічної природи реалізму».

МЕТОД КЛАСИФІКАЦІЇ — процес зарахування об'єкта до певної групи (класу) на основі знаходження заданої ознаки в об'єкті. Використовується для систематизації й аналізу явищ і є послідовністю логічних процедур: визначення об'єкта класифікації, обґрунтування принципу (ознаки) поділу; виокремлення розділів класифікації.

МЕТОД КОНТЕНТ-АНАЛІЗУ (від англ. *contents* — зміст) — якісно-кількісний метод дослідження, предметом аналізу якого є зміст текстів як продуктів комунікативної діяльності. Сутність методу — у кількісному аналізі текстів з метою подальшої інтерпретації виявлених закономірностей. Головний принцип контент-аналізу — розчленування й анатомування суцільного масиву текстів таким чином, щоб найдрібніша *одиниця аналізу* включала ознаки цілого, і на підставі домінування тих або інших показників визначення тенденцій. Процедури контент-аналізу передбачають: визначення кола й обсягу документів — носіїв необхідної інформації; визначення одиниць вимірювання (ознак), за якими буде здійснюватися аналіз документів.

Розрізняють такі типи контент-аналізу: *кількісний* (частотний розподіл окремих слів, тем, символів, предметів у тексті); *якісний* (наявність або відсутність певної ознаки, а також значення цієї ознаки); *опосередкований* (виявлення неочевидного і спеціально прихованого). Контент-аналіз театрознавчих текстів передбачає виокремлення в обраній сукупності текстів основних жанрів, друкованих засобів, обсягів, об'єктів і предметів дослідження, одиниць вимірювання, ролей (статусів) спостерігача, методів, реакцій на тексти тощо.

МЕТОД КУЛЬТУРНО-СТИЛІСТИЧНИЙ — метод, про який у праці «Культурно-історичні епохи» *Дмитро Чижевський* писав: «Чимало гальмувала дослідження також *історично-соціологічна теорія*, що набула великого значення саме в XIX віці — "*теорія прогресу*", що мала тенденцію малювати хід історичного розвитку як шлях ступневого поліпшення, накупчення культурних придбань. Така — знову цілком абстрактна — схема, як відома схема позитивізму, за якою духовна історія людства проходить в своєму розвитку три великих доби — "релігійну", "метафізичну" та "наукову", — теж чимало пошкодила історичній науці. <…> Повстала тенденція знайти для кожного часу його характеристику за змістом. Історія мистецтва в значній мірі стає історією "стилів", себто історією зміни певних для кожної доби характеристичних, рис мистецької творчості. Помалу ця тенденція дослідження переходить до історії інших сфер культури, зокрема, до історії інших мистецтв, не лише образотворчих — малярства, архітектури та скульптури. <…> Поруч з цим охопленням усе дальших та дальших сфер *методою "культурно-стилістичного" дослідження*

найважливішою тенденцією є стремління в кожному періоді з усіма його різними та різноманітними сферами (політикою, мистецтвом, літературою, філософією, побожністю і т. д.) бачити цілість, в якій усі сторони однаково репрезентують той самий культурний стиль. Таке уявлення, яке, розуміється, ще мусить бути підперте дальшим дослідженням, а поки що є лише "робочою гіпотезою" окремих дослідників, є, до речі, дальшим кроком на шляху зрозуміння історичного процесу як не сукупності випадкових дрібних процесів, рухів, течій, а великого одностайного руху в різних сферах у тому самому напрямку. <…> Вершки, кульмінаційні пункти історичного розвитку лежать в межах певних епох різно: то десь в середині, в центрі епохи, то на її початку, то в кінці. Історичні епохи мають різні структури, належать до різних структурних типів. Отже, встановити вершок або *"центр тяжіння"*, *"центр ваги"* певної епохи розвитку неможливо суто хронологічним шляхом, знаходячи "осередок" доби; це було б навряд чи можливо і з огляду на ті міркування про початки та кінці епох, що ми ними займались вище. Встановлення такого центру тяжіння, центру ваги доби є в кожнім випадку справою конкретного дослідження. Котляревський, стоячи (не дивлячись на існування його "попередників", як Некрашевич) на самому початку певної доби, є з усім тим "вершком", "центром тяжіння" т. зв. "котляревщини". Шевченко, що виступає вже після численних, та не тільки "дрібних", романтиків, є теж безсумнівним "центром тяжіння" цілої української романтики (хоч би він певними елементами своєї творчості і виходив за її межі). Тичина (в перший період творчості) є представником українського символізму… В такому центрі збігаються всі лінії розвитку, схрещуються і перетинаються різні шляхи історичного руху».

МЕТОД МОДЕЛЮВАННЯ (від англ. *model* — зразок) — метод дослідження явищ і процесів, що базується на заміщенні реальних об'єктів їхніми умовними зразками, аналогами. Моделювання дозволяє виявити структуру об'єкта (статична модель), процес його функціонування і розвитку (динамічна модель). Вирізняють предметне і знакове моделювання. *Предметне моделювання* передбачає створення моделей, що відтворюють просторово-часові, функціональні, структурні й інші властивості оригіналу (конкретно-наукові моделі). *Знакове моделювання* передбачає створення моделі за допомогою символів, схем, формул. Дослідження історії театру шляхом *реконструкції вистави* вперше було запропоновано *Максом Геррманном* (*знакове моделювання*) і *Дж. П. Бейкером і М. Євреїновим* (*предметне моделювання* у процесі здійснення *експериментальних постановок*).

МЕТОД ОПИСОВИЙ — метод дослідження, в основі якого лежить «*інвентаризація*» і систематизація історичного матеріалу. Кінцевим результатом застосування методу є опис — найповніше розкриття індивідуально-неповторних характеристик досліджуваного *об'єкта*.

Описовий метод передбачає розробку логічної схеми викладу, в якій реалізуються *хронологічний, структурно-функціональний або причиново-наслідковий принципи систематизації.*

Для структурування тексту в *історичному дослідженні* застосовується *проблемно-хронологічний принцип*, в основі якого лежить розподіл матеріалу з урахуванням часового і тематичного критерію.

Новітні школи театрознавства, котрі базуються на філософських методологіях, подеколи демонструють зневажливе ставлення до описового методу в історії театру, вважаючи його надто «елементарним». Однак насправді опис назавжди втраченого минулого вимагає копітких археологічних досліджень, винахідливості і вміння передати зміст реконструйованого явища у слові. Адже без реконструйованих / описаних вистав історія театру неможлива, вона втрачає свій предмет. З іншого боку, слід визнати, що повноцінна реконструкція вистави, як і будь-якого іншого твору виконавського мистецтва, — неможлива.

МЕТОД ПЕРІОДИЗАЦІЇ (від грец. *περίοδος* — кругообіг, коло часу) — вивчення історичного процесу шляхом розподілу його відрізків (*періодів — етапів — стадій — циклів*) у часі, відповідно до якісних змін досліджуваного явища; це динамічна модель досліджуваного явища (зазвичай представлена у вигляді схеми).

Періодизація історії театру — це окреслення зчеплень, поворотів, на яких відбуваються злами, мутації предмета дослідження.

Для створення періодизації може бути використано політичні, економічні, соціологічні, технологічні, організаційні та інші критерії.

Аналітична періодизація допомагає систематизувати історичний матеріал і виявити історичні закономірності.

Емпірична періодизація, котра не спирається на достатнє дослідження історичних джерел, орієнтуючись радше на зовнішні часові орієнтири (зміни влади тощо), може створити перешкоди на шляху пізнання явища.

Критерій наукової цінності періодизації визначається єдиним принципом поділу часу на відрізки з урахуванням об'єкта і предмета, мети і завдань дослідження, а також чіткістю розмежування періодів, які зазвичай маркуються поворотними подіями в історії.

Залежно від концептуальної моделі історії (*лінійно-стадійної або циклічної*) виокремлюють *прості, складені, послідовні, ієрархічні, стадіальні, лінійні, циклічні, кільцеві, спіралеподібні періодизації.*

Перші історичні періодизації відомі ще з античності. Так, *Гесіод* у поемі «Труди і дні» виокремив у розвитку людства: золотий, срібний, мідний вік, вік героїв і залізний вік. У середньовічній історіографії вирішальну роль відіграло Святе Письмо (спочатку шість днів творення трансформувалися в уявлення про шість століть земної історії, а у XII столітті виокремилися три світові історичні епохи:

до народження Христа; час Христа; і третій період — час «святого духа». Одночасно у середньовіччі існувала і світська періодизація, заснована на «Книзі пророка Даниїла», за якою історія людства — це історія чотирьох імперій (Східної, Грецької, Римської, Германської). Відродження виокремлювало античність — темні (середні) віки і новий час. У XIX столітті з'явилися періодизації *Л. Моргана, К. Маркса і Ф. Енгельса, О. Конта*, у XX столітті — *О. Шпенглера, Ф. Броделя* та інші, на які спиралися й історики театру. Подеколи, однак, дослідники театру залучали до аналізу специфічніші ознаки. Так, *Гордон Крейґ*, визначаючи основні етапи розвитку театру, спирався на зміни простору виконання вистави: *перший етап — давньогрецькі фестивалі; другий — раннє середньовіччя, храм; третій — комедія дель арте, площа*.

Для істориків українського театру питання періодизації було ключовим, про що, аналізуючи праці *І. Франка, Д. Антоновича, О. Кисіля* та інших дослідників, *Ростислав Пилипчук* писав: «У кожному з названих видань основною проблемою була періодизація українського театру», а «різні засади трьох різних учених мають водночас багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру». Запропонованої періодизації історії українського театру, в основному, дотримувалися і пізніші дослідники, хоча більшість їхніх праць була далека від академічного стандарту: *праця Франка* «Русько-український театр» (1894), у якій він оголосив про намір «*дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні*» і навести «*з сучасних описів тільки те, що відноситься до "зрілища"*», не була завершена; *праця Антоновича*, як він сам розумів, «ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів»; так само не відповідав завданням академічної історії «популярний нарис історії українського театру» *Олександра Кисіля*, який вважав, що «вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано»; *Володимир Перетц* навіть не брався за цю справу, вважаючи балачки про періодизацію літератури або театру, за відсутності достатньої кількості матеріалів, «марними і теоретично зайвими».

Відмінності між періодизаціями, запропонованими різними авторами, зумовлено не лише різним розумінням предмета дослідження, а й *спокусою дедуктивного підходу і вписування* історії українського театру у популярні історичні або культурологічні схеми. На цю спокусу звертав увагу ще *Микола Дашкевич*, рецензуючи працю *Миколи Петрова*: «г. *Петров*, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил

его тем, какое нашел у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною». Так само критикував запропоновану *Петровим* періодизацію і «молодечий жар», з яким той «кинувся до студіювання давніх шкільних рукописів», *Михайло Возняк*.

Головні відмінності між відомими спробами періодизації визначаються не тим, що якась одна із них правильна, а всі інші — хибні. Ці відмінності, крім різного розуміння предмета дослідження, зумовлено такими чинниками: *переконливістю доказової бази й опорою на дедуктивний або індуктивний метод* (*М. Петров*, а ще більше *І. Стешенко*, підпорядковували історію української драми і театру схемі, поширеній в історії західноєвропейської і російської культури); *пошуком універсалій або навпаки — відмінностей* (ігнорування історико-політичних і культурних особливостей, міфологізація обрядової театральності і майже безмежне розширення історії предмета — театру, чи навпаки — спроби виявити неповторність); *акцентуванням історико-політичних і загальнокультурних обставин (мова, культурні впливи тощо) або, навпаки, організаційних і формальних ознак.* Вибір одного з підходів визначав переважну увагу дослідників до драматургії, театру або театральності.

У 1920-х роках новий підхід до періодизації було запропоновано *Олексієм Гвоздєвим*, який впровадив у радянське театрознавство термін *театральна система*, у характеристиці якого враховував не лише соціокультурні обставини впливу на театр, а й елементи, безпосередньо пов'язані зі специфікою театру як виду мистецтва.

Крістофер Бальме найменш прийнятними для театрознавства вважає періодизації на основі національно-державних та загальноісторичних критеріїв і, посилаючись на американського історика театру *Т. Постлвейта*, виокремлює такі критерії періодизації історії театру:

- *можновладці або політичні династії* (Єгипет, Рим);
- *монархії* (єлизаветинська, реставрація);
- *загальноісторичні епохи* (античність, середньовіччя, просвітництво);
- *національно-державний* (англійський, німецький тощо);
- *філософські школи* (гуманізм);
- *літературні течії* (романтизм, реалізм, натуралізм тощо);
- *знамениті діячі* (доба *Шекспіра*);
- *образотворче мистецтво* (бароко) та ін.

Найпродуктивнішим, на думку *Крістофера Бальме*, є підхід, запропонований *Ерікою Фішер-Ліхте* — прагматична, *сконцентрована на окремій проблемі* стратегія. «Якщо сконцентруватися на окремій проблемі, тобто ставити конкретні питання до історії театру, — пише *Фішер-Ліхте,* — тоді неможливо не вдатися до періодизації і не окреслювати епохи за тим напрямом, що його визначає перебіг дослідження.

Тоді доведеться вибирати критерії залежно від проблематики. Критерієм можуть бути, наприклад, зміни в соціальній структурі інституалізованого театру або зміни в його соціальній функції; можливим критерієм може бути й зміна пропагованих театром норм, цінностей і поглядів, так само як і зміна його естетичних принципів».

МЕТОД ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ [МЕТОД КОМПАРАТИВНИЙ] — метод, упроваджений у театрознавстві *Олексієм Веселовським*, автором праці «Старовинний театр у Європі» і братом фундатора порівняльного метода у літературознавстві — *Олександра Веселовського* (1838–1906) — російського історика літератури, професора Петербурзького університету (з 1870), академіка (з 1877).

Пафос досліджень *Олександра Веселовського*, — писав у передмові до видання його вибраних праць *В. Жирмунський*, — в ідеї побудови історії літератури як науки. Характеризуючи *Веселовського* як позитивіста, *Жирмунський* продовжує: «Розвиток історико-літературних поглядів *Веселовського* видавався його пізнішим критикам *шляхом від історії культури до історичної поетики. З точки зору формалізму, який намагався спертися на авторитет Веселовського, це означало — від історії ідей до історії форм*. Таке формалістичне протиставлення спотворює дійсний зміст "Історичної поетики": хоча *Веселовський* підійшов до проблем поетики не відразу, в основу його концепції поетичного розвитку покладено *культурно-історичний принцип*, висунутий в його перших теоретичних роздумах про завдання історії літератури як науки».

Сам *Олександр Веселовський* вважав, що «історія літератури може і повинна існувати у цьому сенсі, замінивши собою ті гнилі теорії прекрасного і високого, якими нас зацікавлювали досі».

Серед багатьох нових підходів, висунутих *О. Веселовським*, особливе значення для театрознавства мають ідеї, що стосуються *еволюції жанрів, соціального статусу митця і громадської функції поезії, розвитку художньої мови і поетики сюжетів*.

Методологічні аспекти дослідження частково сформульовано *Веселовським* у лекції «Про методи і завдання історії літератури як науки» (1870): «Ви вивчаєте, приміром, якусь добу; якщо ви бажаєте виробити свій власний самостійний погляд на неї, вам необхідно ознайомитися не тільки з її видатними явищами, але і з тими життєвими дрібницями, які зумовили їх; ви спробуєте простежити між ними зв'язок причин і наслідків; для зручності роботи ви станете підходити до предмета по частинах, з якогось одного боку: щоразу ви прийдете до якогось висновку або до ряду окремих висновків. Ви повторили цю операцію кілька разів стосовно різних груп фактів; у вас вийшло вже кілька рядів висновків, і водночас з'явилася можливість їх взаємно перевірити, можливість працювати над ними, як ви досі працювали над голими фактами, зводячи до ширших принципів те,

що в них трапилося загального, спорідненого, інакше кажучи, залишатися на ґрунті логіки, але з постійною фактичною перевіркою другого ряду узагальнень. Таким чином, простуючи далі і далі, ви прийдете до останнього, найповнішого узагальнення, яке по суті і виявить ваш кінцевий погляд на досліджувану сферу. Якщо ви надумаєте зобразити його, цей погляд надасть вашому узагальненню природне забарвлення і цілісність організму. *Це узагальнення можна назвати науковим*, зрозуміло, настільки, наскільки в ньому дотримана поступовість роботи і постійна перевірка фактами, і наскільки у вашому узагальненні не опущено жодного члена порівняння».

Інший принцип, на який спирався у своїх дослідженнях *Олександр Веселовський*, — виокремлення відносно *незалежних одиниць аналізу — сюжетних мотивів* (мотивом *Веселовський* називав «формулу, яка відповідає на початковій стадії громадського життя на питання, поставлені людині природою. <…> *Ознака мотиву* — його образний, одночленний схематизм; такі нероздільні елементи нижчої міфології і казки: сонце хтось викрадає (затемнення), блискавку-вогонь зносить з неба птах»; метою диференціації мотивів мусило б стати створення «словника типових схем і положень, до яких фантазія звикла звертатися для вираження того або іншого змісту»).

Про *порівняльний метод*, який «у справі історико-літературних досліджень заступив методи естетичний, філософський, і, якщо завгодно, історичний», *Веселовський* писав: «Це метод зовсім не новий, він не пропонує якогось особливого принципу дослідження: він є лише розвитком історичного, той самий історичний метод, тільки повторений у паралельних рядах, у видах досягнення найповнішого узагальнення <…>. Вивчаючи ряди фактів, ми помічаємо їхню послідовність, відношення між ними подальшого і попереднього; якщо це відношення повторюється, ми починаємо підозрювати в ньому певну закономірність; якщо воно повторюється часто, ми перестаємо говорити про попереднє і наступне, замінюючи їх причиною і наслідком. Ми навіть схильні піти далі й охоче переносимо це тісне поняття причиновості на найближчі із суміжних фактів: вони або викликали причину, або є відлунням наслідку. Беремо на перевірку паралельний ряд схожих фактів: тут ставлення даного попереднього і даного подальшого може не повторитися, або якщо випаде, то суміжні з ними члени будуть різні, і навпаки, виявиться схожість на віддаленіших ступенях рядів. Згідно з цим, ми обмежуємо або розширюємо наше поняття про причиновість; кожен новий паралельний ряд може спричинити нову зміну поняття; що більше таких перевірочних повторень, то більша імовірність, що отримане узагальнення підійде до точності *закону*».

Інша методологічна праця *Веселовського* — «Зі вступу до історичної поетики» — пронизана запитаннями: чому це сталося? звід-

ки? чому не сталося? чим пояснюється? Власне, цим запитанням — *чому*? — і завершується праця.

У радянський період ідеї *Веселовського* було сприйнято спочатку співчутливо, однак у період боротьби спочатку з формалізмом, а згодом і з космополітизмом поширення його концепцій було унеможливлено пануванням жданівської концепції мистецтва, а самого *Веселовського* було оголошено космополітом і родоначальником «плазування перед Западом».

Ідеї *Веселовського* перегукувалися з підходами інших дослідників, які прагнули виявити *першоелементи*, пропонуючи для цього різні одиниці вимірювання: *типи* (*А. Аарне*), *драматичні ситуації* (*Ж. Польті; В. Перетц* доволі поблажливо поставився до цієї праці, відгукнувся позитивною рецензією і навіть розлого цитував), *міфи* (*К. Леві-Строс*), *історична топіка (Е. Курціус*), *мотивеми (Е. Дандіс*); це також праці дослідників, які у той або інший спосіб обстоювали ідеї *формальної школи*; передусім — праці *О. Гвоздєва, П. Руліна, Б. Варнеке, І. Клейнера* та ін.

Володимир Перетц писав про порівняльний метод: «Сутність його полягає в тому, що досліджуване літературне явище в цілому і в частинах зіставляється з попередніми йому у часі фактами в межах тієї самої літератури або створеної іншою нацією, але відомої авторові, за умови, що є дані робити висновок про знайомство його з цією літературою. Таке зіставлення, послідовно проведене, може показати, що: 1) Розглянутий твір, незалежно від зразків, і ідейно, і формально (своєю тематикою, композицією, стилем, тобто взагалі словесним оформленням) — самостійний, оригінальний. Це не означає, що автор творив "незалежно" від впливів навколишнього середовища, а лише те, що при відтворенні своїх ідей він не користувався раніше сформованим зразком, шаблоном. 2) Досліджуваний твір створено автором в залежності ідейній або формальній від якогось з існуючих раніше. 3) Автор у своєму творі допустив навмисне (як це спостерігається у Карамзіна або у д'Аннунціо) наслідування, близьке до зразка або ненавмисне, внаслідок мимовільної ремінісценції, — і при цьому вніс щось своє, по-своєму опрацював запозичене, показав з нового боку вже раніше використаний сюжет, ідею, і т. д.». Однак, зауважував Перетц, «усе наше мислення широко спирається на порівняння» і тому «слід пам'ятати, що порівняльний метод — не система філософських понять, ідеалістичних або матеріалістичних, це лише *робочий прийом* для виявлення культурних і літературних зв'язків». Отже, питання в тому, *що саме порівнюється: ідейні мотиви або формальні ознаки і т. ін.*

Щодо подальшого розвитку порівняльного аналізу, то, як писав *К. Гільєн*, «у статті 1943 р. *Ренато Поджіолі* дійшов висновку, що наприкінці XIX ст. в літературній компаративістиці існувало чотири головні напрями досліджень: перший — тематичний, вивчення фольк-

лорних тем, походження і трансміграції легенд і середньовічних оповідей <…>; другий напрям — морфологічний, або дослідження жанрів і форм, котре тоді означало перш за все дарвінівську теорію *l'évolution des genres*, позицію, яку обстоював *Фердинанд Брюнетьєр*; третій — визначення джерел, або *crenologia*, від грецького "*krene*" (джерело); і четвертий — вивчення письменницької *fortune* (фортуни, щастя, таланту), що, своєю чергою, означало увагу до посередників цієї *fortune*, тобто журналів, перекладів і т. ін.».

Головна відмінність порівняльно-історичного методу від культурно-історичного (крім, власне, процедури порівняння) — програмне включення в коло своїх досліджень поетики творів, розгляд поетики в історичному аспекті.

МЕТОД ПРОБЛЕМНО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ — виокремлення у широкій темі вузьких проблем, кожна з яких розглядається у хронологічній послідовності. Розгляд проблем у межах періодів дозволяє виокремити проблемні блоки і розглянути певні явища синхронно.

МЕТОД РЕКОНСТРУКЦІЇ ВИСТАВИ — запропонований *Максом Геррманном* метод докладного відтворення / опису вистави минулого на підставі опосередкованих джерел (театральна архітектура, іконографія, технічні засоби тощо).

Мета реконструкції, за *Геррманном*, — «повернення втрачених надбань у формі наочної копії», а також їхня реалізація у практичній постановці. «Відмінність реконструкції сцени, запропонованої *Максом Геррманном*, — писав *Олексій Гвоздєв*, — полягає, по-перше, в неухильному бажанні відтворити просторово-сценічні умови саме цієї одиничної вистави (трагедії про ріг Зигфріда 1557 р.), а не театру тієї чи іншої епохи <…>. По-друге — в методичному використанні цих підсумків при кожному наступному кроці дослідження. Чи обговорюється проблема акторського руху по сцені, форма бутафорських предметів, та чи інша співучасть фантазії глядачів — щоразу нові факти звіряються з виявленим раніше влаштуванням сцени, контролюються ним і в свою чергу по-новому його висвітлюють. Таким шляхом неухильного повторного експерименту досягається рідкісна чіткість висновків; ряд нових і несподіваних гіпотез зміцнюється, інші зникають, а в цілому дослідження рухається вперед, маючи під собою міцну, незаперечну базу. Виходячи з мізерних архівних даних, що вказують на церкву св. Марти як на місце дії театральних дослідів нюрнберзьких мейстерзингерів, *Макс Геррманн індуктивним шляхом* приходить до конкретного визначення всієї постановки. <…> Аналіз сценічних ремарок і вивчення тексту 63 трагедій і 65 комедій Ганса Закса вводить ряд детальних визначень, як-от: улаштування підмостків у вівтарі, розташування входів і виходів для акторів, ролі ризниці, кафедри та кліросного крісла — як учасників вистави, і значення завівтарного простору, закритого завісою — як місця для перевдягання акторів.

Труднощі вирішуються шляхом зіставлення і підрахунку сценічних ремарок, шляхом порівняння з книжковими ілюстраціями епохи і вправного використання нових даних про фантазію глядачів. Завдяки надзвичайній гнучкості і різнобічності кон'юнктур, вигадуваних автором, на реконструйованій сцені виростають поступово всі деталі видовища, наочно, в точних обрисах, розташовуючись на топографічно ясно відтвореній сцені». Однак «проблематичність цього методу, — вважає *Крістофер Бальме*, — стала очевидною ще за життя Геррманна».

Після спростування результатів дослідження *Геррманна* і його запеклої дискусії з *Альбертом Кестером*, пише *Бальме*, «тези обох дослідників цілком і повністю спростовано», хоча системні принципи *Геррманна* залишаються незаперечними. Новизна підходу *Геррманна* визначалася зміною характеру запитань, які він ставив минулому, і внаслідок цього необхідністю розширення джерельної бази дослідження.

МЕТОД СИНЕРГЕТИЧНИЙ [СИНЕРГІЙНИЙ] — дослідження процесів самоорганізації і становлення нових структур, механізмів спонтанного формування і збереження систем, нелінійних ефектів еволюції систем тощо. Синергетичний підхід базується на дослідженні нелінійних систем, що включає багатоваріантність, альтернативність шляхів еволюції та її незворотність. Синергетичний підхід розглядає хаос як чинник творення, конструктивний механізм еволюції. В українському театрознавстві синергетичний підхід, протиставляючи його історичному, пропагує Неллі Корнієнко, котра впродовж багатьох років закликає театрознавство до *іншого мовлення*: «Ми збираємо, реконструюємо потрібні історії факти, події, рефлексії як вони є. Такий собі "натуралізм" чи "акинізм" (від акин — "що бачу, те співаю"). Тоді логічно було б бути послідовним — піти далі, і накопичувати тотально усі, без винятку, феномени і артефакти художнього всесвіту всіх часів і народів з очікуванням якогось кумулятивного ефекту в якомусь майбутньому, що об'єктивно є абсурдним на рівні постановки завдання». Основні поняття, на які спирається *Н. Корнієнко*, реалізуючи синергетичний підхід: *ноосфера, пасіонарність, простір, час, код, лінійність / нелінійність, дивергенція, постнекласична методологія, енергія, планетарна цивілізація* тощо.

МЕТОД СИНТЕТИЧНИЙ — умовна назва типу дослідження і викладу, що базується на узагальненні отриманих попередниками знань про особливості окремих елементів досліджуваного явища і перенесення цих особливостей на весь об'єкт дослідження. До такого типу дослідження належать праці *Є. Іоффе* «Синтетична історія мистецтв», праці *Е. Гобсбаума* та ін.

МЕТОД СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ — метод дослідження явищ культури і мистецтва, про який *Дмитро Чижевський* писав «Після большевицької революції *соціально-політичний підхід* починає опановувати історію української літератури <…>. Старіші дослідники

стояли майже виключно на засадах *народництва*, радянські — на засадах марксизму. Але спільне в них — шукання в творах старої й нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. <…> *Спільною рисою всіх дослідників соціально-політичного напряму є оцінка літературних творів з погляду їх корисності для "народу", "пролітаріяту", "революції" і т. д.* Сама по собі така оцінка може і не шкодила б дослідженню пам'яток, але для дослідження здебільшого вибирають пам'ятки, що відрізняються "*народолюбством*" або подібними "*позитивними*" властивостями, а з другого боку оцінюють старі пам'ятки не з погляду їх доби, а з погляду сучасних дослідникам політичних програм, що робить суди дослідників неісторичними та необ'єктивними. І дехто із згаданих вище представників філологічної школи не вберігся від поверхових *судів соціально-політичного характеру* (напр., *Пипін*, а іноді й *Франко*)».

МЕТОД СОЦІОЛОГІЧНИЙ — у мистецтвознавстві і культурології — метод, спрямований на розкриття зв'язків між культурою і соціумом, відображення соціальних реалій у творах мистецтва, розгляд твору мистецтва як соціального феномена і результату соціального життя автора. Зародки такого підходу можна виявити не лише у критичних текстах *В. Бєлінського*, а й набагато раніше — у XVII–XVIII ст., коли народилися поняття про «*художній смак*», «*високохудожність*», «*масове й елітарне мистецтво*» тощо. Розквіт методу, подеколи з вульгарним відтінком, припадає на 1920-ті роки, коли під впливом ідей формалізму і діалектико-матеріалістичного підходу було видрукувано праці *Вс. Всеволодського-Гернгросса, О. Гвоздєва, П. Руліна* та ін.

Надзвичайну популярність у 1920-х роках дістали соціологічні методи, спрямовані на *вивчення глядача* шляхом анкетування, фіксації його реакцій на виставу у *реактологічних картках*, однак подальшого розвитку ці дослідження не дістали. *Петро Рулін* писав: «Провадив колись "Березіль" велику, піонерську на Україні роботу вивчення глядача через анкети, статистику, або безпосередній запис реагувань на п'єсу. Щоправда, сама справа вивчення глядача, за яку так багато й марно писалось, зайшла тепер в сліпий кут; може тому й зникла в театрах енергія до цієї роботи, бо практика революційних театрів не виробила й досі солідної методики її. <…> Тільки вивчаючи свого споживача, певніше й певніше прямуватиме театр».

У 1920-х роках соціологічний (вульгарно-соціологічний, формально-соціологічний) метод провокував критику з усіх боків — як із влади, так і її опонентів: «Перехід на бік марксизму, — писав *Ярослав Гординський* у праці "Літературна критика підсовєтської України" (1939), — виявлявся звичайно скріпленням "соціологічного еквіваленту" в критиці — тому таку переміну означають назвою *форсоцизму* — змішанням методи формалістичної з соціологічною. *Форсопів* зачисляє марксистська критика до еклектиків, що послуговуються різними критичними

методами. Отже всі ці футуристи-ліфовці, символісти, динамісти, неокласики й подібні, що прийшли в цілому чи частково до марксизму — є форсоцистами й еклектиками, як їх іронічно називають марксисти. По правді, *форсопи й еклектики* — це інтелектуалісти, критики з солідною освітою та ясно виробленою методою, люди, що вийшли з доброї ще російської або української школи (передусім В. Перетца). Це ті, що поставили високо історично-наукові досліди в українській літературі та літературну критику на підсовєтській Україні — як ще ніколи досі».

У 1960-х роках соціологічні дослідження театру здійснювалися у Ленінградському інституті театру, музики і кіно — здебільшого *Г. Дадамяном, В. Дмитрієвським* та ін. Відштовхуючись від ідей «*третьої хвилі соціології*», вони зосередили увагу на дослідженні публіки (типологія тощо). «Соціологія театру, — писали у передмові до колективної монографії "Театр і публіка" (1979) її автори, — виникає на перетині наук — соціології, соціальної психології, економіки, історії і теорії театру — як один із напрямів соціології культури, що вивчає роль і призначення театру в конкретних суспільних умовах, відображення в театрі соціальної дійсності у жанрах, проблематику репертуару і виражальні засоби сценічного мистецтва. <…> У чому ж полягають концептуальний задум і завдання цього соціологічного дослідження? Донедавна в дослідженнях театру і публіки підтримувався цілком певний розподіл праці: соціологи вивчали глядача, а театрознавство — театр. Для перших сцена, а для других зала для глядачів залишалися хіба що "фоном", передумовою існування і функціонування предмета дослідження, але не самим полем цього дослідження. Наразі спостерігаємо прагнення до інтеграції, об'єднання соціологічних і театрознавчих аналізів. Однак справжній синтез передбачає переосмислення самого предмета дослідження, яким є театральне життя. Комплексне дослідження театрального життя передбачає створення такої теоретичної схеми, яка включала б у себе як театр, так і глядача, а також і систему зв'язків між ними. <…> *Театр розглядається дослідниками як особливий соціальний організм, який продукує театральне мистецтво*. Останнє, на думку соціологів, може бути представлено як безліч вистав, які є продуктом театрального "виробництва", і разом з тим як об'єкт глядацького "споживання". Соціологічна інтерпретація театрального мистецтва як безлічі театральних репертуарів має вирішальне значення для здійснення нашого дослідницького задуму, адже цим створюється можливість представити функціонування театру й аудиторії як масові соціальні процеси, котрі: по-перше, доступні соціологічному спостереженню й оцінюванню; по-друге, можуть бути *описані із застосуванням загальної елементарної одиниці або "клітинки" аналізу*, якою в цьому випадку є вистава (театральна постановка). Вибір саме цієї *одиниці аналізу* створює передумови для: виявлення реальної картини діяльності конкретного театру або сукупності театрів із

залученням засобів не тільки якісного, але й кількісного аналізу; виявлення емпіричної достовірної картини ставлення аудиторії до театру; зіставлення цих двох картин за рахунок присутності в тому чи іншому спектаклі <…> "точки відліку" для емпіричного спостереження. Таким чином, взаємини театру й аудиторії розкриваються шляхом порівняльного вивчення процесів театрального "виробництва" і глядацького споживання, для яких, незважаючи на всю своєрідність природи кожного, знайдено єдину "мову" наукового опису. Отже, об'єктами дослідження є: репертуар професіональних театрів Ленінграда (драматичних і музичних), ленінградська потенційна аудиторія цих театрів. Обидва об'єкти розглядаються як самостійно, так і в їхній взаємодії. <…> Реалізацію викладеного концептуального задуму дослідження може бути здійснено шляхом використання комплексу методів, які раніше в соціологічних дослідженнях театру застосовувалися розрізнено. До зазначених методів належать: *метод компетентних суддів (експертні процедури), аналіз статистичних документів, масове анкетне опитування*. <…> Процедури дослідження будувалися з таким розрахунком, щоб дані, виявлені одним методом, не тільки зіставлялися з даними, виявленими іншим, а й використовувалися при обробці інформації, отриманої цими й іншими методами».

МЕТОД СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ — дослідження явища як підсистеми цілісної системи, кожний елемент якої виконує службову роль у загальній системі. Спираючись на аналіз бінарних опозицій, метод дозволяє виокремити всі структурні елементи, виявити взаємозв'язок між ними і системою, а також виконувані елементами ролі, що забезпечують функціонування системи.

МЕТОД СУБ'ЄКТИВНИЙ — у дихотомії, запропонованій *Володимиром Перетцем,* — одна з двох груп методів дослідження (розмежування на суб'єктивні й об'єктивні методи, на критику і літературознавство, на журналістику і науку). *Перетц* писав: «Разница между "субъективным" и "объективным" в нашей науке, именно — в приемах научной истории литературы и литературной критики. Констатирование явлений в жизни поэтического творчества и определение его генезиса — одно; оценка этих явлений — эстетическая, моральная — другое, и относится к области литературной критики. Для работающего над объяснением литературных памятников — едва ли не самой крупною ошибкой является смешение этих двух приемов — *подмена суждения оценкой*». Відповідно до цього, *Перетц* поділяв методи на *об'єктивні і суб'єктивні*, а серед останніх виокремлював такі: *естетичний* (*Аристотель, Буало, Готшед*); *етичний метод* (*Скалігер*, який услід за античністю висунув морально-утилітарну точку зору, *Лессінг, Сент-Бев, Лев Толстой*); *публіцистичний метод* (*Бєлінський, Добролюбов*).

Об'єктивними методами Володимир Перетц вважав: • *історичний*; • *історико-політичний* («последователь историко-политичес-

кого взгляда на историю литературы убежден, что расцвет ее, как и других искусств, всегда совпадает с расцветом общественного самосознания»); • *історико-психологічний* (*Ш. О. Сент-Бев*); • *психопатологічний* (різновид психологічного); • *культурно-історичний* (*І. Тен*); • *естопсихологічний*; • *порівняльно-історичний* (*О. Веселовський*); • *еволюційний* (*Ф. Брюнетьєр, О. Веселовський*); • *еволюційно-етнографічний* (*О. Веселовський*); • *філологічний*.

МЕТОД ТИПОЛОГІЧНИЙ [ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ] — в археології — метод систематизації та хронологізації археологічних пам'яток, упроваджений у другій половині XIX ст. Оскаром Монтеліусом. Метод базується на класифікації пам'яток матеріальної культури (зброї, знарядь праці, прикрас) за матеріалом, способом обробки, формою, орнаментом. Однотипні речі, однакові за призначенням і однорідні на вигляд, але відмінні у деталях, розміщують у типологічні еволюційні ряди, зіставлення яких дає можливість виявити групи предметів, характерних для певної доби.

ПІДХІД ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИЙ — одна з форм вивчення історичної реальності, спрямована на інтерпретацію історичної дійсності у річищі інституційних теорій, де у значенні *«інституту» або об'єкта дослідження* можуть виступати: організації; правила і норми; моделі поведінки і соціальні практики; когнітивні образи й уявлення.

СХЕМА СТРУКТУРНО-ЛОГІЧНА — узагальнення результатів дослідження у вигляді наочної схеми, що дозволяє оглянути сутність предмета дослідження, відкинувши другорядні деталі тощо. Структурно-логічна схема — це скелет самого дослідження або досліджуваного явища. За словами, *Л. Гумільова*, «схема — це скелет дослідження, за відсутності якого воно перетворюється на медузу».

АНАРХІЗМ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ [ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ] — філософсько-методологічна концепція *Пауля Феєрабенда* (1924–1997), обґрунтована ним у працях «Проти методу. Нарис анархістської теорії пізнання», «Наука у вільному суспільстві», «Прощавай, розуме!». Пропагуючи свободу від *методологічного примусу*, тобто від претензій наукової методології на універсальність і об'єктивність, методологічний анархізм заперечує будь-які фундаментальні теорії й *емпіричну базу*.

ЦЕНТРАЦІЯ — підпорядкування фактів «центру» внаслідок уявлення про *надцінність* культури (*культуроцентризм),* європейської культури (*євроцентризм*), власного етносу *(етноцентризм),* науки (*наукоцентризм),* логіки (*логоцентризм*), почуття (*кордоцентризм*), мистецтва *(арт-центризм, театроцентризм),* драми у театрі *(драмоцентризм),* маскулінності *(фалоцентризм)* та ін.

Постмодернізм протиставив центризму *ацентризм: центр — ситуативний, він дрейфує*.

ДИХОТОМІЯ (грец. *διχοτομία,* від *δίχῆ* — надвоє і *τομή*, поділ) — послідовний поділ на два не пов'язаних між собою взаємовиключних поняття; використовується як допоміжний прийом у процесі створення класифікації.

ОПОЗИЦІЇ БІНАРНІ (англ. *binary oppositions*) — термін, упроваджений лінгвістом *М. С. Трубецьким* і запозичений структуралізмом для позначення такого опису об'єкта, який дозволяє одночасно розглядати дві протилежні характеристики, одна з яких стверджує, а інша заперечує якусь властивість, ознаку тощо («життя — смерть», «верх — низ» і т. ін.).

Різні наукові школи, як і мистецькі явища, можна описати за допомогою системи опозицій — приміром, таких: *автономія — інкорпорованість; громадянська позиція — аполітизм, асоціальність; есенціалізм — антиесенціалізм; етноцентризм, патріотизм — космополітизм; популізм — академізм; прагматизм — ідеологізм; увага до форми — увага до «змісту»; словник — чіткий або мерехтить.*

• *Генрих Вельфлін*, чиї праці заклали підвалини формального аналізу історичного стилю, вирізняв у своїх дослідженнях такі опозиційні пари: *лінійність — живописність; площинність — глибина; ясність — неясність; замкненість — відкрита форма; множинна єдність — цілісна єдність.*

• *Людмила Софронова,* досліджуючи старовинний український театр, вирізняла такі пари: *православ'я — католицизм; зовнішні — внутрішні межі; сакральне — світське; учена — народна культура; високе — низьке; наука — мистецтво.*

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ (англ. *ambivalence* — подвійність, від лат. *ambo* — обидва і *valentia* — сила — дві сили) — термін, упроваджений *Ю. Блейпером* (1910) для опису співіснування внутрішньо суперечливих імпульсів та емоцій; у гуманітаристиці термін дістав поширення завдяки М. Бахтіну, який вживав його для фіксації одночасної належності якогось явища двом антагоністичним культурам, напрямам, жанрам і т. ін.; прояв емоцій і почуттів взаємовиключного характеру — наслідок суперечливості характеру і внутрішнього конфлікту явища.

ДІАХРОНІЯ (від грец. *δια* — крізь і *χρονος* — час) — розгляд фактів і розвитку явищ у часовій послідовності, на відміну від синхронії — розгляду взаємозв'язку елементів, які належать одній системі у горизонтальному вимірі.

СИНХРОНІЯ (від грец. *συν* — спільно і *χρονος* — час) — горизонтальний зріз явища, тобто умовне виокремлення певного історичного етапу в його розвитку, який обрано за об'єкт дослідження. Синхронне дослідження передбачає аналіз явищ в одному часі.

Технологія синхронного аналізу — це сукупність методів і способів порівняльного аналізу структури і функцій досліджуваних об'єктів у певний проміжок часу з метою виявлення загального й унікального (на відміну від діахронного аналізу, спрямованого на порівняння за вертикаллю, у процесі розвитку).

Методологія синхронного аналізу запропонована швейцарським мовознавцем *Фердинандом де Сосюром*.

Синхронний метод аналізу застосовувався і в історії театру. Так, *П. Богатирьов* у передмові до збірника своїх праць писав: «У ці роки [1920-ті] увагу російських лінгвістів привернули роботи швейцарського лінгвіста *Фердинанда де Сосюра*. Його *статичний (синхронний) метод* вивчення мови зацікавив і мене. У 20-ті роки я здійснив кілька експедицій на Закарпатті та прагнув застосувати метод *де Сосюра* при збиранні та дослідженні етнографічного матеріалу. <…> Пафос цієї книги — вивчення сучасного стану обрядів. Синхронний аналіз календарних і сімейних обрядів і звичаїв, оповідань закарпатських селян про надприродних істот і явища показав, що ми маємо справу з постійною зміною і форми, і функції цих етнографічних фактів, а також дозволив створити класифікацію обрядів залежно від актуальності в них магічної функції, простежити, як естетична функція при переході мотивованого магічного дійства в невмотивований обряд стає домінантною». Про особливості використаного методу *П. Богатирьов* писав: «Моя праця — скромна спроба аналізу форми і функцій народного театру як художньої структури. Робота будується в основному на матеріалі народного театру чехів і словаків, проте я вважаю, що вона покаже велике багатство, різноманітність і оригінальність художніх прийомів народного театру взагалі». Відповідно до цих завдань, окремі розділи своєї праці, вирізняючи *форму предмета* та його *функції*, *Богатирьов* присвятив: *функціям народного театру, сценічному майданчику і залі для глядачів, декораціям, театральному освітленню, колективній творчості акторів, режисерові, костюму і масці, театральному руху, театральній декламації, театру ляльок, театральній мові*. Аналіз дозволив *Богатирьову* наблизитися до відповіді на питання, що найбільше цікавило формалістів: *як зроблено твір*; у цьому разі — виставу народного театру.

АРТИКУЛЯЦІЯ (англ. *articulation;* лат. *articulatio* від *articulo* — розчленовую, членороздільно вимовляю) — у культурних дослідженнях — розпізнавання і виокремлення ключових ознак, детермінант будь-якої практики, на основі яких можна розпізнати кілька предметів, які належать до одного класу тощо; тобто структурованість.

ШКАЛА ОЦІНОК [РЕЙТИНГ] — розподіл сукупності досліджуваних об'єктів (ознак) за ступенем вираженості (значення) спільної для них ознаки. Такий розподіл базується на суб'єктивних оцінках певної властивості, здійснених групою експертів. Приклади шка-

ли оцінок — система балів у системі освіти, різноманітні рейтинги, індекс цитування і т. ін. Бажано, щоб шкала оцінок мала від п'яти до одинадцяти інтервалів, адже вважається, що психологічні можливості людини не дозволяють їй утримувати у колі уваги більше одинадцяти-тринадцяти позицій.

ТЕЗАУРУС (лат. *thesaurus* — скарб, скарбниця) — словник, що відображає сукупність понять, на які спирається автор дослідження. Так, аналізуючи театрознавчий тезаурус *Івана Франка*, можна виявити домінування в ньому таких понять, як *народ, вплив, початки, розвиток*, а також понять, пов'язаних із національними ознаками (*польський, руський*), що дозволяє виявити і систему пріоритетів, і сам предмет дослідження історика.

ФОРМАЛІЗАЦІЯ (від лат. *forma* — вид, образ, контур) — у логіці й інформатиці — відображення результатів мислення у вигляді формальної системи, створеної на базі певних абстракцій, ідеалізацій і штучних мов, зокрема візуалізації структур (схема, таблиця, графік, діаграма). *Метод формалізації* — це переклад фрагментів знання мовою, підпорядкованою чітким правилам побудови і перетворення формул. Побудова формальної системи передбачає: створення *алфавіту* (певного набору знаків) і *правил* (за якими зі знаків алфавіту можуть бути отримані *слова і формули*). Формалізація дозволяє виявити істотні зв'язки і закономірності у структурі досліджуваного явища. Прийом *візуальної формалізації* застосовували у своїй практиці *Ґ. Фрайтаг, К. Станіславський, Вс. Мейєрхольд, С. Ейзенштейн, Вс. Всеволодський-Гернгросс, Р. Шехнер* та ін.

КЛАСИФІКАЦІЯ — різновид поділу, послідовний поділ з утворенням розгорнутої системи, кожен член якої (вид) ділиться на підвиди і т. ін. Класифікації поділяються на *видові* (група крові), *дихотомійні* (органічна / штучна), *органічні* (за істотними ознаками) і *додаткові* (за неістотними ознаками).

Приміром, *Микола Павлович Ізвєков*, співробітник Державного Інституту Історії Мистецтв (ГАХН), створивши першу в СРСР театральну лабораторію з експериментального вивчення «театрально-технічних удосконалень», здійснив спробу створити «класифікацію театральних процесів», у якій намагався формалізувати основні види діяльності у театрі. Прагнучи «уникнути глухих кутів думки», він запропонував «за допомогою *порівняльного методу* <…> встановити загальні ознаки театру у різних народностей, незважаючи на територіальне їхнє розмежування» і вирізнив «групи, які у сумі дають скелет театру»:

• *група збудників* («Це сума тих причин, якими зумовлено зародження, існування і характер театру в тому чи іншому місці і часі. Тут ми можемо знайти і вдале полювання, і релігійний обряд, і революційні зміни у суспільстві. Словом, "середовище" й умови громадських взаємин дають значний матеріал для відшукування коренів театру»);

• *група організаторів* («Причини, що стали поштовхом до утворення театру (група збудників), викликають до існування наступну "групу організаторів", також украй різну за своєю будовою в різні епохи. Громада, меценат, антрепренер, держава і т. ін. змінюють один одного у процесі історичного розвитку. Сюди слід зарахувати не лише тих, хто під впливом групи збудників дав життя театру, а й все те, що сприяє його організованій діяльності (виробництву). Таким чином, до неї можуть увійти, з одного боку, такі явища, як театральне законодавство, цензура, професійні організації і театральні школи, а, з іншого боку, той же адміністратор, а разом з ним і касир, пожежник, реклама і клака»);

• *архітектурна група* («Найпростіше розуміння "організації" театру вже підказує нам наступну групу улаштування місця театральної дії, чи то майданчик у незайманому лісі, балагула мандрівних акторів або сучасний електрифікований театр наших днів. Все це ми однаковою мірою вважаємо "архітектурною групою"»);

• *група речового оформлення* («Те, що має бути готове, — той самий грим, як і маска дикуна, котурни античного актора, туфельки балерини, хрест для розп'яття в середньовічній містерії і розмальований задник сучасного театру, все це однаковою мірою супроводжує театральне видовище і об'єднується нами в "групі речового оформлення"»);

• *освітлювальна група* (умови освітлення вистави);

• *звукова група*;

• *група руху*;

• *група конструкторів* («До "групи конструкторів" ми зараховуємо все те, що не тільки передує створенню спектаклю, але й бере участь в ньому, проте не шляхом безпосереднього злиття у виставі з глядачем, а через своїх провідників. До групи конструкторів у театрі сьогоднішнього дня ми повинні зачислити драматурга, композитора, художника, режисера, артиста і т. ін.»);

• *група виконавців*.

У різних театральних системах ці групи утворюють різні структурні стосунки, вивчення яких є одним із завдань театрознавства.

ДЕКОНСТРУКЦІЯ (фр. *deconstruction*) — поняття, запропоноване М. Гайдеґґером, впроваджене у науковий обіг *Ж. Лаканом* і теоретично обґрунтоване *Ж. Деррідою*. Деконструкція тексту — відхилення від традицій інтерпретації, спрямоване на виявлення прихованих суперечностей і смислів, котрі, незалежно від волі автора, зафіксовано у тексті.

РЕДУКЦІЯ (лат. *reducere* — повертати назад) — прийом дослідження, що забезпечує перетворення складних даних (завдань, понять) на простіші, доступні точному аналізу; редукціонізм — повернення до простішого рівня і пояснення складних явищ із позиції простих.

ТАБЛИЦЯ (англ. *table*) — графічна форма представлення кількісних показників або текстового матеріалу для унаочнення інформації, полегшення сприйняття її смислу, порівняння двох або кількох

об'єктів (подій, фактів, явищ, персоналій тощо), здійснення групування, систематизації, класифікації об'єктів.

Залежно від одиниць вимірювання таблиці поділяють на цифрові (в яких усі графи містять тільки цифрові дані й окремі математичні знаки); текстові (у яких усі колонки прографки містять тільки текст); змішані (у яких одна частина колонок текстова, а інша — цифрова); математичні (у яких хоча б один стовпчик містить математичні чи хімічні формули) і таблиці із зображеннями (ілюстрації).

За функціональним призначенням розрізняють таблиці *роз'яснювальні* (полегшують розуміння теоретичного матеріалу), *порівняльні* (зіставлення, протиставлення або порівняння об'єктів), *описові* («об'єкт — його властивості»; містить інформацію про властивості окремих об'єктів, що належать до одного класу); *бінарні* (таблиця має дві колонки, в яких фіксуються відповіді «так — ні», аргументи «за — проти» або ліва колонка відводиться під позитивні асоціації, а права — під негативні тощо), *синхроністичні* (представлення подій, явищ або процесів, що відбувалися одночасно), *діахронічні* (розкривають якісні зміни під час розвитку подій та явищ, що вивчаються, особливостей їхньої форми або змісту на певних етапах історичного розвитку) тощо.

ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ (від лат. *extra* — поза і *polio* — змінювати) — логіко-методологічна процедура перенесення якісних характеристик з однієї галузі на іншу, з минулого і сьогодення на майбутнє, певних спостережень з однієї предметної галузі на інші, що пов'язано з модифікацією цих висновків і т. ін. Екстраполяція потребує обережного вибору характеристик для перенесення. Не можна переносити ознаки якоїсь системи на її елементи і навпаки, адже властивості автомобіля відрізняються від властивостей коліс і мотора. Приміром, *Дмитро Антонович* створив періодизацію українського театру, спираючись на періодизацію, прийняту для театру західноєвропейського (*Ренесанс, Бароко, Рококо, Класичність і т. ін.),* без урахування особливостей розвитку української культури. Впродовж століть домінує й адаптується до «місцевих умов» концепція Аристотеля про походження театральних видовищ (трагедії) від релігійних відправ на честь Діоніса й дифірамба тощо.

КОРЕЛЯЦІЯ (від лат. *correlation* — відповідність) — статистична залежність між двома випадковими величинами, при якій зміна однієї (кількох) величин призводить до систематичної зміни іншої (інших).

ПЕРЕЙМЕНУВАННЯ — очуження досліджуваного явища шляхом надання йому назви, котра розкриває його сутність. Приміром, *Бертольт Брехт*, позбавивши свій об'єкт пафосу, писав: «Знання — це лише товар. Його купують для того, щоб потім перепродати або перепродавати за найвищою ціною»; театр — це місце, в якому «щовечора торгують розвагами»; ремесло драматурга — «продаж п'єс», ремесло критика — «продаж слави», глядачі — «покупці квитків» і т. ін. Інколи для оголення явища достатньо викласти звичну історію іншою мовою,

як *Лев Гумільов*, який 1939 року виклав офіційну «Историю отпадения Нидерландов от Испании» мовою таборових буднів: «В 1565 году по всей Голландии пошла параша, что папа — антихрист. Голландцы начали шипеть на папу и раскурочивать монастыри, римская курия, обиженная за пахана, подначила испанское правительство. Испанцы стали качать права — нахально тащили голландцев на исповедь (совали за святых чурки с глазами). Отказчиков сажали в кандей на трехсотку, отрицаловку пускали налево. По всей стране пошли шмоны и стук. Спешно стряпали липу. <…> Граф Эгмонд на пару с графом Горном попали в неприятное, их по запарке замели, пришили дело и дали вышку». Тогда работяга Вильгельм Оранский поднял в стране шухер. <…> Так владычество испанцев в Голландии накрылось мокрой…».

СПРОСТУВАННЯ — логічна процедура знищення (руйнування) аргументів шляхом встановлення необґрунтованості хибної тези, логічної або фактичної помилки, хиткості вихідних положень (аксіом), наведення контрприкладу, доведення антитези, зведення до абсурду (виведення зі спростовуваної тези абсурдних висновків).

АНОТАЦІЯ (лат. *annotatio* — зауваження) — короткий виклад змісту дослідження, що дозволяє читачеві зробити висновок про доцільність докладнішого вивчення тексту.

За функціональним призначенням розрізняють анотації *довідкові, рекомендаційні, описові та реферативні: довідкові* — уточнюють заголовок і повідомляють відомості про автора, зміст, жанр та інші особливості документа; *рекомендаційні* — зацікавлюють у доцільності прочитання документа; *описові* — подають загальну характеристику змісту первинного документа; *реферативні* — не лише подають перелік основних тем, а й розкривають їхній зміст.

Анотації до дисертацій подаються наприкінці автореферату, лаконічно відображаючи основний зміст і результати наукового дослідження українською, російською та англійською мовами (одна з них, на вибір здобувача, розгорнута — до 5000 др. знаків; дві інші — ідентичні за змістом — до 1200 др. знаків). Після кожної анотації наводять від трьох до десяти ключових слів дослідження.

РЕФЕРАТ (від лат. *refero* — повідомляю, переказую) — це короткий виклад у письмовому вигляді або у формі публічного виступу змісту наукового дослідження (монографії, статті тощо).

Реферат може бути *репродуктивним (*відтворює зміст первинного тексту) і *продуктивним* (містить критичне осмислення реферованого джерела).

Репродуктивні реферати поділяються на *реферати-конспекти і реферати-резюме*.

Реферат-конспект подає в узагальненому вигляді фактичну інформацію, ілюстративний матеріал, відомості про методи дослідження, отримані результати і можливості їхнього застосування.

У *рефераті-резюме* наводять лише основні положення дослідження.

У структурі реферату будь-якого типу виокремлюють компоненти: бібліографічний опис, реферативний текст, довідковий апарат.

У рефераті використовують мовні кліше на кшталт: автор розглядає проблему, аналізує, робить висновок, здійснює огляд різних напрямів, узагальнює досвід, обґрунтовує принцип тощо.

Автореферат — це виклад результатів власного дослідження, в якому у стислій формі подаються основні результати дослідження. Призначення автореферату — ознайомлення наукових працівників з основними ідеями та висновками дисертації, внеском здобувача у розробку та вирішення наукової проблеми (завдання), з результатами досліджень та структурою дисертаційного дослідження.

Форма і зміст автореферату дисертації визначені вимогами ДАК України. Ці вимоги передбачають таку структуру:

Автореферат складається із: загальної характеристики роботи та її основного змісту, висновків, списку опублікованих праць за темою дисертації й анотацій.

Загальна характеристика роботи повинна містити елементи вступу дисертації, а також інформацію стосовно структури (наявність вступу, кількості розділів, додатків), повного обсягу дисертації у сторінках, а також обсягу, що займають ілюстрації, таблиці, додатки (із зазначенням їхньої кількості) і списку використаних джерел (із зазначенням кількості найменувань).

Основний зміст автореферату повинен містити стисло викладений зміст дисертації за розділами і відображати: огляд літератури за темою і вибір напрямів досліджень; виклад загальної методики й основних методів досліджень; експериментальну частину і методику досліджень; відомості про проведені теоретичні і (або) експериментальні дослідження; аналіз і узагальнення результатів досліджень.

В огляді літератури здобувач окреслює основні етапи розвитку наукової думки за своєю проблемою. Стисло, критично висвітлюючи роботи попередників, здобувач повинен назвати ті питання, що залишились невирішеними і, отже, визначити своє місце у розв'язанні проблеми.

У другому розділі зазвичай обґрунтовують вибір напряму досліджень, наводять методи вирішення завдань і їхні порівняльні оцінки, розробляють загальну методику проведення дисертацій. В теоретичних роботах розкривають методи розрахунків, розглядані гіпотези, в експериментальних — принципи дії і характеристики розробленої апаратури, оцінки похибок вимірювання.

У наступних розділах з вичерпною повнотою викладають результати власних досліджень автора з висвітленням того нового, що він вносить у розроблення проблеми. Здобувач повинен давати оцінку повноти вирішення поставлених завдань, оцінку достовірності одержа-

них результатів (характеристик, параметрів), їхнє порівняння з аналогічними результатами вітчизняних і зарубіжних праць, обґрунтування потреби додаткових досліджень, негативні результати, які обумовлюють необхідність припинення подальших досліджень. Виклад матеріалу підпорядковують одній провідній ідеї, чітко визначеній автором. Висновки повинні збігатись із загальними висновками дисертації.

Висновки складає стисла інформація про підсумки виконаної роботи. Вони починаються з формулювання наукової проблеми, за вирішення якої дисертант претендує на присудження наукового ступеня.

Сформульоване наукове завдання або проблема вельми тісно пов'язується з назвою дисертації, метою роботи й основними науковими положеннями, що захищаються в дисертації. Це ніби наукова «формула», згусток отриманої наукової новизни.

Зазвичай формулювання починається зі слів: «У дисертації наведене теоретичне узагальнення і нове вирішення наукової проблеми, що виявляються в…». Далі треба вказати, якою саме є наукова проблема, як вона вирішена і для чого в кінцевому розумінні (прикладному сенсі) вона призначена.

Після формулювання вирішеної наукової проблеми у висновках викладають головні наукові та практичні результати роботи. Вони тісно пов'язані з науковими і прикладними положеннями, викладеними в загальній характеристиці роботи.

Кожен науковий і прикладний висновок роботи треба формулювати чітко і конкретно (однозначно). Формулювання віддзеркалює суть і новизну зробленого. Але тут не можна доходити до рівня анотації. Наукові висновки подають зазвичай ширше, ніж формулювання наукових положень, які захищають.

Прикладні (практичні) висновки повинні містити принцип або основу використання того чи іншого результату.

У висновках викладають найважливіші наукові та практичні результати, одержані в дисертації, які повинні містити формулювання розв'язаної наукової проблеми, її значення для науки і практики.

Далі формулюють висновки та рекомендації щодо наукового та практичного використання здобутих результатів.

У першому пункті висновків коротко оцінюють стан питання.

Далі у висновках розкривають методи вирішення поставленої в дисертації наукової проблеми, їхній практичний аналіз, порівняння з відомими розв'язаннями.

У висновках необхідно наголосити на якісних і кількісних показниках здобутих результатів, обґрунтувати достовірність результатів, викласти рекомендації щодо їхнього використання.

Список опублікованих праць за темою дисертації подається відповідно до вимог державного стандарту з обов'язковим наведенням прізвищ усіх співавторів.

ЛІТЕРАТУРА

Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология. — М., 1997.

Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М., 2003.

Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. — М., 1994.

Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. — К., 2008.

Барт Р. Мифологии: Анализ современной массовой культуры как знаковой системы. — М., 1996.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

Берк П. Что такое культуральная история. — М., 2015.

Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. — М., 1986.

Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. — К., 2007.

Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.

Ванхузер К. Искусство понимания текста: Литературоведческая этика и толкование Писания. — Черкассы, 2007.

Вебер М. Критические исследования в области логики наук о культуре // *Вебер М.* Избранные произведения. — М., 1990.

Вебер М. Смысл «свободы от оценки» в социологической и экономической науке // *Вебер М.* Избранные произведения. — М., 1990.

Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. — М., 2001.

Веселовский А. Историческая поэтика. — Л., 1940.

Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus: Філософські дослідження. — К., 1995.

Волков В., Хархордин О. Теория практик. — СПб., 2008.

Горелова И., Лысенко Н. Культурология. Тематический словарь: Учебное пособие. — М., 2011.

Гуревич А. Исторический синтез и школа «Анналов». — М., 1993.

Долинин К. Интерпретация текста. — М., 2010.

Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. — М., 2010.

Еко У. Як написати дипломну роботу. — Тернопіль, 2007.

Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей: В 4 т. — К., 2009–2013.

Зонтаґ С. «Проти інтерпретації» та інші есе. — Львів, 2006.

Искусствометрия. Методы точных наук и семиотики: Сб. — М., 1972.

История европейского искусствознания: От античности до конца XVIII века. — М., 1963.

История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века — начало XX века: В 2 кн. — М., 1969.

История понятий, история дискурса, история менталитета: Сб. ст. — М., 2010.

Канке В. Основные философские направления и концепции науки: Итоги XX столетия. — М., 2000.

Кафанья А. Формальный анализ определений понятия «культура» // Антология исследований культуры. — СПб., 1997. — Т. 1: Интерпретация культуры.

Клейн Л. Археологическая типология. — Л., 1991.

Клейн Л. История антропологических учений. — СПб., 2014.

Клейн Л. История археологической мысли: В 2 т. — СПб., 2011.

Клейн Л. Новая археология: Критический анализ теоретического направления в археологии Запада. — Донецк, 2009.

Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навч. посіб. — К., 2017.

Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. — К., 2013.

Ковальченко И. Методы исторического исследования. — М., 2003.

Колесник І. Українська історіографія: концептуальна історія. — К., 2013.

Кравченко О. Контраверсійність наукової репрезентації ідеї культурології // Вісник ХДАК. — 2010. — Вип. 30.

Кравченко О. Культурологія у вимірах традицій академічної науки // Культура України. — 2013. — Вип. 42.

Кравченко О. Наукова культурологія в Україні // Культура України. — 2013. — Вип. 41.

Кравченко О. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі // Культура України. — 2010. — Вип. 30.

Кравченко О. Транзиційний контекст сучасної культурної політики України // Культура України. — 2011. — Вип. 32.

Культурология. Краткий тематический словарь / Под ред Г. Драча. — Ростов н/Д, 2001.

Культурология. XX век: Антология. — М., 1995.

Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Я. Левит. — М., 2007.

Культурология: учебник для бакалавров / Под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. — М., 2012.

Культурологія: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації / За заг. ред. В. М. Пічі. — Львів, 2003.

Кун Т. Структура научных революций. — М., 2003.

Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки. — М., 2008.

Ле Гофф Ж. История и память. — М., 2013.

Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. — Таллин, 1993.

Лях В. Искусство в структуре культурологического знания // Общество: философия, история, культура. — 2013. — №1.

Лях В. Культурология искусства как междисциплинарная отрасль гуманитарного знания // Аналитика культурологии. — 2013. — № 5.

Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. — К., 2004.

Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. — М., 2003.

Маланчук-Рибак О. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи // Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія. — 2016. — Вип. 29.

Малиновский Б. Научная теория культуры. — М., 2005.

Медведев П. Н. [Бахтин М. М.] Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — М., 2003.

Медведева Е. Жанр научной биографии в русском литературоведении кон. XIX — нач. XXI вв.: на материале работ, посвященных Н. С. Тихонравову: автореф. дис. … канд. филол. наук. — Казань, 2011.

Мітосек З. Теорії літературних досліджень. — Сімферополь, 2003.

Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973.

Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966.

Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. — СПб., 2001.

Нехаева И. Теоретико-методологические основания современных наук об искусстве в контексте «прагматического поворота»: автореф. дисс. … докт. философ. наук. — Тюмень, 2015.

Новейший философский словарь. Постмодернизм / Под ред. А. Грицанова. — Мн., 2007.

Нові перспективи історіописання / За ред. П. Берка. — К., 2004.

Память как объект и инструмент искусствознания: Сб. — М., 2016.

Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. — Пг., 1922.

Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К., 2005.

Поппер К. Логика научного исследования. — М., 2005.

Почепцов Г. Русская семиотика. — М.; К., 2001.

Почепцов Г. Теория коммуникации. — М., 2001.

Рассел Б. Искусство мыслить. — М., 1999.

Рассел Б. Історія західної філософії. — К., 1995.

Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. — М., 1996.

Рорти Р. Философия и зеркало истории. — Новосибирск, 1997.

Рохас К. Историография в XX веке: История и историки между 1848 и 2025 годами. — М., 2008.

Свод этнографических понятий: В 3 т. — М., 1986–1989.

Семиотика и искусствометрия: Сб. — М., 1972.

Словарь историка / Под ред. Н. Оффенштадта при участии Г. Дюфо и Э. Мазюреля. — М., 2011.

Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки: Критика современной философии постмодернизма. — М., 2002.

Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь / Под ред. Ю. М. Резника. — М., 2012.

Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. — [Х.], 2005.

Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.

Теоретическая культурология / Под ред. К. Разлогова. — М., 2005.

Теория и методология исторической науки: Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. — М., 2014.

Топольский Е. Методология истории: В 3 т. — М., 1977.

Топольский Є. Як ми пишемо і розуміємо історію: Таємниці історичної наращії. — К., 2012.

Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. — М., 2004.

Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. — М., 2004.

Уайт Л. Понятие культуры // Антология исследований культуры. — СПб., 1997. — Т. 1. Интерпретация культуры.

Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002.

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. — М., 2015.

Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. — М., 1999.

Флиер А. Категории культурологии // Культурология. XX век: Словарь. — СПб., 1997.

Флиер А. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. — М., 2000.

Франко І. Задачі і метод історії літератури // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41.

Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. — СПб., 2008.

Функционально-структуральный метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сб. ст. и материалов. — М., 2015.

Хезмондалш Д. Культурные индустрии. — М., 2014.

Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. — М., 1997.

Чернявская В. Интерпретация научного текста. — М., 2007.

Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія: Навч. посіб. — К., 2012.

Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнаренко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства: Навч. посібник. — Х., 2016.

Шейко В. Морфологія компаративістської культурології та діалог культур // Культура України. — 2016. — Вип. 52.

Шпет Г. История как проблема логики: Критические и методологические исследования. — М., 2011.

Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. — М., 2011.

Яковенко Н. Вступ до історії. — К., 2007.

Ярхо Б. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. — М., 2006.

Ясь О. Історик і стиль: Визначні постаті українського історіописання у світлі культурних епох (початок XIX — 80-ті роки XX ст.): У 2 ч. — К., 2014.

ІНДЕКС ТЕРМІНІВ

Аксіома 31
Актуалізація дослідження 24
Актуальність дослідження 23
Акультурація 49
Алгоритм 93
Амбівалентність 131
Аналіз 96
Аналіз досліджуваної теми 43
Анархізм методологічний 130
Анахронізм 57
Анотація 136
Артикуляція 132
Археографія 61
Археологія 62
Асиміляція 49
Аспекти дослідження культури 16
Верифікація 46
Версії культурології 15
Виміри культури 14
Винахід науковий 44
Висновок науковий 47
Відкриття наукове 44
Вплив 49
Габітус 53
Галузі культури 15
Генеза 49
Генералізація 34
Герменевтика 50
Гіпертекст 40
Гіпотеза 44
Група референтна 40
Дедукція 57
Деконструкція 134
Джерело історичне 62
Джерело історіографічне 65
Дискурс 19
Дихотомія 131
Діахронія 131
Догматизм 33
Докса 32
Дослідження наукове 23
Еволюціонізм 59
Еволюція 49
Еквівокація 34
Екстраполяція 135
Есенціалізм 59
Забобон 32
Закон науковий 45
Закономірність історична 45
Ідеологема 55
Іконіка 84
Іконографія 62
Іконологія 84
Імагологія 88
Індустрія культури 55
Інституціоналізація 55
Інтертекст 40
Інформація 37
Історизм 57
Історіографія мистецтва 61
Історія ідей 76
Історія мистецтва без імен 76
Історія національна 76
Історія повсякденності 76
Історія подієва 77
Історія понять 79
Історія сенсаційна 82
Історія уявлень 83
Категорія 27
Класика 34
Класифікація 133
Код культурний 55
Комплекс культурний 17
Комунікація наукова 40
Контекст 39
Концепт 53
Концептологія історична 84
Концепція 45
Концепції походження культури 15
Кореляція 135
Критерії наукового знання 60
Критерії типології культури 17
Критерій естетичний 30
Культура 13
Культура естетична 15
Культура інтелектуальна 15
Культура популярна 15
Культура художня 15
Культурологія мистецтва 18
Лексика мистецтва 56
Локалізація 43
Мета і завдання дослідження 41
Метод 89
Метод аксіоматичний 97
Метод аналізу дійового 97
Метод аналізу ремарок 97
Метод аналізу транзакційного 98
Метод аналізу факторного 98

Метод аналізу формального 99
Метод аналогій 99
Метод анкетування 101
Метод атрибутивний 104
Метод біографічний 104
Метод вибірковий 107
Метод генетичний 108
Метод дискурс-аналізу 110
Метод естетичний 112
Метод естопсихологічний 112
Метод етичний 113
Метод ідеографічний 113
Метод іконологічний 113
Метод історико-динамічний 114
Метод історико-політичний 114
Метод історико-системний 114
Метод історико-типологічний 114
Метод класифікації 117
Метод контент-аналізу 117
Метод культурно-стилістичний 117
Метод моделювання 118
Метод описовий 118
Метод періодизації 119
Метод порівняльно-історичний 122
Метод проблемно-хронологічний 125
Метод реконструкції вистави 125
Метод синергетичний 126
Метод синтетичний 126
Метод соціально-політичний 126
Метод соціологічний 127
Метод структурно-функціональний 129
Метод суб'єктивний 129
Метод типологічний 130
Методи культурології 17
Мікроісторія 83
Міф науковий 32
Напрями культурології 16
Напрями культурологічного дослідження 17
Наратив великий 84
Нейтральність 59
Об'єкт і предмет дослідження 41
Одиниця аналізу 29
Ознака 30
Опозиції бінарні 131
Ортодоксія 33
Парадигма 30
Патерн культурний 55
Перейменування 135
Підхід інституціональний 130
Підходи до вивчення культури 16
Поворот візуальний 84
Поворот емоційний 88
Поворот культуральний 85
Поворот лінгвістичний 87
Поворот перформативний 87
Поворот прагматичний 88
Поворот у науці 84
Поетика 53
Помилка логічна 34
Поняття 24
Практика культурна 55
Простота 60
Психоісторія 83
Редукція 134
Релятивізм 60
Реферат 136
Рефлексія 50
Рецепція 49
Семіотика 39
Синхронія 131
Систематизація 53
Ситуація історична 54
Ситуація історіографічна 24
Ситуація проблемна 24
Спекуляція 33
Спростування 136
Становлення 50
Схема структурно-логічна 130
Сценарій дослідження 93
Сюжет дослідження 44
Таблиця 134
Тезаурус 133
Текст 37
Теорія наукова 46
Типологія 54
Точка фокальна 54
Традиція 33
Універсалії культури 14
Факт науковий 27
Формалізація 133
Функції культури 16
Функція 54
Художність 35
Центрація 130
Шкала оцінок 132
Школа антропологічна 70
Школа духовно-історична 70
Школа критично-історична 71
Школа культурно-історична 72
Школа міфологічна 74
Школа наукова 69