

## ПРО ТАК ЗВАНІ ІНСТИТУЦІЙНІ ТА САМООРГАНІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

**Безклубенко**

**Сергій Данилович**

доктор філософських наук,  
професор, Інститут культурології  
Національної академії  
мистецтв України, Київ  
bezklub@knukim.edu.ua

**Безклубенко**

**Сергей Данилович**

доктор философских наук,  
професор, Інститут  
культурології  
Национальной академии  
искусств Украины, Киев  
bezklub@knukim.edu.ua

**Serhii Bezklubenko**

Doctor of Philosophy,  
prof., Institute for cultural research  
of the National Academy of Arts  
of Ukraine, Kyiv  
bezklub@knukim.edu.ua

**Анотація.** Дослідження розглядає історичні витоки інституційних і самоорганізаційних засад культуротворення та їх модернізацію на сучасному етапі. Проаналізовані передумови виникнення інституційних та самоорганізаційних форм культури. Розглянуто “діалектику” взаємин “самоорганізації”, процесу становлення і його розвитку як окремого явища, та “інституалізацію” — як проміжного, коли не кінцевого результату процесу самоорганізації. У статті розкривається “природа” культуротворення як спонтанного процесу самоорганізації суспільства, у якому формування інституцій являє собою лише “момент” цієї самоорганізації. Відслідкований процес інституалізації як один з “моментів” самоорганізації та виявлений характер впливу інституцій на перебіг цього процесу.

**Ключові слова:** самоорганізація, організація, інституція, інституціалізація, культуротворення, політика, громада, суспільство, соціокультурний процес, релігія, театр, культура.

**Актуальність.** Упродовж останніх років чи то з натхнення здобутою державною незалежністю, чи то за інерцією нищівної критики колишньої “адміністративно-командної системи”, чи то від примітивного розуміння демократії як відсутності або зневажання органів управління (анархії) в публікаціях, особливо дотичних до культури, так чи інакше заторкується питання самоорганізації та інституційних форм розвитку.

Ось пасаж із так званої “Довгострокової стратегії розвитку культури в Україні до 2025 року”: “Термін “культура” в Стратегії застосовано у такому значенні: культура — це самоорганізована система практик, спрямованих на вираження й розвиток інтелектуальної і творчої спроможності людини або спільноти, або суспільства в цілому. Це, зокрема, дискурсивні, мистецькі/художні, креативні/творчі, комунікативні та дослідницькі практики. Ці практики визначаються цінностями суспільства.

Сектори культури — це інституційно оформлені сукупності практик і практиків. Наприклад, сектор музичного мистецтва, сектор театрального мистецтва, сектор бібліотек і читання, сектор музеїв, сектор дизайну” (Dovgostroкова strategiyi ya rozvytku, p. 23).

Залишмо поки що осторонь недоладність визначення культури загалом та виокремлення її “секторів”, зауважмо

лише: а куди подівся “сектор” моралі? Сектори політичної культури та права? Сектори науки і технології? Зрештою, весь комплекс *соціальної культури*?..

Автори цього “опусу” ставлять питання про “місію” культури, її розвиток “в Україні” — так, ніби йдеться про розвиток, наприклад, металургії чи літакобудування. “Культура” і для них — щось окреме, “зовнішнє” для країни, принаймні “віддільне” від неї... Як тут не згадати президента Деґоля, котрий не втомлювався повторювати: “Франція — це передусім культура!” Поза сумнівом, Україна, як і будь-яка інша країна, — це, насамперед, *культура*. Але її, культуру, належить розуміти не так примітивно, щоб не сказати — *тупо*. Та залишмо це для іншого разу. У даному випадку нас цікавить те, що в цьому “пасажі” маємо до діла приховане, або, як то кажуть “дуже вчені” люди, — імпліцитне, протиставлення явищ (понять) *самоорганізації* та *інституалізації*. Ось свідчення: “Цілі (визначається в цьому проєкті) розподіляються на інституційні та *суспільні*. Для переходу до *суспільних* цілей необхідно досягти інституційних цілей, оскільки останні обумовлюють досяжність перших. Проте виконувати завдання в межах цілей треба одночасно. Інституційні цілі є, здебільшого, коротко- та середньостроковими. Суспільні цілі є, переважно, довгостроковими.

*Інституційні цілі:*

1. Упровадити учасницьку модель урядування в культурі, що працюватиме на засадах відкритого доступу і сприятиме сталості сектора культури.

2. Закріпити суспільно орієнтовану модель діяльності інституцій культури бюджетного та небюджетного секторів.

3. Модернізувати професійну мистецьку та культурознавчу освіту згідно з європейськими стандартами і практиками.

*Суспільні цілі:*

4. Актуалізувати освітній, інноваційний та комунікаційний потенціали культури.

*Фокусна суспільна ціль — терміновий горизонт виконання 3 роки з подальшим переглядом:*

5. Закріпити роль культури як чинника порозуміння в суспільстві” (Dovgostrokova strategiyi ya rozvytku, p. 232).

Попри термонологічно-понятійну плутанину (вживання поняття *цілі* замість *мети*), логічну *малограмотність* (протиставлення *інституцій* *су-*

*спільним явищам* чи *цінностям*, “ціль” чи “мета” не можуть бути “*довго- чи короткотерміновими*” — такими можуть бути плани (програми), їх досягнення) і т.д. і т.п. ), маємо справу з нерозумінням “діалектики” взаємин “самоорганізації” як процесу становлення, розвитку певного явища та “інституалізацією” як *проміжним*, коли не кінцевим *результатом* процесу самоорганізації.

Наведений приклад далеко не винятковий і не поодинокий факт нерозуміння самої “природи” культуротворення як спонтанного процесу самоорганізації суспільства, у якому формування інститутцій являє собою лише “момент” цієї самоорганізації. Цим зумовлений вибір теми дослідження — “Взаємозв’язок інституційних та самоорганізаційних форм у процесі культуротворення”.

**Мета статті** — відстежити процес інституалізації як один з “моментів” самоорганізації та виявити характер впливу інститутцій на перебіг процесу самоорганізації.

Для початку спробуємо прояснити ці терміни. Почнемо з елементарного — “Словника іншомовних слів” (Morozov & Shkaraputa (Eds.) 2000). Читаємо: “*Інститут* (лат. institutio) — організація, лад; запроваджений порядок... (Morozov & Shkaraputa (Eds.) 2000, p. 473); *інституалізація* — запровадження яких-небудь громадських інститутів”. Далі, “*Організація* (франц. organization) — 1) *будова, структура* чогось; 2) сукупність людей, груп, об’єднаних для досягнення якоїсь мети, громадське об’єднання, державна установа (Morozov & Shkaraputa (Eds.) 2000, p. 694). Упорядники цього словника розглядають лише слова-іменники. Відтак визначення видаються правильними. Але й за цих умов ми бачимо, що слова “інститут” та “організація” дуже близькі за значенням (щоб не сказати ідентичні). Та коли ми візьмемо до уваги, що слово *організація*, будучи віддієсловним іменником, означає не тільки результат, але й процес формування певної “будови”, “структури”, “груп” і “окремих людей” у якісь об’єднання, то стане очевидно вся недоладність протиставлення цих понять: оскільки інституалізація і є процесом організації певних установ, і навпаки — організація (як процес) і є інституалізацією, тобто запровадженням певних інститутів. Тепер перевіримо істинність щойно висловленого на конкретних прикладах, фактах, подіях. Розглянемо для початку процес *організації людьми власної безпеки*.

У процесі життєдіяльності люди часто-густо наражаються на всілякі негаразди, зокрема стихійні лиха (пожежі, паводки, землетруси і т.п.), які іноді зводять нанівець їхні старання облаштувати собі більш-менш комфортні умови існування. Поступово у суспільній свідомості виникає “ідея” запобігання різним небезпекам. Ця *ідея*, ця *ментальна настанова* вже являє собою не що інше, як віртуальну *інституцію страхування*. Минає якийсь час, і ця *ідея* “опредметнюється”, “оречевлюється”, “втілюється” в *соціокультурний інститут страхування*, що набуває різних форм — індивідуальних, кооперативних, державних. Беззаперечно, цей новостворений інститут цілеспрямовано працює на компенсацію можливих втрат людей, оскільки запобігти стихійним лихам не в змозі. Своєю чергою, люди невтомно працюють (самоорганізація!) над подальшим удосконаленням цього інституту, підвищенням ефективності його роботи. Щоправда, іноді трапляється й так, що цей новостворений інститут з часом починає тією чи іншою мірою нехтувати своїм фундаментальним призначенням і працює на самого себе. Тоді в людей знову “пробуджується” самоорганізаційний “інстинкт”, і вони вживають заходів до налагодження “зіпсованого механізму”.

Така взагалі “діалектика” стосунків *самоорганізації* та *інституалізації*, а саме: у процесі “самоорганізованих” пошуків вдосконалення певної справи — а життя людей — це, переважно, *самодіяльність* (не плутати з *мистецьким аматорством* = *художньою самодіяльністю*) — спочатку формується така “віртуальна інституція, як *ментальна настанова* (“ідея”), що згодом *реалізується* у вигляді *соціокультурного інституту* (*установи, закладу, підприємства, організації*). Останній надалі починає відігравати (і в цьому й полягає сенс його створення та запровадження!) *провідну роль у подальшому вдосконаленні процесу “самоорганізації”*. Аж поки не вичерпає свої можливості й не перетвориться на заваду. Тоді “самоорганізаційний” рух удосконалює цей інститут або й узагалі скасовує його та замінює іншим.

Для *ВЕРИФІКАЦІЇ* щойно висловленого твердження розглянемо кілька історично зафіксованих процесів “самоорганізації” певних явищ та “інституалізацій” як істотних “моментів” “самоорганізації”. Звернемо свій погляд на Старо-

давню Грецію.

***Канон, або два кінці однієї очеретяної палички.***

У століття до нашої ери — час буйного розквіту художньої *самодіяльності* греків. Розмаїття мистецтв, мистецьких напрямів та стилів настільки “розпаношилось”, що це почало турбувати тогочасну освічену еліту. У суспільній свідомості виникає уявлення про потребу якось “упорядкувати”, “організувати”, зрештою — *спрямувати* процес художньої творчості. Цю *ментальну настанову* цілком врозумливо сформулював та висловив філософ Платон: “У державах у молодих людей повинно ввійти у звичку заняття прекрасними тілесними вправами й прекрасними піснями. Постановивши, що саме є таким (тобто що є *прекрасним!*), єгиптяни виставляють зразки напоказ у святилищах, і впроваджувати новації всупереч зразкам, вигадувати що-небудь нове, невітчизняне, не було дозволено — та й тепер (тобто у V ст. до н.е.) не дозволяється — ні живописцям, ні кому-іншому, хто робить якісь зображення. Те ж саме в усьому, що стосується мусикійського мистецтва. Так що, коли ти звернеш увагу, то зауважиш, що твори живопису чи скульптури, зроблені там 10000 років тому (і це не для красного слівця кажу “десять тисяч літ”), — застерігав Платон, — нічим не прекрасніші й нічим не огидніші теперішніх творів, тому що ті й інші виконані за допомогою одного й того ж мистецтва” (тобто за тими самими правилами, принципами чи методами творчості). Його уявний співбесідник кволо заперечував: “Не бачу, щоб висловлюваних тобою положень дотримувалися де-небудь, крім як у нас (тобто в Афінах — Авт.) та у македонян. Навпаки, постійно виникають новації й у фарбах, і в усіх інших *мусикійських мистецтвах*. Ці зміни відбуваються не за допомогою законів, а під впливом якихось безладних утіх, які зовсім не такі, як у Єгипті, і підпорядковуються зовсім не таким положенням, які, за твоїми словами, застосовуються там”. Платон, погодившись з опонентом щодо реального стану справ, висловив свою мрію, своє бажання: “Якби знайшовся хтось такий, що зміг би переконливо сформулювати правила творчості й представити їх як закон, — і скрушно захитав головою через неможливість здійснити таку мрію. — Це мала б бути робота Бога чи напів-Бога!” (Platon. 1936, p.110–111). Та виявилось, що такі не святі горшки ліплять: знайшовся все ж чоловік — Полі-

клет із Аргоса, молодший сучасник Платона, який здійснив його заповітну мрію, принаймні для галузі скульптури — сформулював словесно, розрахував математично та показав наочно, яким має бути зображення “прекрасного” (ідеального) людського тіла. Свою роботу назвав терміном, запозиченим з галузі архітектури — *κανων* (канон). “Каноном” древні *архітектори* (дослівно *теслі*) первісно називали очеретяну паличку (*κανον*, з грецької, очерет), яка виконувала функції *мірила довжини* (аналог сьгоднішнього метра).

Так у *перебігові самоорганізації творчого процесу* виник своєрідний (“віртуальний”) соціокультурний інститут — *канон*, який віднині починає відігравати чи не вирішальну роль у процесі *організації художнього виробництва*. Саме завдяки *встановленню канону* класична грецька скульптура ще й сьогодні надає нам естетичної насолоди й служить “неперевершеним” зразком — ніби “ідеалом”.

Поза сумнівом, однак, і те, що саме встановленню *канону* і його абсолютизації завдячує класична антична скульптура своїми й не такими вже й неістотними недоліками — відходом від “натури”, “правди життя”.

Так чи інакше, але будь-яке *благо, доведене до меж, часто-густо обертається на свою протилежність*. Так сталося і з художнім каноном. Як і будь-яка інша палиця, “очеретяна” має *два кінці*. “Задубіла” в часі, вона перетворювалася на своєрідний (далеко не очеретяний за своєю міцністю!) “шламбаум”, що перепиняв подальший рух на шляхах мистецьких пошуків.

Піднесений (де рутинною традицій та звичаїв, а де й юридичним законом) у ранг *обов’язкової норми художньої канон* із стимулу вдосконалення майстерності обертається на гальмо подальшого розвитку мистецтва (хрестоматійний приклад — християнський іконопис).

**Від “обідів” — до “обідні”, або інституційні опори самоорганізації християн (група, церква, клір).**

Християнство, що виникло як “секта”, “єресь” у лоні панівної й тоді в Ізраїлі релігії (їудаїзм), являло собою спонтанний (тобто *ніким зовні умисно не організований*) народний рух. Основну масу цього руху, його “ядро”, складали представники найбідніших верств давньоєврейського суспільства, настільки знедолені, що не мали засобів ні для підтримання життя, ні для влаштування похо-

рон. Аби вижити, християни вимушені були якось “самоорганізуватися”. За цих умов у суспільній свідомості першохристиян виникає *ідея об’єднання* зусиль. Зрештою, ця ментальна настанова, ця віртуальна інституція набуває реальних життєвих форм. Виникають *соціокультурні інститути* (звичаї, обряди) громадських *похоронів* (з огляду на це першохристиянські общини набули навіть назви “поховальних товариств”) та *аганій* — братніх обідів (чи вечер).

Улаштування *братніх трапез* було справою далеко не фіктивною, а сповненою важливого, справді життєвого (виживання!) значення. Згадаймо лишень гасло найперших християн: радше “верблюд” (*так називали найтовстіший канат, яким швартували морські човни*) пролізе крізь вушко голки, ніж багатій потрапить до раю... Але з часом, у міру того, як змінювався склад общин за рахунок прилучення до них людей заможніших, цілком заможних і навіть багатіїв — оскільки християнство ставало “модним”, а з другої декади IV століття й офіційним, тобто панівним у Римській імперії — змінювався відповідно характер цих традиційних зібрань. *Те, що спочатку було головним — реальне споживання реальної їжі, поступово відходило на другий і третій плани, почасти затримуючись на паперті, де багаті вже подавали милостиню бідним, почасти редуруючись у чисто символічний “акт вкушання хліба і вина”.* Натомість *те, що було раніше привхідним, коли не другорядним, — застольні бесіди про життя й смерть, добро і зло, пришестья месії тощо, тихі співи біблійських псалмів та помірне музикування (здебільшого гра на флейті як супровід співів) — виходило на перший план, набувало значення головного змісту зібрань.*

Зрозуміло: для того щоб сама по собі проза-



їчна процедура поїдання шматочка хліба чи печива та ковтання крапельки вина могла справляти враження чогось незвичайного, надприродного, таємничого, потрібні були робота уяви й час. Цей ритуал, нашарувавшись на ремінісценції стародавніх язичницьких ще звичаїв урочистого поїдання м'яса тотемної тварини, що вважалася їхнім предком (а ще раніше — поїдання померлого справжнього предка), завдяки неунікненним наслідкам процесу естетизації та сакралізації трансформувався в головну містичну церемонію християнства — таїнство святого причастя (Євхаристію).

Аби віруючі й *справді відчували* щось схоже на *причастя до Бога* через поїдання (символічне) частин його тіла й пиття (символічне) його крові, необхідно було обставити процедуру вражаючими церемоніями. І ці, *суто театральні* церемонії, були витворені, випробувані, усталені й освячені. Основу становили, безумовно, богослужбні тексти, але засобом їх донесення послужила — після тривалих сумнівів та боротьби — музика.

Та в даному разі нас цікавить дещо інший аспект: трансформації, які відбулися в історичний період руху християнських звичаїв, так би мовити від “обідів” (агапій) до “обідні” — головного християнського церковного обряду, а саме: *виникнення нових соціокультурних інститутів у процесі самоорганізації - громада (община, комуна), церква, клір*.

Як було зазначено, реальна потреба в “братніх обідах” з часом відпала, а традиція — тяглася. Багато хто з віруючих, як і раніше, приходив на зібрання (уже до храму!), щоб попоїсти та попоти вина. Тепер цей давній звичай став анахронізмом і привносив безлад у церковну церемонію. “...Я не хвалю, — писав апостол Павло у “Першому посланні до коринтян”, — що збираєтесь ви не на ліпше, а на гірше... Коли ви збираєтесь разом, то не на те, щоб їсти Господню Вечерю. Бо кожен спішить з'їсти власну вечерю, і один голодує, а другий упивається. Хіба ж ви не маєте хат, щоб їсти та пити? Чи ви зневажаєте Божу Церкву і посоромлюєте немаючих? Що маю сказати вам? Чи за це похвалю вас? Не похвалю” (Дієї Апостолів, р.117–122).

Ці негаразди усвідомлював не тільки апостол Павло, а й інші “предстоятелі”, отож вони зібрались та й разом знайшли спосіб, як зарадити справі.. “Тими ж днями, — читаємо в переліку “діянь” апостолів, — як учнів намножилось, зачали нарікати на євреїв огречені, що в щоденному

служінні їхні вдовиці занедбані. Тоді ті Дванадцять покликали багатьох учнів та й сказали: “Нам не личить покинути Боже Слово і *служити при столах*. Отож, браття, виглядять із-поміж себе сімох мужів доброї слави, повних Духа Святого та мудрості — їх поставимо на службу оцю. А ми перебуватимемо завжди в молитві та в служінні слову”. І всім людям сподобалося оце слово, і обрали ...” (Дієї Апостолів, р. 1–6). Обрали сімох чоловік та уповноважили їх “*служити при столах*”. Ні-ні, це не були *прототипи офіціантів!* Радше вже — *метрдомелів*. До їхніх обов'язків покладалося стежити за порядком та порядністю: щоб ніхто не впивався та не об'їдався, щоб їжі та вина дісталось, хоч потрохи, та кожному, щоб не забували про удів та дітей... З грецької *слуга, прислуга* — *διάκονος* (дияконос), отож саме так і був запроваджений у християнській церкві *інститут дияконства*. Подібним чином, поза сумнівом, виникали й запроваджувалися й інші “інститути” та “інституції”: *пресвітерів (єпископів), пророків, учителів* та ін., які в сукупності й склали церковний клір (тобто *адміністрацію, або бюрократію* християнської церкви).

Як відомо, люди — істоти тваринного походження. Будучи всеїдними, вони первісно ставилися до інших — собі подібних, але “чужих”! — як до потенційної їжі. І минули довгі-довгі тисячі, сотні тисяч років, перш ніж це ставлення змінилося, притому *настільки змінилося*, що зміст слова *гість*, яке у латинян (*ghost*) спочатку означало — *ворог*, змінився на протилежний — *бажаний, дружній, очікуваний “зайда”*. Не місце тут детально описувати передумови таких змін, досить послатися на історичний розвиток суспільства людей, зростання продуктивних сил, зокрема перехід від збиральництва до вирощування злаків та інших їстівних рослин, від полювання на звірів до приручення та розведення тварин, до промислів та виробництва знарядь праці й інших необхідних речей. За цих умов відпало як життєва необхідність полювання (у тому числі й на себе подібних), і за цих умов виникла *ментальна настанова ставлення до інших, як до себе самих*. Ця віртуальна інституція (тобто настанова соціальної культури, її “імператив”) поступово реалізувалась у відповідні соціально-культурні інститути — *кунацтва* (у народів Кавказу та Балкан), *побратимства* — у слов'ян, зокрема українців, *проксенії* — у давніх

греків. З часом ці й інші *соціокультурні інститути* зазнали істотних змін та вдосконалення завдяки розвитку їхньої *виробничої інфраструктури* (будівництво доріг, спорудження спеціальних приміщень, розвиток техніки та технології домашнього та громадського харчування і т.д., і т.п.) і перетворилися на потужну готельно-ресторанну індустрію, що має по суті глобальний характер.

**Процес самоорганізації управління в громаді, або становлення інститутів “держава” та “політична партія”.**

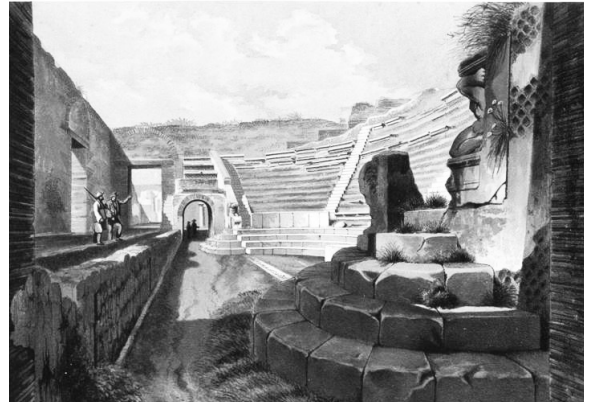
Історично достеменно встановлено, що люди, після того, як позлазили з дерев, і навіть коли перестали кочувати, тривалий час, наслідуючи своїх тваринних родичів, розселялися *дисперсно* — окремими кровноспорідненими групами: сім'ями, родами, племенами, союзами племен (бойки, лемки, гуцули, поліщуки, дорійці, агейці, данайці і т.д., і т.п.). Але настав час — раніше чи пізніше як для кого, коли вимушено змінився традиційний модус розселення. Для виживання, налагодження ліпшого життя треба було усім чи лише певним представникам різних родів та племен селитися *не* породинно, а разом, купно, *громадою*.

Наше гарне слово *громада* походить від дієслова *громадити*, тобто *збирати, стягувати, згрібати* щось до *купи, копи*. (не випадково, адже центральна категорія українського звичаєвого права має назву *копний*, тобто громадський, *суд*). Так і виникла *громада* як *нова історична спільнота людей*.

У різних народів ця спільнота дістала різні найменування. У нас — *громада*, у росіян — *община, общество*, у балканських наших братів — *задруга, заєдніца*; у латинян — *комуна*, у греків — *поліссо*. Тут трішки зупинимось.

Слово *поліссо* — за своїм значенням найближче до нашого *громада*, бо означає воно кількісну характеристику з відтінком — банато. Пригадаймо похідні від цього слова — поліклініка, політехніка, поліомієліт, поліптих і, звичайно ж, — *політика*...

Стривайте, скажете ви, а при чому тут *кількість, громада* до *політики*? Справа у тому, що цим словом стали означати й місцевість, де розташовується громада. У нас закріпилося означення місця громади — місто, город, град (від *городити*), у латинян “сівітас” від “сівіліс” — увічливий, привітний, доброзичливий, у греків — *поліс*. А вже від нього й пішло наймення



одного з явищ життя громади — *політика*.

Тут знову зупинимось на якусь мить і подумки повернемося, “зануримось” у час виникнення цього явища — *громад*. До цього, тобто до початку проживання гуртом в одному місці (місті, полісі), публічне життя людей нормувалося звичаями, традиціями, які в кожного роду-племені були свої. Коли й виникали якісь суперечки та протиріччя, їх залагоджував природний авторитет — глава сім'ї, старійшина роду чи племені. Тепер ці звичаї виявились неспроможними. Отож виникла необхідність самоорганізаційній спільноті віднайти нові механізми унормування суспільного, публічного життя людей в умовах громади. Ось оцей *самоорганізаційний процес* віднаходження, створення та утвердження нових правил (законів) життя в громаді та механізмів їх дотримання дістав найменування (за грецькою назвою громади — *поліс*) — *політика*. Рівень цивілізаційності відносин людей у цьому процесі згодом набув назву *політичної культури*, а громада — *політичного, або громадянського суспільства*.<sup>2</sup> У суспільній свідомості членів громади (громадян) виникли відповідні настанови щодо дотримання порядку в місці проживання, безпеки, впорядкування торгівлі, розгляду суперечок, покарання злісних порушників і т.д., і т.п. — відтак почали запроваджуватися відповідні установи, охоплюючи й ті (чи ту), до компетенції котрих належить координація діяльності цих установ: тобто державна адміністрація (або бюрократія). Якщо цей соціокультурний інститут — держава — не порастає належним чином з покладеними на нього обов'язками, громада в тому ж таки порядку самоорганізації вдосконалює його в той чи інший спосіб: міняє виконавців, структуру “інституту”, діапазон його повноважень або набір функцій. Отож гро-

мадянське суспільство — це суспільство, спільнота громади. За цього громада може бути реальною, тобто по-людськи осяжною (як от сільська міська громада), а може бути й уявленою (як от українська громада — у сенсі спільнота усієї країни або християнська громада — в розумінні всіх вірних цієї конфесії тощо).

**Як древні греки “самоорганізовано” “Козу” ввели, або виникнення Театру, як особливого соціокультурного інституту.**

Виникнення грецького театру відбулося в епоху найвищого піднесення культури Стародавньої Греції за порівняно короткий історичний період. За щасливим збігом обставин події, пов’язані з його становленням, документально зафіксовані, за чого — дослівно *на скрижалях історії*. “Корифеями”, тобто основоположниками, випало стати, за свідченням Аристотеля, трьом найвидатнішим античним драматургам, що водночас були й постановниками власних творів: Есхілу, Софоклу та Еврипиду. Але розпочався процес формування, сказати б — “кристалізації” грецького театру, із хаосу саморганізації задовго до часу, коли названі митці надали йому класичної форми.

Стосовно трагедії, яка була літературною основою *сценічного* мистецтва й по суті сприймалася з ним як єдине й нерозривне ціле, — і то не лише в античні часи! — Аристотель писав: “Виникнувши з самого початку шляхом імпровізації, і сама вона, і комедія (перша — від заспівувачів дифірамбів, а друга — від заспівувачів фалічних пісень, які вживаються ще й нині в багатьох місцях) розрослася потроху шляхом поступового розвитку того, що становить її особливість. Зазнавши багатьох перемін, трагедія зупинилася, набувши гідної та цілком притаманної їй форми”.

З першого прочитання це судження філософа може видатись дивним, коли згадати, що “дифірамбами” в греків називалися величальні пісні на честь Діонісія — бога виноградарства та виноробства (якому греки весело й розгульно поклонялись), а “фалічні пісні” — це співи, які ми тепер назвали б соромітькими (у них уславлялась сила й краса чоловічого статевого органа — як джерела й символу плодючості)... Як то може бути!? Театр — “храм мистецтва”, “трибуна”, “дзеркало” чи й “збільшувальне скло” громадської думки, — і раптом ... з хмільних безсоромних оргіастичних пісень, з вакханалій?!..

Гай-гай! Саме так воно й було. І бувало й буває не раз. Згадаймо лишень рідкісне для поетів зізнання Ахматової про те, що читачі часом і не здогадуються “...із якого сора ростуть поезии цветы”...

Тепер про таке (нібито *нище*) походження високого мистецтва театру тьмяно нагадає лише сам термін *трагедія* (τραγωδία), що походить від двох слів: τραγός (трагос) — цап, козел, та ὄδη (ода) — пісня і буквально означає *цапова пісня*. Річ у тим, що у свята, приурочені Діонісу, греки, крім усього іншого, приносили своєму богові в *жертву* цапа, вірогідно, з огляду на те, що ця тварина через свою невситиму хтивість також уважалася символом плодючості. Приношення цієї жертви супроводжувалося щедрим причащенням до вина й відповідними співами-хороводами по виноградних ланах.

*Із цих, по суті релігійних, містерій шляхом розгортання змісту співів у живі картинки (“сценки з діалогами”) і виріс (“самоорганізувався”) грецький театр.*

Пісень на честь Діоніса було багато, найважливішими вважалися хвалебні, улесливі. Їх виконували всі учасники хором, в унісон, найчастіше — у супроводі флейти (*авлоса*). Безперечно, серед гурту завжди віднаходилися найбільш кмітливі та талановиті, що були не тільки заспівувачами, а й дотепними імпровізаторами. Вони, зазвичай, “обробляли” традиційні мелодії та тексти (на зразок того, як це й сьогодні чинять керівники самодіяльних (*самоорганізованих!*) художніх колективів щодо народних пісень), а далі й самі починали складати *свої*, уже оригінальні, пісні на діонісійську тему.

До кінця VI ст. до н.е. (час народження Есхіла) їх було вже чимало відомо в Еладі, цих, *уже авторських*, творів діонісійської тематики для хору та флейти. І от 508 р. (до н.е.) один з таких імпровізаторів-заспівувачів домігся розміщення власних творів у традиційних афінських змаганнях музик. З цього часу й прийнято вести відлік їхній професійно-авторській історії. Вищого розквіту це новонароджене мистецтво досягло в творчості Піндора (522–448), який написав таку кількість оригінальних творів для хору і флейти, — *гімни, пеани, дифірамби, парфенії, просодії, сколії*, — що вони склали цілих 17 “томів” (тобто *сувоїв*). На жаль, цей доробок не зберігся у вирі історії...

Співи в Греції були *одноголосними*, виконувалися всіма учасниками й обов’язково супроводжувалися

лися рухами — *жестом, позою, мімікою, пантомімою*, словом, *танцями*. Саме з цієї особливості *хороводів* і виростає *лицедійство*, тобто театр: у міру того, як оповіді в співах про уявні дії бога та людей *перетворювалися на діалог*, а пантоміма й танок — *розгорталися* в показ, демонстрацію, *наочно-дієве зображення подій*, про які оповідав співом хор.

Процес *самоорганізації* театру із релігійних містерій завдяки особливостям державно-політичного побуту Елади виявився дослівно задокументованим навіть по роках! Коли культ Діоніса набув широкого визнання, пов'язані з ним обряди почали практикуватися повсюдно, до того ж чотири рази на рік. Діоніс був офіційно внесений до державного пантеону, відтак Діонісійські свята стали головними в країні. Цілком логічно, що за цих умов *державне забезпечення* належного проведення “діонісій” було покладене на найвищу посадову особу в державі: тоді — першого з дев'яти *архонтів* (тобто старійшин, або начальників) — архонта-базилевса (тобто царя). Оскільки ж літочислення греки вели за правлінням архонтів (кожному року присвоювалася назва за іменем правлячого на той час архонта), то, природно, що в літописі (переліку найважливіших подій року — так званих *дадаскаліях*, що не тільки зберігалися в держаному архіві, але й карбувалися на камені (“скрижальях”) та виставлялися для всенародного ознайомлення) чи не найбільше місця відводилося саме діонісіям — найважливішим суспільним подіям і, водночас, “звершенням” першого архонта.

Характерно (а для нашого дослідження надзвичайно важливо!), що безпосередньої участі в діонісійських ритуалах архонт не брав. Отож не було відчутного втручання інституту держави в процес самоорганізації!.. Натомість брати участь у церемоніях належало дружині архонта. У її обов'язки входило виконання *якихось надзвичайно важливих ритуальних дій*...

На другий день Весняних діонісій архонт особисто відбирав чотирьох поважних пань з-поміж найбільш шанованих у державі сімей, у супроводі котрих “перша леді” відправлялася до храму Діоніса й там відправляла свій “державно-релігійний” обов'язок. Що власне там коїлось, достеменно не відомо, оскільки учасниці перед початком містерії давали клятву ніколи нікому нічого про це не розповідати. Незважаючи на цупку неславу довгоязиких, представниці гарної статі цього разу клят-

ви дотримали. Можна, звісно, здогадуватися про спосіб жіночого поклоніння Діонісу, виходячи як із самого характеру культу, так і аналогічних стародавніх храмових ритуалів. Однак, що *достеменно* коїлось там, залишається таємницею й по досі...

Важливість заходів, пов'язаних з Діонісіями, їх *узвичаєння* спонукали до спорудження спеціальних приміщень для влаштування *діонісійських видовищ — театронів*.<sup>3</sup> Це, своєю чергою, як і регулярність, сприяло *естетизації* видовищ, формуванню в глядачів *потреби* в них (*естетичної потреби*), а також визріванню професійних організаторів та виконавців вистав, тобто вдосконаленню процесу самоорганізації.

*Хорег* — так називався упорядник вистави — на ім'я Феспіс у 536 р. до н.е. поряд з хором та флейтистом запровадив ще одну *дійову особу* вистави — *ведучого*. Виступаючи під полотняною маскою, новий учасник вистави в проміжках між співом хору розповідав про події, що були змістом (предметом) співів.

Цей, на перший погляд, незначний факт (встановлення інституту ведучого) знаменував величезне зрушення — чи й не вирішальний крок у самоорганізації грецького театру — у *переростанні* суто *релігійного лицедійства* на тему Діоніса у *світський видовищний заклад*. З *формального* боку — тим, що народилася нова професія — *актор* (з грецької *актор* (актор) означає *воджє*, тобто *той, що веде, ведучий*). З боку *змістовного* — тим, що стало можливим не тільки імпровізувати на діонісійські теми та сюжети, але й рішуче вийти за їхні межі.

Справді, про Діонісію у Греції “всі знали все” з дитинства (як у традиційно християнській общині — про Христа) — з розповідей, співів, з вистав. Тому й не потрібна була тривалий час ще якась особа — тлумач, коментатор, ведучий і т.п., яка б пояснювала те, про що співається та що зображається на кону. Тепер, коли автори почали “обробляти” по своєму традиційні сюжети, з'явилася така потреба в *тлумачеві*. Поява ж останнього, своєю чергою, (тим більш, коли Есхіл увів ще одного актора, а Софокл — ще одного) розширювала можливості *перетворення хороводу* (*пантоміми та співів*) на *сцени з діалогами*. А найголовніше — це дало можливість збагачувати зміст цих сцен з діалогами, можливість вийти за межі не лише традиційного тлумачення відомих сюжетів, але й *теми самого Діоніса*.



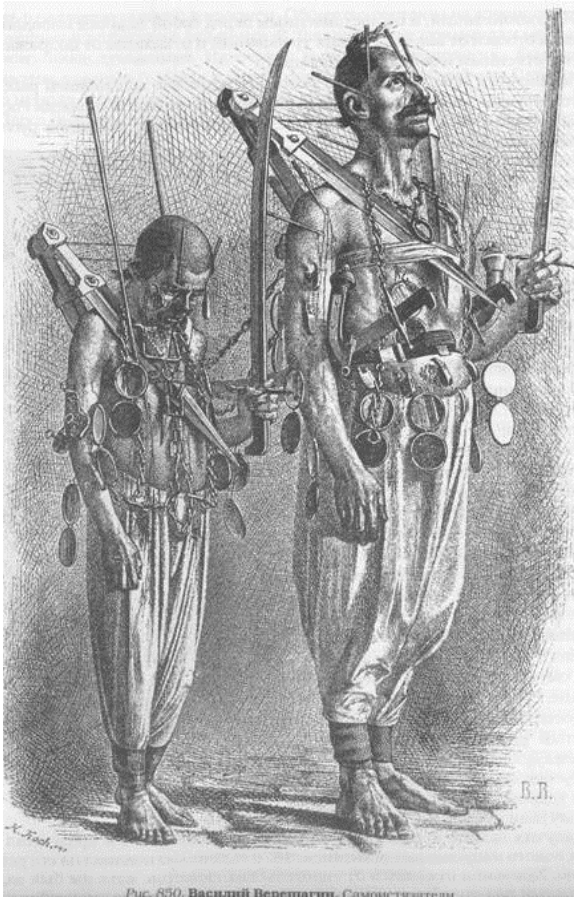


Рис. 850. Василий Верещагин. Сомнамбулизм

Хор за цих обставин дедалі більше перетворювався на своєрідну архаїчну “архітектурну” прикрасу й, зрештою, виявився просто зайвим. Діонісійські видовища прискорено почали еволюціонувати не в бік поглиблення релігійно-містичного начала, а зовсім у протилежному напрямі...

Дуже швидко, за історичними мірками, у “діонісіях” з’являються, по суті, чисто світські, підкреслено громадсько-політичні мотиви, чому великою мірою сприяли доленосні для греків події часів Пелопонеських війн. У приміщенні, збудованому для діонісій, ідуть “Перси” та “Прометей прикутий” Есхіла, далі — “Антигона” та “Едип-цар” Софокла, “Медея” та “Іполіт” Еврепіда... Напевне, саме ця обставина викликала нерозуміння, здивування чи й обурення частини глядачів: “До чого тут Діоніс?!”

Цей вигук, що зірвався, ймовірно, з вуст обуреного глядача на виставі, навіть віддалено не пов’язаний з Діонісом, став *крилатим*. На своїх “крилах” він доніс до наших днів, мов найперший крик немовляти, новонароджений соціокультурний

інститут — *Театр* як мистецтво суспільної думки й політичних пристрастей...

Діоніс, як і пов’язана з ним “цапова пісня”, виявився в доконечному підсумку й справді *ні до чого*. Але справі народження мистецтва вони прислужились...

**“Шахсей-Вахсей”, або становлення персько-го театру із хаосу релігійних містерій.**

Цікавий сам по собі та надзвичайно цінний для з’ясування загальних закономірностей виникнення театрального мистецтва матеріал являє собою документально зафіксована історія зародження й розвитку ісламського релігійного театру в Персії (сучасний Іран). Цей театр також розвинувся із містерії, але не карнавальні-пісенно-хороводнотанцювальної, як в античній Греції, а навпаки — із сповненої справжнього драматизму фюнеральної (поховальної), жалобної, *заупокійної процесії*.

...Початок цим *процесіям* поклали реальні трагічні події, що сталися невдовзі після смерті основоположника ісламу — пророка Магомета. На вдовуючий престол пророка й володаря величезної вже на той час імперії претендував Алі — брат і водночас зять покійного Магомета, чоловік його дочки Фатіми та батько двох улюблених його онуків — Хасана й Хусейна. Але сталося так, що перевагу було надано іншому достойнику — не за приналежністю до родини, а за іншими критеріями. У кривавих сутичках, що спалахнули потому, наклав головою спочатку Алі, а затим і обидва його сини — кривні спадкоємці.

Коли по-звірячому був замордований разом із своїми близькими Хусейн — другий із згаданих улюблених онуків пророка, і пряма династична лінія на цьому виявилась урваною, його прихильники (шиїти, від “аш-ші-а” — “прихильники”, “сторона”, “партія”) повели непримиренну боротьбу за повернення верховної влади “в родину Пророка” і “підняли на щит” мертвих: виплекали легенду про мучеників за віру — Алі, його дружину Фатіму та їхніх дітей Хасана й Хусейна. Ці устремління, накладені на живі, ще доісламські (*надарські*, що означає те ж саме, що у християн “язичницькі”, або “поганські”) традиції поклоніння предкам, спричинились до витворення своєрідного міфу та розвитку особливого культу.

Цьому сприяло й драматичне сплетіння обставин. Сталося так, що трагедія в сімействі Хусейна розігралася на самому початку мусульманського

Нового року, відзначати який з великою пишністю вже увійшло в традицію.

Для шиїтів з початком кожного Нового року виникала драстична ситуація: з одного боку, — радісне загальномусульманське свято, з іншого, — поминки безневинно убієнних, святих мучеників. У цій атмосфері серед шиїтів ніби самі собою відродилися, на той час уже трохи й призабуті, обряди та звичаї, пов'язані з культотом предків: *жалобні процесії, які тепер уже почали набирати характеру демонстрацій протесту проти святкування у ці дні.*

Тому, коли при владі були халіфи з кланів, ворожих Алі, вони забороняли ці обряди, що тільки посилювало фанатизм шиїтів. Коли ж до влади приходили шиїти, вони не тільки заохочували, але й наказували влаштовувати публічні вияви жалоби.

Зокрема, за велінням (963 р.) бойвегідського султана Муїззїда в певний день, а саме 10 мухаррема (першого місяця нового мусульманського року — від ал-Мухаррам — *заборонний*), усі мешканці зобов'язувалися зачиняти свої лавки, залишати торгівлю, вивішувати знаки жалоби у визначених місцях та *відбувати привселюдний плач.* Жінкам належало, розпустивши коси, почорнивши сажею обличчя, розідравши на собі одяг, ходити містом і, б'ючи себе у груди, *голосити* на знак туги за Хусейном. Чоловікам також наказано було мордуватися — *лупцювати себе джутовим мотуззям чи й залізними ланцюгами, сікти шаблями й кинджалами оголені плечі та груди, спину, голови та обличчя* (ремнісценція дуже давнього звичаю). Цілком логічно, що ці процесії дістали коротку й виразну назву — *плачів (нійах, згодом також — те'зіє).*

Султанів наказ відіграв роль своєрідного каталізатора для швидкого оформлення на залишках старих звичаїв нового обряду. Він увіходив у традицію і справляв помітний вплив на звичаї, тобто відбувалася його *естетизація, етизація та сакралізація.* Самомордування в ці дні ставало не лише ознакою доброго тону, але й доказом моральності: сплюндровані, замурзані жінки, посічені, заюшені кров'ю чоловіки вважалися *піднесеними й навить — прекрасними.*

Поступово в ході цих щорічних процесій з-поміж учасників виділялись особливо здібні та винахідливі, які *вже не просто оплакували, опові-*

*даючи жахливу історію Алі та його посімейства, але й уособлювали своїх героїв — Алі, Фатіму, Хасана, Хусейна та їхніх ворогів-катів.* Супротивники шиїтів у відповідь на це — що особливо цікаво й показово! — також почали влаштовувати свої власні процесії протилежного змісту, подаючи тих же осіб у критичному, карикатурному вигляді...

Отож процес “карнавалізації” рушив у *напрямі подальшої театралізації.* Відтак за два-три століття ці жалобні процесії не просто вже вирізнялися певною театральністю, будучи своєрідним різновидом *карнавалу,* але й виявляли чітку тенденцію до *інсценізації.*

Описи цих процесів у різних місцинах у різних століттях складають, хоч і мозаїчну, але цілком вірогідну картину *визрівання суто театральної форми.*

Своєрідним свідчення цього процесу є спостереження відомого російського мандрівника Афанасія Нікітіна: “тут убили Шаусеня — Алеевых детей и внучат Махмадевых, и он их проклял”.

Через майже двісті років побачив ці процесії інший “купчина московский гость” і засвідчив: “Ходят по два мужика на многие статьи, а сами ходят наги и босы, только в одних штанах, а вымазаны все черною нефтью, что арапы, только одне зубы знать. А держат у себя по каменю в руках, а ходят по майдану, и по улицам, и по рядам, и по дворам и в те камешки бьют, а говорят “Ксен-Ксен! Таусен-Ксен!”. А говорят то без перестани, до самого своего праздника десять дней. А в самый праздник ходят по майдану и по улицам, и носят гробы, поволочены бархаты и украшены медью.. и оловом, и стеклы. А перед теми гробы на верблюдах ездют робята наги, а сидят головою к хвосту, вопят тоже “Ксен!”... Да перед гробы носят долгие шесть... Да перед гробами же водят кони обседланы со всею сбруею... Да два маленьких ездят на конях наги, а тело у них, и головы, и лица — кровью вымазаны. А на одной лошадке ездит мужик наг, бараньею кожей сырою сволочен, шерстью к телу, а сырым навверх, да стрела продета сквозь кожу на хрепте. Да перед теми же гробы возят на ишаке нарядного мужика. Заделан мехом да набит соломою... И ему ругаются и плюют на него. А все то на майдане, и все люди с жонами и детьми. А жонки плачют, мужики и робята головы у себя кроят бритвами и ходят кровавы, и на руках, и на грудях прорезывают и мажутца кровью лицо, и голову, и руки. А того

соломенного мужика введуть на поле за город и вынесут соломы и нефти и нефтью польют и сожгут. А сами вязчем бьютца. А то они празднуют клятым (*тобто святи*) своим. В то время побили их Имам-сенга. А что робяты кровавы — то его дети, а что соломенный мужик — тот-де их побил” (Krymskiy, 1974, p. 267–268).

Фактично у цей же час (перша половина XVII ст.) мав нагоду спостерігати ці містерії в Ісфахані бельгійський мандрівник М.Гемм, який недвозначно свідчить про те, що все подібне відбувалося вже в спеціально для цього вимайстрованому тимчасовому приміщенні. Протягом наступних ста років театралізація процесій наростала. Уільям Франклін у виданій 1790 р. в Лондоні книзі “Подорож із Бенгалії до Персії” описує вже щось дуже близьке до театру в європейському розумінні цього явища.

Напередодні відомих свят, як повідомляє Франклін, будують “казальниці у мечетях, а стіни мечетей запинають чорною матерією 1-го моххарема, на ті казальниці виходять мусульманські священники і починають читати... оповідання про життя і діяння Алі та його синів — Хасана та Хусейна. Натовп побивається в груди, гірко плаче й вигукує: “Ой, Хусейн! Ой, Хусейн! Хей! ез Хусейн!” (Як жаль Хусейна!). Декотрі частини оповідань віршовані, і їх жалібно співають. І щодня *якась окрема подія тієї історії уособлюється навмисне вибраними для того людьми, причому виносяться і в процесії возяться по всяких сусідніх місцях відповідні намальовані картини*. Одна поміж ними зображає ріку Євфрат, її вони називають Аб-і Форат. Ватаги хлопців та парубків мають удавати з себе — одні вояків а Ібн-Са’ада (Омара), другі — вояків Хусейна та його компанію. Вони швидко пересуваються по вулицях, вступаючи в бійку одні з другими, і кожен гурт має свої окремі прапори та стяги... *Наступного дня інсценізується інший епізод з легендарної історії, на третій — це інший, і так аж до 10 числа цього місяця — власне до плачу*. Серед цих усяких процесій часто трапляється немало біди, бо всі перси — шалені у своїм ентузіазмі та й геть усі вірять, що душі тих, хто загине серед мухаррема, заразівінько підуть до раю...” (Krymskiy, 1974, p. 229–335).

Протягом наступних кількох десятиліть характер моххаремських плачів залишався таким самим повсюдно на території Персії, окрім столиці (Тегеран) та кількох великих міст (наприклад, Шіраз),

де він зазнав істотних змін з погляду форми. Про це одночасно (1808 р.) засвідчують два незалежні джерела: аташе французької та англійської місій у Тегерані. Їхні враження не залишають сумніву — вони дививлись *уже театральні вистави*.

Ось опис вистави в Шіразі, зроблений членом наукової експедиції при французькому посольстві А.Дюпре: “Ворожнечу проти сунітів підтримують у серці перського народу щорічні спектаклі, де виступають найперші герої шийтської секти... *Ці релігійні спектаклі — під смак наших містерій XIV, XV та XVIст.*, тривають вони десять днів. Я мав утіху, живучи в Шіразі, побувати на одному з цих *смішних фарсів, що виставляються з найбільшою тишиною*... Принц — губернатор сидів у залі, обвішаний кашмирськими шаллями (*біля вікна цієї зали, що слугувала ніби за театральну “царську ложу”*), дворакам дано було місце в покоях першого поверху (*ніби бельетаж у театрі*), а народ стояв на *просторому дворіщі* (у “партері”), *де відбувалася сцена*. Жіноцтво розмістилося на терасі будинку, наче густий паркан (“галерка”?)... Після промови, що її, стоячи на естраді, виголосив імам, у якій ішлося про сюжет, що мали виставляти, сцена відкрилася віршованою розмовою поміж Хусейном, його дружиною та його дітьми. Роль Хусейнової дружини грав хлопець, переодягнутий по-жіночому. Хусейн, вислуховуючи ніжну й палку прощальну мову своєї жінки й синів, силувався їх утішити, кажучи, що він іде на бій проти ворогів правдивої віри. Далі виходить військо Язідове. Хусейн його перестріває. Зав’язується бій. Побивши велике число ворогів — бо так каже перський переказ, — Хусейн падає, проколотий стрілами, і вмирає. Цей *фарс* кінчається виходом на сцену декількох дужих людей з важким начинням на спині, що зверху його посідали ще й дітлахи”.

Довершеної форми цей театр набрав у виставах, що відбулися того ж року в Тегерані. Про них дізнаємося з листа аташе французького посольства Ж.Танкоане до паризької пані: “...Мадам, найцікавіше й найнезвичайніше з усього того, що ми досі бачили, це — те’зіє, або оплакування: своєрідні похоронні ігрища, уряджені на спомин про мучеництво імамів Хасана та Хусейна — Алієвих синів... Свято починається першого мухаррема й триває до одинадцятого”.

Після опису відомих нам уже вуличних процесій аташе продовжує: “Останні п’ять вистав од-

буваються на подвір'ї шахських палат. Деякими сторонами можна ті вистави прирівняти до тих старих (наших європейських) спектаклів, де показували народові містерію страстей Христових... На сцені, спорудженій проти шахського кіоску (альтанки) спочатку бачать Хусейнову сім'ю. Її грають чоловіки, одягнені по-жіночому. Те жіноцтво дуже хвилюється: очевидячки, передчувають нещасливу долю, що її зазнає цей імам на Кербельській рівнині, і їхні крики та страшні ридання розлягаються у повітрі. Незабаром з'являються вершники, заковують жінок у ланцюги й забирають з собою. Тоді з'являються два війська — імама Хусейна й халіфа Язіда — і вступають у бій. Хусейн, посічений, падає з коня, а Язід наказує відрубати йому голову... Другого й третього дня після того йшла дальша вистава цієї трагедії. Язід убив спочатку Хасана, а потім і Хусейнових дітей, що дісталися йому до рук. Цю передостанню днину закінчувала велелюдна процесія". Далі дипломат описує детально характер цієї процесії — похід із прапорами, "сталеву рукою", прикрашені коні, похоронні мари з закритими трупами та голубами — вісниками горя, оголені люди — саморизи, жалобна процесія людей, що посипають голови попелом та солом'яною січкою, ковчеги з моделями двох мечетей, поранений хусейнів кінь, сонми ангелів та ангелят і т. п.

На заключний день француз не отримав запрошення: "Шах не хотів, щоб посольство побачило спектакль, де вбивають грецького посла, що його Язід скарав на смерть за його клопотання про Хусейнового брата. Перси, не знати чого, виводять цього посла в новітньому європейському одязі".

Не менш цікавим є й зауваження секретаря англійського посольства про вистави того ж року: "Сьогодні вистава вийшла не повна, бо втік той, кому доручили роль Хусейна, щоб він грав її в присутності шаха: чолов'яга перелякався, що йому самому доведеться поділити долю того мученика — Хусейна. І не міг не тривожитися, бо в одному селі під Тегераном той, хто виконував роль ката, зіграв її буквально: коли підвели до нього Хусейна, щоб він стяв йому голову, то він справді одрубав акторові голову. За такий учинок шах засудив його заплатити пеню в 100 туманів..."

"Як бачимо, — робив висновок Агатангел Кримський, якому й належить заслуга дослідження історії перського театру, — в Тегерані 1808 р. гралася найсправжніша театральна п'єса, на справ-

жній сцені. І актори мали в руках написані ролі. Процесійна містерія перейшла нарешті в справжню театральну драму. Те, що підготовлялося ступенево, ходом довгої попередньої історії, крок за кроком, насамкінець дійшло до кінця свого природного розвитку".

**Висновки.** Щодо "специфіки" діалектики взаємин "самоорганізації" та "інституалізації" в Україні. "Специфіка" ця зводиться по суті до того, що процес самоорганізації в нас, як правило, був (зусиллями близьких чи й далеченьких сусідів) "скаламучений" і ніколи та ні в чому не проявлений "у чистому" вигляді, оскільки не добігав логічного кінця, тобто завершення.

Узяти до прикладу театр. "У початках своїх драма й театр, — читаємо в Сергія Єфремова, — скрізь тісно зв'язані бувають з одправами релігійного культу. Деяка їх частина потроху одривається од своїх релігійних підстав та й еманіпується в самостійну парость людської творчості. Релігійний культ наших предків-слов'ян не встиг розвинути до того ступеня, щоб випустити з себе драму, як захопило його християнство, тому драма в нас виникла не з ґрунту, не з коріння, мовляв, виросла, а прищепилась, як щось готовеньке вже через наслідування культурним народам Заходу" (Yefremov, 1995, p. 167). Так у більшості, коли не в усіх галузях культури, починаючи від писемності до кіно та телебачення, не є винятком і державотворення.

Відомо, що коли візантійські посланці відвідали Херсонес, то серед іншого виявили там високий рівень мовленнєвої та писемної культури ("Євангеліє тою бесідою (тобто мовою) писане"), але надалі розвиток пішов запозиченим шляхом. Так у науці: першим відкрив невідоме доти проміння Пуллі, та не його іменем воно назване; у кінематографії: перший публічний сеас кіно відбувся в Харкові майже на рік раніше від подібного в Парижі, але не з іменем Тимченка пов'язується в історії кінематографа його початок, подібне — у телебаченні (не набуло заслуженого визнання ім'я Бориса Грабовського), у металургії (перша установка з безперервного розливу сталі сконструйована в Україні, але хто знає імена винахідників?) і т.д. Аналогічно у сфері державотворення. *Ратуша, ратифікація, бундесрат* і т.п. охоплюючи індійський *svaraja* (сварадж — самоврядування) — це "відлуння" нашої *ради* (що означає роботу, яку невігласи хотіли знічев'я переіменувати на "говорільню" (парламент)).

Так чи інакше — у деталях, але залишається фактом, що запозичені (“прищеплені”) інститути не завадили подальшій “самоорганізації”, а навпаки “очолили” її. Інша річ, що результат “неперерваної” самоорганізації, можливо, міг би мати інший вигляд, тобто якісь відмінні інститути, принаймні в

деталях, коли не по суті. Тут виникає питання: можливо, учасники “дискурсу” про “самоорганізацію” та “інституалізацію” мають на увазі дещо інше, наприклад, співвідношення самостійності розвитку від першооснов та сторонніх впливів “ззовні”? Але це проблема істотно відмінна.

#### Примітки:

<sup>1</sup> **Ксенофобія** ( від грец. Ξενοφ (ксенос) — чужий та φόβος (фобос) — страх) — упереджене ставлення до чужинців, побоювання їх, зневажання та переслідування. Особливо примітними проявами ксенофобії є расизм, нацизм, антисемітизм, великодержавний шовінізм. **Проксенія** ( грец προξενια, від про — для, заради та ξενοφ (ксенос) — чужинець) — особлива санкціонована державою форма визнання особливих заслуг іноземних громадян в організації заходів взаємної гостинності, яка практикувалась у Греції античних часів і полягала в наданні цим громадянам широким повноважень і прав (аж до набуття громадянства).

<sup>2</sup> Саме так уважав видатний англійський мислитель Джон Лок, політичні погляди якого лягли в основу концепції Декларації незалежності та Конституції Сполучених Штатів Америки. Цитую: “Якщо певна кількість людей так об’єднана в одну громаду, що кожний з них відмовляється від своєї виконавчої влади, притаманної йому за законом природи, і передає її спільноті, то тоді, і тільки тоді, існує політичне, або громадянське, суспільство” (Два трактата о правленні. Соч. в трех т.т. Т.ІІІ. М., 1988. С. 312).

<sup>3</sup> Від θεα (теа) — диво, видовище + тронов (тронос) — місце для чидіння, крісло ( трон).

#### Література / References:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. 184с.
2. Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року: Альянс культури, 2015–2016 рр. URL: [http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch\\_oglyadi/2016/dos.pdf](http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_oglyadi/2016/dos.pdf) (дата звернення: 15.10.2018).
3. Дії Апостолів. Послання апостола Павла до ефесян (“Дії святих апостолів”). URL: [http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes\\_ua.php](http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes_ua.php) (дата звернення: 15.10.2018).
4. Дії Апостолів. Перше послання св. Павла до коринтян (“Дії Апостолів”). С. 11–17, 22). URL: [http://www.truechristianity.info/ua/bible/1\\_cor\\_ua.php](http://www.truechristianity.info/ua/bible/1_cor_ua.php) (дата звернення: 15.10.2018).
5. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Премія, 1995. 167с.
6. Кримський А. Ю. Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь. Твори в 5 т. Т.4. К., 1974. 640с.
7. Локк Дж. Два трактата о правленні. Соч. в трех т. Т.ІІІ, М., 1988. 668с.
8. Платон. Законы. Античные мыслители об искусстве. М.: Academia, 1936. URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt_with-big-pictures.html) (дата звернення: 15.10.2018).
9. Словник іншомовних слів: [близько 10 000 слів]. Нац. ун-т ім.Т. Шевченка, Укр.мовно-інформ.фонд НАН України; [укл.С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута]. Київ: Наукова думка, 2000. 664с.
1. Aristotel'. (1957). *Pojetika. Ob iskusstve poezii*. Moscow: GIHL. (in Russian)
2. Dovgostrokova strategiyiya rozvytku kultury v Ukraini do 2025 roku: Alyans kultury` (2015–2016). Retrieved from [http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch\\_oglyadi/2016/dos.pdf](http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_oglyadi/2016/dos.pdf) (in Ukrainian)
3. Diyi Apostoliv. Poslannya apostola Pavla do efesiyan («Diyi svyatyh Apostoliv»). (No date). Retrieved from [http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes\\_ua.php](http://www.truechristianity.info/ua/bible/ephes_ua.php) (in Ukrainian)
4. Diyi Apostoliv. Pershe poslannya sv. Pavla do koryntyany («Diyi svyatyh Apostoliv»). (No date). (pp. 11–17, 22). Retrieved from [http://www.truechristianity.info/ua/bible/1\\_cor\\_ua.php](http://www.truechristianity.info/ua/bible/1_cor_ua.php) (in Ukrainian)
5. Yefremov, S. (1995). *Istoriya ukrayinskogo pysmenstva*. Kyiv: Premia. (in Ukrainian)
6. Krymskiy, A.Y. (1974). *Perskiy teatr; zvidky vin uzyavsy i yak rozvyvavs*. (In 5 vol. Vol.4.) Kyiv. (in Ukrainian)
7. Lokk, Dzh. (1988). *Dva traktata o pravlenii*. (In 3 vol. Vol.3). Moscow. (in Russian)
8. Platon. (1936). *Zakony. Antichnye mysliteli ob iskusstve*. Moscow: Academia. Retrieved from [http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt\\_with-bigpictures.html](http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt_with-bigpictures.html) (in Russian)
9. Morozov, S. M. & Shkaraputa, L. M. (Eds.) (2000). *Slovyk inshomovnykh sliv*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)

**Безклубенко Сергей Данилович**

**О так называемых институциональных и самоорганизационных основах создания культуры**

**Аннотация.** Данная статья рассматривает исторические истоки институциональных и самоорганизационных основ создания культуры и их модернизацию на современном этапе. Проанализированы предпосылки возникновения институциональных и самоорганизационных форм культуры. Рассмотрены “диалектика” отношений “самоорганизации”, как процесса становления и его развития, как отдельного явления, а также его “институционализации”, как промежуточного, если не конечного результата процесса самоорганизации. В статье раскрывается “природа” создания культуры, как спонтанного процесса самоорганизации общества, в котором формирование институтов представляет собой лишь “момент” этой самоорганизации. Отслежен процесс институционализации, как один из “моментов” самоорганизации и выявлен характер влияния государственных институтов на ход этого процесса.

**Ключевые слова:** самоорганизация, организация, институт, институционализация, создание культуры, политика, общество, социокультурный процесс, религия, театр, культура.

**Serhii Bezklubenko**

**On the So-called Institutional and Self-organizing Principles of Cultural Development**

**Summary.** This article examines the historical origins of the institutional and self-organization fundamentals of cultural creation and their modernization at present stage.

The preconditions of the emergence of institutional and self-organizing forms of culture are analysed. The “dialectic” of the relations of “self-organization”, the process of formation and its development as a separate phenomenon and “institutionalization” as intermediate, if not the final result of the process of self-organization, are considered.

The article reveals the “nature” of cultural growth as a spontaneous process of self-organization of society in which the formation of institutions is only a “moment” of this self-organization. The institutionalization process was observed as one of the “moments” of self-organization, and the nature of the influence of institutions on the course of this process was revealed.

With regard to the “specificity” of the dialectics of the relations of “self-organization” and “institutionalization” in Ukraine, it is essentially reduced to the fact that the process of self-organization, as a rule, was subjected to negative foreign influences never, and in general, did not manifest itself in the “pure” form, since it did not run out logical end, that is completion.

**Keywords:** self-organization, institution, socialization, cultural development, society, socio-cultural process, religion, culture.