Когут О.В. **УДК 82-2’6**

СУЇЦИД ЯК ОСНОВА ОБРАЗНОСТІ В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена популяризацією теми самогубства. Звернення митців до цієї проблеми, вочевидь, має на меті не лише аналіз причин і способів виходу з цього стану, адже це царина психології та психіатрії, радше художню превенцію (профілактику). Програвання на сцені таких помежівних станів, згідно теорії психоаналізу (за Лаканом) сприяє розірванню онтологічних зв’язків причин, умови і мети суїциду. Відчужене мовлення, насичене здоровою самоіронією, почасти і чорним гумором, супутні вчинки зовсім не знакового чи караючого характеру оречевлюють особистісні сценарії «безвихідних ситуацій», вибудовуючи при цьому антисуїцидальний бар’єр.

Мета нашого дослідження розглянути суїцид як основу образності в сюжетах сучасної української драматургії.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- дослідити архетипні коди аналізованих драм;
- здійснити їх психоаналітичну інтерпретацію.

Інформаційне суспільство формулює й диктує власні правила співжиття його членів. Американський філософ-постмодерніст Ф.Джеймісон вбачає специфічність сучасного стану суспільств у візуальному характері сприйняття. Саме візуальність, кінематографічність (а, можливо, й віртуальність) становлять собою «базовий модус існування культури пізнього капіталізму [11, с. 13]». Припустимо, що саме цей чинник спричинив актуалізацію в сучасній українській драматургії сюжетів з подвійною візуалізацією («театру у театрі»). В п’єсах С.Щученка „Зачаровані потвори”, Неди Нежданої „Самогубство самоти”, І.Липовського «Скочмен», обраних для аналізу, дійство розгортається як реаліті-шоу, з тією лише різницею, що в одному випадку дійові особи свідомі цього, тому сприймають усе як належне, а в іншому шоковані несанкціонованою присутністю глядачів. Архетипне «життя – гра, всі люди в ній – актори», перекодифіковується в напрямку ре соціалізації особистості.

Врешті, гра постає засадничим поняттям у процесі художнього комунікування, тому спостерігаючи за реаліті-шоу, кожен індивід, як такий самий біологічний чи психологічний «піддослідний матеріал», відчуває свою співпричетність до того, що відбувається, долучається в такий спосіб до цієї інтерактивної гри.

Н.Корнієнко, аналізуючи внутрішні медійні сюжети популярних нині реаліті-шоу, фіксує «дефіцит: Дому, Сильної особистості (переважно чоловіків), Романтики, Незахищеності жінки, Родини, Матері, Статусу, Любові, Незради, Краси, Прозорості табуйованих зон [10, с. 124]». Услід за Бодріяром дослідниця вказує на домінуванні імітації, підміни самого життя, з’яві в культурі моделей-двійників, дублерів, що «вводить експеримент з цінностями у більш широкі горизонти. Моделі-дублери мають відповісти на тест про масив цінностей в актуальній реальності, який відповідає потребам переважно масового реципієнта. (Це теж один з сегментів масової, маргінальної, межової культури). Експеримент полягає у виокремленні пріоритетних для цього цінностей «методом» введення у широкі соціально-психологічні горизонти своєрідних розвідників – провокаційних сюжетів-сценаріїв. Сценарій працює матрицею[10, с. 126]».

У п’єсі С.Щученка „Зачаровані потвори”, блазнювання постає як принцип Конкурсу самогубців за право отримати Ліцензію на смерть, такий собі сучасний рімейк середньовічної індульгенції (виправдання чи то пак відкуплення гріхів, точніше право на його здійснення). Не забуваймо і про морально-матеріальну компенсацію для родичів у золоті, еквівалентну розміру ваги самогубця. Так колись продавали на невільничих ринках людей, якщо ті були особливо цінним товаром. Фактично відбувається прилюдне продавання душі, санкціоноване добропорядними співгромадянами, одягнуте в рамки законності, отже легітимне і здійснене згідно обопільно прийнятого вердикту про «непотріб» у людській подобі, знову ж таки сором’язливо «причесане» висновком жюрі про їх незапотребуванність суспільством. Адже, як стверджує Жан Бодріяр, «капітал ніколи не був пов’язаний угодою із суспільством, над яким він панує. Він – закляття суспільного відношення, виклик суспільству, і йому необхідно відповісти як такому. Він – не скандал, що його слід викривати відповідно до моральної чи економічної раціональності, він – виклик, на який слід реагувати відповідно до символічних правил» [4, с. 26]. Отже, сучасні глядачі нічим не відрізняються від стародавніх римлян, які виносили вирок гладіаторам, обертаючи великого пальця руки вниз чи вгору. Вони так само визначають особу, котра не приносить жодної користі суспільству, тобто не є цінною, яка нікому не потрібна, тому отримує дозвіл вчинити самогубство.

Характери головних дійових осіб (Андрій, Семен, Олена, Деззі) наче списані із щоденника практикуючого психіатра. Адже кожен з них наче учасник окремої гри за Е.Берном – Невдахи, Принцеса, що хоче бути жабою та жаби котра вперто пнеться в королівни [3]. Учасники шоу самогубць: Андрій – недолюблена, зайва дитина батьків-алкоголіків; Олена – бренд добропорядної заможної родини, але ніхто не бачить її самої; Семен – чоловік який загубив себе, так і не зумів статися, змарнував найбільше благо, він умів любити. Три фіналісти – число роковане і християнське, їх ролі співвіднесені до масок жертв і ката, остання доволі амбівалентна, адже притаманна не лише жорстокій і мстивій Деззі, але й суспільству, та, як це не парадоксально, самим кандидатам на той світ. Жан Бодріяр стверджує, що «через самогубство індивід чинить суд над суспільством і виносить йому вирок у власній формі, міняючи місцями інстанції судді й підсудного, – він відновлює оберненість там, де вона цілком зникла, і таким чином бере гору» [5, с. 288]. Фактично шоу демонструє бажання людей по той бік екрану убити. Це як живо поховання. Якщо у

середньовічних містеріях виносились знаряддя катувань Сина Божого, то тепер на сцені кандидати (яких у нас тільки нема «кандидатів», якесь слово – апокаліптичне для соціуму) в самогубці тримають свої «знаряддя» – акваланг, петлю і т.д.

У психології при аналізі суїцидів диференціюють причини, умови і мотив. Їх співвідношення почасти співпадає із сюжетно-образною структурою драми. Причини (найскладніший комплекс соціально-психіатричних проблем, який викликає і обумовлює суїцид), умови (ті обставини, що передують становленню і розвитку суїцидальної поведінки), мотив (випадкова подія, не пов'язана причинно-наслідковими відносинами, але є спонукою до дії [2]. За А.Абрумовою і В.Тіхоненко (1978) пресуїцидальна фаза – передумова суїцидального акту, вирішальне значення для якого має конфлікт, утворений різновекторними тенденціями та співвідноситься як бажання (потреба людини) та чинники, що перешкоджають її задоволенню, і є реальним для суб'єкта [2].

Так у власне день народження Андрій розігрує виставу навколо святкового стола, де виголошує діалоги, імітуючи матір і батька. Він настільки добре знає їх, що коли ця сцена повторюється за їх участю, звучать практично ідентичні репліки. Протягом 25 років він мужньо виконував роль буфера між батьком і матір'ю, запобігаючи родинним конфліктам. Але тепер він хоче для себе іншої ролі кілька разів він намагався змінити вектори свого життя, однак усі вони виявилися марними. Трагедія, свідком якої він був, сталася з його другом у дитинстві, спричинилася до вибору професії – рятувальника. Однак іронія долі в тому, що за усі роки йому так і не вдалося нікого урятувати, адже живе у безрадісному і похмурому місті, де завжди йде дощ. На підсвідомому рівні він прагне сонця й гармонії, які ладен шукати навіть на дні океану.

За спостереженням Е.Шнейдермана, метою суїциду є віднайдення рішення. «Самогубство не є випадковою дією. Воно ніколи не здійснюється безцільно. Воно є виходом з утвореного становища, способом розв'язки життєвої проблеми, дилеми, обов'язку, скрутного стану, кризи або нестерпної ситуації» [3, 293]. Олена вирішує вчинити самогубство в день власного весілля. Шлюб із розрахунку – тема давня й оглянута із усіх сюжетних ракурсів, починаючи від «Наталки Полтавки» І.Котляревського і до «Молодої крові» В.Винниченка та «Станції» О.Вітра. Її бажання незрозуміле для оточуючих, але резонанс, що викличе ця подія у суспільстві, а головне, як зреагує на це капітал родини, більш, ніж очевидні. Вони бояться осуду з боку громадськості не через сам вчинок доньки, а вболівають радше за майно, престиж, врешті свій соціальний статус, адже її смерть – вирок їх благополуччю. Життя Олени підігнане у рамки чужого світобачення – це полон, у якому заручником опиняються, мрії, надії, сподівання, все регламентовано дбайливими батьками, де головна прерогатива – капітал. Адже, як слушно зауважує Жан Бодріяр, «заборона самогубства постала з освяченням закону цінності. … Й оскільки кожен індивід є часткою капіталу (як і кожен християнин, що є душею, котру належить врятувати), то він не має права знищувати себе. Проти цієї ортодоксії цінності і повстає самогубець, знищуючи ту частину капіталу, котра йому належить» [5, с. 288].

Дівчина почуває себе самотньо і відчужено у власній родині, адже колись вона вже спробувала звести порахунки із життям, втративши коханого. Вона фактично стала об'єктом латентної агресії з боку люблячих батьків. Сьогодні доволі поширеною є форма соціального сирітства, коли батьки в гонитві за статками, практично забувають про дітей, уводять їх у свій реєстр як необхідне капіталовкладення (дати освіту, купити житло, укласти шлюб), не бачачи поза цим реальної, справжньої особистості, котра потребує звичайних людських стосунків: живого батьківського слова, а не програмової промови «треба», материнської ласки, а не дорогої сукні і запевнень: «це ж усе заради тебе». Інтенсивна вітальна туга дівчини, при виразному меланхолійному синдромі (упокорене існування під домашнім арештом, де єдині, хто тебе розуміють – бобри) наголошує на самоповішанні, яке обирає як спосіб відходу в інший світ Олена.

Інша життєва історія Деззі, такого собі чортика у коробочці. Сирітка (родина не в змозі була утримати ще одну дитину, тому й підкинула її під двері кав'ярні, де вона працює одночасно і офіціанткою і ведучою телешоу і катом за сумісництвом), але і братик і батьки, наче у мильній опері, знаходяться в фіналі. Симулякр матриці абсурдистської п'єси почасти нівелюється тиражованою мелодраматичною солодкавістю. «У деякому цілком визначеному та емпіричному сенсі, пише Маслоу, – людині необхідно жити в красі, а не потворному, точно так же як їй потрібна їжа для голодного шлунку або відпочинок для стомленого тіла. Я насмілюсь стверджувати, що насправді ці буттєві цінності є смислом життя для більшості людей, хоча багато навіть не підозрює, що вони мають такі метапотреби» [14, с. 111]. Вочевидь відсутність краси й добра в житті Деззі (спрофанований ангел смерті) спровокували її трансформацію в фінансову аферистку, котра не гребує кривавими грошима, сміливо переступаючи межу, де вбивство – засіб досягнення мети, що його виправдовує.

Н.Зборовська стверджує, що «самогубство з погляду онтогенезу означає також, що насильство спрямоване проти інтроектованого об'єкта, тобто Его прагне вбити свої погані внутрішні об'єкти і зберегти свої улюблені об'єкти (зовнішні та внутрішні) [7, с. 293]». Семен – єдиний, хто свідомо втілює прийняте рішення про самогубство, наче намагається вбити одночасно всі невдачі, що переслідували його протягом життя. Навіть втілена мрія (він став пілотом) і любов до сина Іванка та дружини Ніни не зупиняють його. Е.Берн пропонує два головні правила для людей, котрі думають про самогубство: «батькам не можна вмирати, поки молодшій дитині не виповниться вісімнадцять років. Дітям не можна вмирати, поки живий хоча б один з батьків» [3, с. 281].

Як Андрій так і Олена та Семен втратили «рефлекс мети», що за І.Павловим – «є основною формою життєвої енергії кожного з нас. Життя тільки для того красиве і сильне, хто все життя прямує до мети, якої

постійно прагне, але не може досягти, або з однаковим запалом переходить від однієї мети до іншої… Навпаки, життя перестає прив'язувати до себе, як тільки зникає мета [2]». Серед причин (за А.Султановим) головні це дезадаптація, порушення у процесі соціалізації – неспівпадання домагань особистості та реального стану речей; конфлікт з сім'єю (неприйняття системи цінностей старшого покоління); алкоголізація [2]. Цей перелік причинно-наслідкових чинників, що руйнують суїцидальний бар'єр притаманний героям усіх аналізованих п'єс.

Так у фіналі Андрій і Олена знаходять кохання, сенс свого існування – почуття та спільна шкала духовних цінностей повертає їх до життя, вони навзаєм рятують один одного. Хоча рефлекс мети – звичайне, нормальне життя, без гонитви за грошима, кар'єрою й соціальним статусом, ситуація парадоксальна, іронічна і трагічна водночас. Вони закохані один в одного, оселяються у трьохповерховому склепі на острові посеред Атлантики де «жодних ілюзій [18, с. 269]». Природа людини така, що жодного кроку вона не зробить, коли це не вигідно чи не потрібно їй, тому усі пояснення в ім'я, м'яко кажучи, вже давно піддані ревізії добою неопозитивізму. Ж.Ліповецьки вказує на сучасний тип людини, новий персонаж онтологічного театру – cool-людину, архетип Нарциса, котрий не є ні «песимістичним декадентом Ніцше, ані пригнобленим трудящим Маркса; він радше нагадує телеглядача, який намагається «листати» одну за іншою вечірні програми, споживача, що наповнює свого кошика [12, с. 68]». Інформаційне суспільство – творець споживацьких цінностей, натомість духовність – ознака психічного здоров'я витіснена на маргінес. Ще одна спільна риса «художніх самогубців» – dolorosa psychica – (душевний біль), що проймає кожну клітинку їхнього єства.

На думку Л.Андрєєва „у філософії сюрреалізму ключове місце займає „випадок"[1, с. 8]", натомість постмодерна традиція творить філософію плану – дії – наслідку (навіть у ситуаціях і речах, котрі не піддаються „чужій сценаристиці"), відкидаючи випадок як привід (чи естетичну категорію) для побудови художньої системи твору, врешті, сюжету Н.Неждана в п'єсі «Самогубство самотності» грає у випадок, дивні збіги обставин, як от жінка на даху, чоловік, тіло, два коти, суїцид і т.д., а у розв'язці це „реаліті шоу" – «Останній герой суїциду» з призом у десять тисяч для рятівника. Парадокс, але насправді ірреальні речі відбуваються тоді, коли „плановий сюрреалізм" виконав своє завдання – стрибок у фіналі з парашутом залишає безліч запитань відкритими.

Авторка означує жанр п'єси як трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння. Така характеристика притаманна радше структурі твору, трансформованій фабульно-подієвій схемі, що почасти перегукується із драмою бароко, де сцена мала три рівні: пекло, землю, рай. Драматична дія розгортається на даху висотного будинку (десь між небом і землею) – урбанізоване містичне місце, де приймають доленосні рішення (аналогічний простір для своїх героїв обрав І.Липовський у п'єсі «Скочмен») та звичний прихисток для котячих побачень. Дійові особи абстраговані й символічні водночас – це Він і Вона, Тіло, Кіт та Киця, котрі віддзеркалюють, резонують людську поведінку. Водночас це й префігурації Вона – любов; Він – надія; Кіт – хвацький чоловік; Киця – романтична жінка. Варто пам'ятати, що кіт – тварина містична, вважалася сакральною в Стародавньому Єгипті й була залучена в містеріях; у Європейській традиції – незмінний супутник відьом і кур'єр між реальним і потойбічним світом. Може скластися хибне враження, що у драмі зміщено номінативні значення, наче у сценарії поганого ігрового кіно, де режисер-Бог, чоловік-Ангел рятують заблукалу душу жінки-самогубці, або ж полюють на неї. Фактично відбувається передублювання, накладання рольової семантики, твориться симулякр фарсової ситуації, адже сповідальні монологи Її та Його втрачають правдивість, істинність трагізму через актуалізацію уявних телеглядачів, а відтак присутність і співучасть цілком реальних глядачів у залі. Середньовічний театр смерті – Аутодафе [9, с. 163-167] користувався не абиякою популярністю в мешканців міст. Зацікавленість людьми сценами мук і кровопролиття, смерті лягла в основу сценаріїв сучасного кіно (тріллери, бойовики, детективи). Психологічна патологія підглядання, спостереження за людиною в реальному житті, гонитва за справжністю баченого, відчутого спонукало до популяризації реаліті-шоу.

Розповідь жінки про обставини, що привели її на дах, можуть видатися на перший погляд не суттєвими, як врешті про це й говорить чоловік, водночас вона уся просякнута ангедонією (безрадісністю), стан, коли домінує не стільки бажання померти, як небажання жити. Відчуття самотності і непотрібності постає як тотальне й всеохопне.

Форма реаліті-шоу не випадкова, адже чимало самогубць прагне на підсвідомому рівні бути врятованими, а публічність цього акту дає шанс саме на таке розв'язання внутрішнього духовного конфлікту. Врешті, сам вчинок, у свідомості людей котрі зважуються на це, передбачає відповідну реакцію, вони так чи інакше пишуть сценарій після цієї події, сподіваючись на певну реакцію у людей, через яких він стався. Однак, як доводить реальність, усе часто має не такий пафосний і романтично-караючий вигляд, власне на це і вказує Він у своїх іронічних репліках. Його зауваження стосовно зовнішнього вигляду жінки: «Ви вдягнули гарну вечірню сукню – вам дуже личить, справді. І туфлі на підборах… Напевно, і білизну в тон… [15, с. 202]» аналогічні як у драмі С.Кисельова та А.Рушковського «Єврейський годинник», які оповідають містично-кітчеву історію самогубства Бізнесмена, котрий теж прагне звести порахунки з життям у вишуканому дорогому костюмі та шкарпетках в тон, виключно з меркантильних міркувань – «Не хоче, а треба», бо інакше вб'ють, за борги, не відомо як, де і коли, а от так, надійніше. Повія руйнує емоційно-піднесений стан вішальника-бізнесмена натуралістичною оповіддю про те, що буде після: загиджені власним лайном штани та фірмові не дешеві туфлі, котрі обов'язково вкрадуть, а на той світ доведеться мандрувати з брудними ногами. Отож маємо не стільки елемент естетизації самої смерті, як от гарне вбрання чи зручне місце падіння в випадку героїні Неди Нежданої, а уявне «проживання» суїцидентами власного сценарію цього вчинку до та після нього.

Згідно архетипізованих сценаріїв самогубства, що утвердились у людській свідомості, Він вимагає від Неї передсмертної записки. Як стверджують психіатри, один з шести суїцидентів залишає її (М.Гельдер, Д.Гет, Р.Мейо, 1997). За даними D.Lecomte і P.Fornes (1998) вона була знайдена біля тіла в 40 % випадків [2]». У драмі С.Щученка «Зачаровані потвори» Андрій залишає повідомлення про свої наміри записаними на магнітофонній стрічці, а Олена – класичну записку.

Чоловік і жінка (Він і Вона) знаходять тіло, злякавшись, намагаються обґрунтувати найнеймовірніші версії його появи. Зачинені двері, які не дозволяють залишити їм дах – спонука до вирішення ситуації, котра зміщує семантичні вектори з самогубці до вбивці, згодом виявляється що це лиш манекен. Вона просить його вбити, бо хвилюється що ж буде, коли виявиться, що все-таки існує життя після смерті, і душа за порушення цього закону вічно каратиметься у пеклі. К.Бреле-Руеф. Божественна параноя, зазначає, що „будь-яка криза буття кожного разу ставить під сумнів як реальність світу, так і присутність людини у світі: загалом кажучи, криза буття має „релігійний" характер, оскільки на цьому рівні культури буття ототожнювали із священним [6, 353]. Є чітка залежність кількості суїцидів від світогляду: у католиків вони зустрічалися рідше, дешо частіше – у протестантів і ще частіше – невіруючих. Суїцидні спроби украй рідкісні або зовсім відсутні у корінного населення Індонезії, Нігерії, Єгипту, країн, що мають стародавні традиції, що суттєво різняться від інших культур [2].

Стосовно авторської вказівки про одне падіння, то варто закцентувати на характері чоловіка, адже Він уже давно стрибнув, адже фактично знаходиться поза межами буденного життя. Його вважають божевільним фантазером, вченим-невдахою, тому Вона – шанс на щасливий фінал його життєвої історії, можливість реваншу, коли жінка не розглядається як особистість, а просто засіб для досягнення поставленої мети – власної дослідної лабораторії. Він прагне довести свою теорію про інопланетян, однак, для того щоб переконати когось необхідно статися самому, відбутися бодай для себе. Його небуття, викресленість з почуттєвого реєстру руйнує жива жінка, здатна кохати по-справжньому. Суїцидні спроби зчиняються зазвичай в уранішній час, саме тоді стрибають з даху багатоповерхівки Він і Вона, занурюються в океан Андрій та Олена, летить у безвість Семен.

У драмі І.Липовського «Скочмен» бажання головного героя стрибнути з даху сприймається як декларативне. Інтенсивність його намагань стрибнути, перетворює це фатальне рішення на щоденний ритуал, виставу, де незахищеність, свого роду оголеність творчої душі чоловіка – вражає. Бодай у такий спосіб він намагається докричатись до людей унизу. Про нього знають усі присутні на виставі, його „стрибки" циклічні, точніше їх нереалізованість. Згодом він сам визнає, що це все – звичайне позерство, і саме тоді кинеться униз, коли усі відкинуть його ідею „чистого мистецтва". Цікавим є образ Жінки-антени, в якому знищено у принципі саме поняття жіночності, натомість безликий і безмовний метал, що втілює ідеал самки, демонструючи латентну сексуальну агресивність Скочмена.

А.Камю, розмірковуючи над філософським питанням про самогубство, розглядає його в контексті міфу про Сізіфа, робить висновок: «Вбивають себе тому, що життя не варте зусиль бути прожитим, – ось та безсумнівна, хоч і безплідна істина… Люди, які забирають у себе життя, слідують по низхідній своїх почуттів до кінця… Завзятість і завбачливість є упривілейованими глядачами того нелюдяного ігрового дійства, під час якого репліками обмінюються абсурд, надія і смерть» [8, с. 75]. Серед безглуздя самої гри людською долею в п'єсах С.Щущенка «Зачаровані потвори», Н.Нежданої «Самогубство самоти», І.Липовського «Скочмен» викристалізовується „інший" драматичний характер героїв, коли мотив суїциду вже стає не самоціллю, а засобом до переродження, бажанням втримати себе „справжнього", хоч і на межі паралельних світів.

Джерела та література

1. Андреев Л.Г. Сюрреалізм/ Л.Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 352 с.
2. Асоціація молодих медиків України. Життя є! Електронний ресурс. Режим доступу: htth://www.life.fmmu.org.ua/014.
3. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – Минск: Прамеб, 1992. – 384 с.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція.- К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
5. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть/ Переклад з фр. Л.Кановича – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
6. Бреле-Руеф К. Божественна параноя // Історія світової релігієзнавчої думки: Хрестоматія. Авт. та упор. В.І.Лубський, В.М.Козленко, Т.Г.Горбаченко. – К.: Тандем, 1999. – 408 с.
7. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії навітньої української літератури. Монографія.-К.: Академвидав, 2006.- 504 с.
8. Камю А. Міф про Сізіфа // Історія світової релігієзнавчої думки: Хрестоматія. Авт. та упор. В.І.Лубський, В.М.Козленко, Т.Г.Горбаченко. – К.: Тандем, 1999. – 408 с.
9. Клековкін О.Ю. Блазні господні: Нарис історії Біблійного театру. – К.: «АртЕк», 2006. – 356 с.
10. Корнієнко Неллі. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н.Корнієнко; Нац.центр театр.мистец.ім.Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.
11. Куцепал С.В. Французька філософія другої половини XX століття: дискурс із префіксом «пост-»: Монографія. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. – 324 С.
12. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме/ Пер. с франц. В.В.Кузнецова. – Спб.: Владимир Даль, 2001. – 332 с.
13. Липовський І. Скочмен

14. Маслоу А. Самоактуализация // Психология личности: Тексты. Сборник – М., 1982.
15. Неждана Неда Самогубство самотності // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. Драматургії . – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С.197-245.
16. 16.Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с.
17. Шнейдерман С. Эдвин. Душа самоубийцы: Перю с англ. – М., 2001. – С.264.
18. Щученко С. Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях // Сучасна українська драматургія: Альманах. – К.: Укр.письменник, 2006. – Вип.3. – С. 226-271.

Кочнова О.А. **УДК 101.1+316**

ОСОБЕННОСТИ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОСНОВНЫХ КОНФЕССИОНАЛЬНЫХ СУБКУЛЬТУРАХ ЗАПАДА

В связи с актуализацией в последние десятилетия в гуманитарной науке исследований, связанных с историей и практикой благотворительной деятельности, необходимо обратиться к рассмотрению проблемы отношения к этому понятию в некоторых религиозно-культурных традициях. Французский философ, теоретик культуры и историк Мишель Фуко в своем труде «Слова и вещи», 1966 г., отметил, что человек, это создание западной культуры, это образ, созданный современным познанием, он не более чем некий разрыв в порядке вещей. Согласно гипотезе Фуко, образ человека в современном знании очерчивается тремя разновидностями эмпирических объектов: Жизнь, Труд и Язык. Таким образом, конечность человека определена и ограничена биологией его тела, экономическими механизмами труда и языковыми механизмами общения [1].

На примере трех современных религиозных субкультур мы исследуем процесс формирования человека-благополучателя и человека-благодателя, исходя из поля очерченного Мишелем Фуко. Причина, по которой эти субкультуры будут рассмотрены в религиозном контексте, заключается в следующем: русский философ Н.Бердяев отметил, что без религии и нравственности возможна лишь цивилизация (технологическая целостность), но невозможна культура (духовная целостность). Следовательно, он формирует такую последовательность: религия – нравственность – культура [2]. Действуя по данной схеме, в процессе исследования мы рассмотрим три религиозные субкультуры (православие, католицизм и протестантизм) с позиции их нравственного содержания и выделим три, возможные в христианстве, формы благотворительной культуры. Категориями, через которые найдет свое выражение предмет исследования, будут вышеупомянутые Жизнь, Труд, Язык.

Цель данного исследования конкретизирована следующими задачами: 1. на религиозно – культурном поле рассмотреть формирование смыслосодержащего концепта «благотворительность»; 2.выделить основные преимущества благотворительных практик в каждом из рассмотренных случаев.

Итак, феномен Жизнь в православной субкультуре в контексте исследуемой проблемы благотворительности, это, прежде всего, любовь к ближнему. «Древнерусское общество, – писал историк Василий Ключевский, – под руководством церкви в продолжение веков примерно училось понимать и исполнять одну из основных заповедей: о любви к ближнему. Ее полагали прежде всего в подвиге сострадания к страждущему. Накормить голодного, напоить жаждущего, посетить заключенного в темнице. Благотворительность была не столько вспомогательным средством общественного благоустройства, сколько необходимым условием личного нравственного здоровья: она больше нужна была самому нищелюбцу, чем нищему». Бедность в православии проявилась как устойчивый образ народной жизни, воспроизводившийся из поколения в поколение и воспринимаемый как норма, как культурный феномен. Ни одному из политических режимов не удалось искоренить бедность или хотя бы массовую нищету, но все пытались это делать. Причины бедности здесь следующие: неурожаи, миграция, отсутствие свободного труда, социально-экономические и психологические причины. Можно предположить, что нищелюбие было не только проявлением любви к Богу через любовь к ближнему, но и способом самоутверждения богатого человека – богат настолько, что возможно часть отдать нуждающимся. Таким образом, благотворительность в православной культуре акт не только духовный или экономический, но и своеобразный образ жизни, где благополучатели и благодаватели образуют единую психологическую цепь. Возможно, это и было причиной того, что богатейшие традиции попечительства и благотворительности существовали именно в отечественной православной культуре, по европейским стандартам, экономически весьма небогатой. Такое видение благотворительного акта сформировало и особый вид взаимоотношений на поле благотворительности, где появляются новые смыслосодержащие понятия. С принятием христианства широко распространился обычай подавать милостыню, ставший святой обязанностью верующего. Древняя Русь понимала и ценила только личную, непосредственную благотворительность, милостыню, подаваемую из рук в руки, «оттай», то есть тайно. «Нищий богатым питается, а богатый нищего молитвою спасается», – говорили в старину. Подавали охотно и много, не задаваясь вопросом, кто и почему просит. Быть бедным и просить о помощи, не было стыдно. Сформировалась особая культура бедности, распространение которой не стимулировало попытки вырваться из нищеты. Напротив, нищенство приобрело угрожающие социальные масштабы. «Огульная милостыня» не делала различий между истинно нуждающимися в помощи и «промысловиков».