ISSN 2226-3209

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

2’2012

Київ – 2012

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – 243 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання історії, філософії, мистецтвознавства, культурології. Значна увага приділяється проблемам сучасної політичної науки.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Чернець В.Г., д.філос., професор (голова редколегії); ***Антонюк О.В.,*** д.політ.н., професор; ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор; ***Баканурський А.Г.,*** д.мист., професор; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Богуцький Ю.П.,*** к.філос.н., професор, академік НАМ України; ***Вільчинська І.Ю.,*** д.політ.н., доцент (відповідальний секретар); ***Горбатенко В.П.,*** д.політ.н., професор; ***Даниленко В.М.,*** д.і.н., професор, член-кор. НАН України; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Ковальчук Н.Д.,*** д.філос.н., доцент; ***Кресіна І.О.,*** д.політ.н., професор; ***Кулешов С.Г.,*** д.і.н., професор; ***Личковах В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Оніщенко О.І.,*** д.філос.н., професор; ***Онищенко І.Г.,*** д.політ.н., професор; ***Пазенок В.С.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; ***Редя В.Я.,*** д.мист., доцент; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., професор; ***Слободяник М.С.,*** д.і.н., професор; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України; ***Федотова О.О.,*** д.і.н.; ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор.

Затверджено: *постановою президії ВАК України від 26.05.2010 р. № 1-05/4 як фахове видання з філософських наук, культурології та мистецтвознавства (Перелік № 9), постановою президії ВАК України від 01.07.2010 р. № 1-05/5 як фахове видання з історичних наук (Перелік № 12) та постановою президії ВАК України від 22.12.2010 р. № 1-05/8 як фахове видання з політичних наук (Перелік № 12)*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(протокол № 5 від 29 травня 2012 р.)

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012

© Видавництво "Міленіум", 2012

Ф і л о с о ф і я

УДК 141.7:316

Юрій Анатолійович Бойко,
кандидат філософських наук,
доцент Національного університету біоресурсів
і природокористування

ФІЛОСОФСЬКЕ ТА ЕТИЧНЕ ОСЯГНЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У НЕКЛАСИЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ

Стаття присвячена дослідженню ціннісних орієнтирів громадянського суспільства в різних напрямках некласичної філософії. Загальнофілософські теорії тлумачення громадянського суспільства, продовжуючи стратегію класики в інтерпретації соціального простору в цілому і громадянського суспільства зокрема, створюють їх ліберальну і позитивістську версії.

Ключові слова: *громадянське суспільство, держава, право, політична свобода*

The article is devoted to research of value orientations of civil society in different directions of non classical philosophy. General philosophical theories of interpretation of civil society, continuing strategy of the classics in interpretation of social space on the whole, and civil society in particular, create their liberal and positivism versions.

Keywords*: civil society, state, law, political freedom.*

Актуальність проблеми філософського та етичного осягнення громадянського суспільства зумовлена тим, що некласична філософія заперечила значення розуму як універсальної здатності пізнання та сили, що керує історією. Вона обґрунтовує його інструментальну роль і вводить в пантеон людських здібностей нові сили людської душі: волю (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше), інтуїцію (А. Бергсон), несвідоме (З. Фрейд). Якщо філософські системи класики будувались на єдиному принципі розумоосяжності буття, некласичний стиль філософування пропонує різноманітність шкіл та напрямків, які не можна пов'язати в єдиний ланцюг, кожна наступна концепція є необхідною ланкою.

Ступінь дослідження проблеми можна охарактеризувати таким чином. Соціальна теорія стає особливою сферою філософського знання, яка не потребує обґрунтування можливості свого існування в системі філософського знання в цілому. А після позитивістської ревізії метафізики соціум взагалі припиняє бути монополією філософії і стає предметом рефлексії інших гуманітарних наук.

Разом із фундаторами соціології Г. Спенсером і О. Контом, які вивчали диференціацію "соціального організму", одним з видатних позитивістів XIX ст. Дж. Міллем була здійснена спроба морального перетворення суспільства згідно з принципами зіставлення та узгодження корисності зі справедливістю. Моральні цінності він вважав мінливими та емпіричними, такими, що не виводяться з розуму. Почуття справедливості дало б змогу узгодити протиріччя між суспільним інтересом та приватною вигодою, коли вони не співпадають, об'єднуючи особисте самоствердження з усвідомленням суспільного блага.

Побоюючись переваги егоїстичних класових інтересів в парламенті, що сформувався за участю недостатньо освічених виборців, які належать до "класу трудящих", Міль висловлював надію на те, що сама практика участі у виборах, яка спонукає людину вважати себе членом суспільства і дивитись на суспільні інтереси як на свої власні, буде сприяти формуванню у робітників більш відповідальної позиції, розвитку їх "соціальних рис". Творчість Міля привертає увагу дослідників тому, що він одним з перших порушив проблему примирення індивідуалізму з соціальністю, багато в чому передбачивши тенденції розвитку ліберальної теорії у XX столітті.

Позитивізм трансформувався у неопозитивізм, з характерними для нього вимогами звільнення від моралі, яка ототожнювалась з ідеями права, а справедливість розглядалась похідною від права. Представник ліберально-демократичного напряму в соціальній філософії А. Токвіль порівнював владу держави загального добробуту з м'якою і турботливою батьківською владою, від якої вона, проте, відрізняється тим, що не готує людей до зрілого самостійного життя, а навпаки, "намагається тримати їх у вічному дитинстві: вона цілком задоволена, коли радіють люди, оскільки вона забезпечує людей усім, щоб вони не думали ні про що, крім радості. Так, уряд стає "єдиним творцем і єдиним суддею людського щастя, вирішуючи за людей, чого саме вони потребують" [6, 641-642].

Критика ідеї соціальної рівноправності розвивалася у іншому філософському напрямку – волюнтаризмі Ф. Ніцше. Він наділяв правами лише сильних людей, тих, хто має незламну волю, бажан-

© Бойко Ю. А., 2012

ня влади. Вони є прообразом надлюдини майбутнього. Усі інші – "слабкі", "зайві" люди, непотріб, не мають права на життя. Від слабких походить і небезпека тиранії, тому що слабкі, на противагу сильним, схильні до стадності, до суспільних об'єднань, а їхня воля до влади (нею Ніцше наділяє всіх без винятку) керує ними всупереч їхній совісті.

Надлюдина народжується у вічній боротьбі, у війні всіх проти всіх, це крок на вищий щабель еволюційного розвитку в ієрархії мавпа – людина – надлюдина. Ніцше відкидає договірну теорію держави – вона існувала в минулому і для слабких! Держава – це зло, чудовисько, що руйнує індивідуальну свободу, бреше всіма мовами про добро та зло, це притулок для зайвих людей. Первиннішим і вищим за неї є суспільство. Абсолютизація індивідуалізму, за якою перспектива майбутнього, призведе до "відкидання поняття "держава", до вилучення протилежності між "публічним" і "приватним". Зневага до держави, занепад і смерть держави, розгнузданість приватної особи є наслідком демократичного поняття держави; в цьому його місія [3, 445].

Отже, Ніцше абсолютизує критичну функцію громадянського суспільства, доводить її до руйнівної. Не використовуючи цього терміна, він задає перспективу його розуміння як "механізму знищення держави". Загалом токвілівському розумінню рівноправності як головної демократичної цінності можна протипоставити абсолютизацію індивідуалізму і волі до влади Ніцше.

Представник західної філософії межі XIX–XX століть, фундатор філософської антропології М. Шелер вважає, що право власності є умовою й характеристикою самодостатньої особистості. Неважливо, що виступає об’єктом власності, ним може бути, бодай, володіння власним тілом. Але воно дозволяє говорити про вільну особистість. Протиставляючи свою етику вартостей формальній етиці І. Канта, М. Шелер звинувачує останнього у віддаленні його моралі "емпіричного індивіда" від конкретної людини та змішуванні індивідуальних для кожного моральнісних норм з об’єктивним загальним законом. Такий загальний закон не становить блага для окремої особистості, адже він вимагає зусилля волі для досягнення загальнозначущих цінностей, в той час як мораль передусім торкається індивідуальних порухів душі, конкретно-особистісного шляху сходження до вершин моральності "ціною лише їй (душі) знаних мук" – через власне самоусвідомлення. Перевага віддається на користь совісті, індивідуальних порухів душі, що формують моральність людини, а не її вольовим зусиллям та розумовому доведенню всезагальності моральних норм.

О. Шпенглер побудував культурологічну суспільну концепцію, наполягаючи на ідеї множинності могутніх культур та протиставляючи її ідеї "людства" як загальної спільноти. Отже, правовое громадянське суспільство Шпенглер називає штучно створеним для маскування виниклої порожнечі. Загальне ж наділення людей свободою він вважає передумовою їхньої несвободи від необхідності, обов’язку, коли свобода перетворюється на гасло, якому ніщо не відповідає в наскрізь несвободній, детермінованій дійсності.

Вирішальне значення для О. Шпенглера має зовнішня міць держави, завдяки якій забезпечуються межі внутрішньої свободи громадян, благополуччя нації. Держава є долею народу, а тому, аби бути успішною, її розбудова має максимально відповідати культурі народу, його етичному масштабу. З іншого боку, на думку О. Шпенглера, переростання культури в цивілізацію несе й позитивні елементи, як то: набуття цивілізованою людиною справжньої свободи, коли нею втрачається відчуття батьківщини, рослинної належності до певної культури, звичка до певного місця. Людина стає інтелектуальним мандрівником, звільняє свій мікрокосм, забезпечуючи душевну свободу.

На думку А. Дж. Тойнбі, розум компенсував людині її залежність від природи, а моральнісний закон давав надію на гармонізацію взаємин історії та особистості. Визнаючи успіхи та досягнення західної цивілізації, як то парламентаризм, конституція, що розповсюдилися, хоча, часом і в деформованому та дещо карикатурному вигляді, Тойнбі водночас не наполягає на необхідності уніфікації світу за західним зразком, вважаючи це егоцентричною ілюзією.

Корені суспільної свободи та громадянського суспільства мислитель знайшов у міграції народів на нові території, що були відповіддю на виклик природних сил та стимулювали суспільний розвиток на нових територіях, коли відносини між членами суспільства будувалися вже не на кровному спорідненні, а на загальному підкоренні вільно-обраному вождеві та на всезагальній повазі до вільноприйнятого закону. Саме це визначає цивілізаційне зростання.

Нездатність певного суспільства відповісти на виклик історії позбавляє його життєздатності та зумовлює його зникнення. Самоідеалізація ж загрожує закостенінням, самозамилуванням та гордістю за свої попередні успіхи і досягнення, навіть і зупинкою в розвитку. Трагедія суспільного розпаду починається з морального падіння його лідерів, коли надмірно укріплюється їхня влада над оточенням та нехтуються права більшості, а громада втрачає здатність до самодетермінації.

Після ніцшівської спроби "переоцінки цінностей" тема окремої людини та можливостей її свободи була поставлена екзистенційною філософією на чолі філософських роздумів. Місце людини в суспільстві стало визначатися не лише її суспільно-політичним становищем, а й її індивідуальними чуттями. Проголошуючи свободу і справедливість найвищими людськими цінностями, екзистенціалізм спонукає індивідів до життєвої активності, відповідальності за свої вчинки, до перспективного погляду в майбутнє.

А. Камю писав про ХХ століття: "Перша світова війна розправилась із залишками "божественного права", улаштовувачі переворотів з усе зростаючою впевненістю проголошували своєю метою творення "граду людей" та завоювання справжньої свободи. Всякий раз запорукою їхніх амбіцій була зростаюча могутність держави" [1, 340].

Отже, людство вступило у розумово-оптимістичну фазу свого розвитку, впевнене у власній могутності, істинності та райдужних перспективах. Невдовзі йому довелося засумніватися в цьому. У царині права окреслилась дилема: свобода чи справедливість, залежно від вирішення котрої і будувались різні філософсько-соціологічні концепції. Отже, мораль, значення якої знехтував позитивізм на користь розуму, знову була залучена до кола філософських роздумів, особливо, коли Європа пізнала жахи фашизму, вибудуваного за раціонально-позитивістськими позаморальними схемами. Криза ідеї кількісного зростання та можливості соціального поступу, вважає П. Козловський, стала "причиною виникнення нових соціальних рухів" [2, 287].

Відтак, традиційні підходи до проблеми громадянського суспільства зазнали кількісних і якісних змін. Поряд з неспростовними правами людей на життя, свободу й власність, зміст прав і свобод наступного покоління склали вимоги певного забезпеченого, гідного рівня життя та соціальної захищеності людини. Після другої світової війни виникло поняття "колективних прав" у їх розумінні як прав народів, меншин, що не мали рівних з іншими прав через політичні, соціальні чи інші причини та потребували законодавчої підтримки.

К. Ясперс розвинув погляди М. Вебера щодо "суворого лібералізму", коли реальне громадянське життя у суспільстві припускає наявність політичної свободи, проте звинуватив західну ліберальну систему у змішуванні прав корпорацій з недоторканими правами людини, недоторканістю особистості та її приватної власності. Своє буття в суспільстві людина визначає як повинність, зумовлену певними обов’язками та моральними настановами, хоча й не такими неспростовними, як природні закони. На цьому рівні зв'язок людей між собою здійснюється через загальний закон, визначений всіма як справедливий. Формальна рівність перед законом є втіленням колективної свідомості. На цьому рівні можна говорити про формальні права людини, що складають зміст закону. Людиною приймається внутрішнє рішення про сутність свого буття, але його реалізація, як, власне, і реалізація людини взагалі, залежить від волі існуючої влади. Свою об’єктивацію права людини знаходять в законодавчих актах. Найвищий рівень духу є об’єднанням індивідуально неповторюваних індивідів, що утворюють неформальну, духовну "тотожність різних".

Якщо Кант шлях до свободи вбачав у дотриманні вимог категоричного імперативу – закону, то Ясперс відкидає примусово-розумовий шлях осягнення людиною свободи, для нього вона можлива лише у причетності до трансцендентного, у "достовірності любові". Але труднощі у розмежуванні свободи особистості та індивідуальної сваволі можуть призвести до насильства і тотального нігілізму, тому що свобода людини межує з несвободою її існування.

К. Ясперс сформулював ознаки політичної свободи, аби люди змогли її зберегти для себе і своїх нащадків, адже свобода не приходить і не зберігається сама по собі. Їй завжди загрожує небезпека. Байдужість до справи свободи, впевненість у володінні нею приводить до втрати її.

На думку Ясперса, людина як суспільна істота потребує захисту від насилля та свободи висловлювати свої погляди; захисту надає їй правова держава, значимість поглядам – демократія. Свобода може існувати лише за умови подолання влади правом. Непорушність прав особистості доповнюється її суспільно-політичним правом участі в житті демократичного суспільства. Політична свобода передбачає відкриту дискусію, обговорення будь-яких рішень. Велике значення виборів: спільна воля народу – єдиний шлях до свободи.

Ідея свободи знайшла своє повноцінне втілення і в концепції ліберального суспільства. Постулати класичного лібералізму проголошують свободу особи вищою цінністю порівняно з іншими суспільними здобутками, як то колективізм чи справедливість тощо.

Розуміння переваг суспільного життя та компромісна домовленість стосовно дотримання його справедливих схем складають, на думку Дж. Ролза, зміст близької до філософського ідеалу системи соціальної справедливості: "Свободи рівноправного громадянства вважаються загальноприйнятими; права, забезпечені справедливістю, не підлягають ані політичним торгам, ані розрахункові соціальних інтересів" [5, 27].

Безперечна першість в ієрархії цінностей справедливого суспільства надається рівності основних прав та свобод. Метою справедливого суспільства проголошується не високий матеріальний стандарт життя, а вільне спілкування та поліпшення становища всіх шляхом скорочення відстані між найбагатшими та найзнедоленішими. Відбувається це не методом відніманням в одних, аби наділити інших, а через поступове зменшення нерівностей в отриманні прибутків та досягнення, таким чином, дієво-конкурентної рівності можливостей.

До громадянського стану наближував свою теорію відкритого суспільства відомий англійський дослідник К. Поппер, який тлумачив його як соціум, у якому громадяни свідомо ставляться до соціальної активності і відмовляються "сидіти склавши руки, переклавши всю відповідальність за управління світом на плечі людських та понадлюдських авторитетів" [4, 26].

Карл Поппер не визнає нерівності людей ані в питаннях їхньої відповідальності перед законом, ані з майнової, расової або родової точок зору, ані морального аристократизму, який називає спробою мислителів підкреслити власне значення, увійти в історію. Він не заперечує інтелектуальної неоднорідності, бо вона унеможливлює перетворення всіх на сіру масу. Проте Поппер вважає, що моральний аристократизм суперечить вимогам справедливості і не може слугувати основою для нормативних вимог, адже люди рівні щодо одних важливих аспектів і нерівні щодо інших, але жодна людина не значущіша за іншу. Моральний аристократизм Поппер більш схильний замінити на моральні зобов'язання або на особливу відповідальність вищих осіб, але не на політичні привілеї для них. Відкритість має стати головним предикатом цивілізованого соціуму. Тоді як саме ця характеристика – "відкритість політичного" – проблематизується в західноєвропейському дискурсі.

На противагу тоталітаристським концепціям всемогутньої держави, К. Поппер пропонує свою концепцію соціальної держави, засновану на гуманістичній теорії справедливості. Головними вимогами тут є: рівність всіх перед законом та знищення будь-яких "природних" привілей, індивідуалізм і принцип пріоритетності захисту свободи її громадян.

Після Другої світової війни в західній філософії пожвавився інтерес до проблеми громадянського суспільства, яка вперше була висловлена мислителями XVIII ст. А. Фергюсоном, А. Смітом та Д. Юмом. Але розглядати її стали під новим кутом зору, відмінно від того, як її бачили філософи Нового часу. Сучасною філософією вироблена нова парадигма мислення, започаткувавши процес несакралізованого сприйняття влади як певного механізму. Державна влада набула рис безособовості, це дозволило виокремити громадянське суспільство в особливе автономне громадсько-політичне утворення.

Норму життєдіяльності соціуму формує, на думку французького дослідника П. Рікера, можливість досягнення консенсусу, який є "обмеженням політичної мови" і який він називає "громадським обговоренням", що сприяє виробленню спільного рішення. Тобто політична мова громадянського суспільства є одночасно і конфліктною, і консенсусною. А від держави вимагається, перш за все, встановлення і дотримання справедливих громадських порядків та зміцнення соціальної справедливості.

Однак оптимістичний погляд на громадянське суспільство поділяється не всіма. Т. Карозерс, Е. Гелнер, М. Ігнатьєфф та інші мислителі наполягають на точці зору, згідно з якою "громадянське суспільство не здатне служити етичним ідеалам, і всі спроби моралізувати масове суспільство, дати йому щось "обстоювати", захищати свободу – марні.

Визначальна властивість громадянського суспільства – свобода, яку кожен розуміє і має право реалізовувати по-своєму. Будь-яке обмеження свободи означало б замах на підвалини громадянського суспільства та заперечення одвічного природного права людини на свободу.

Можна окреслити наступні перспективи подальшого дослідження розглянутої проблематики. Для західноєвропейської філософської парадигми мислення XX ст. характерним є пошук нових шляхів та можливостей розвитку людства як єдиного цілого, об'єднуваного спільними завданнями та метою, спільними проблемами та варіантами їх розв'язання через злиття людства, в першу чергу європейського світу, в єдине міжнародне громадянське співтовариство.

Відтак, розробкою концепцій громадянського суспільства некласичною філософією була здійснена досить вдала спроба вирішення дилеми свобода-справедливість через винесення проблеми свободи за державні межі в царину громадянських стосунків. Стійке розмежування повноважень влади та прав людини, що досягається через розмежування понять "держава" та "суспільство", дає змогу говорити про задовільне вирішення означеної дилеми. Аксіологія громадянського суспільства, незалежно від його історичного контексту, продукує певні духовні константи, які є неодмінною умовою його функціонування, й створює різноманіття форм прояву, обумовлених "ландшафтом культури" (М. Бахтін). Так, концепт громадянського суспільства і його ціннісні настанови значно вплинули на українські національні зразки світосприйняття.

Використані джерела

1. Всемирная энциклопедия : Философия XX века / Камю А. ; [главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов]. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – 340 с.

2. Козловський П. Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку / Козловський П. // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія : навч. посібник ; [упорядкув. В. В. Лях, В.С. Пазенок]. – К.: Ваклер, 1996. – 428 с.

3. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. ; [пер. с нем.]. – М.: Мысль, 1990. – 829 с. – Т. 1. Литературные пам'ятники. – 1990. – С. 231–491.

4. Поппер К. Открытое общество и его враги / Поппер К. // Сочинения : в 2 т. ; [пер с англ.]. – К.: Ника-Центр, 2005. – 800 с. – Т. 2. Время лжепророков: Гегель, Маркс и другие оракулы. – 2005. – 528 с.

5. Ролз Дж. Теорія справедливості / Ролз Дж. ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 882 с.

6. Філософський енциклопедичний словник / Токвіль А. ; [ред. кол.: В.І. Шинкарук та ін.]. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

УДК 1:37:130.2

Галина Дмитрівна Берегова,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри Херсонського державного
аграрного університету

ГІЛОЗОЇЗМ ЯК ТЕОРІЯ ЖИВОЇ ПРИРОДИ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ ЛЮДСТВА

У статті розглянуто генезу гілозоїзму, що виникає як матеріалістичне вчення про одухотвореність матерії в давньогрецькій філософії і знаходить органічне продовження у ренесансний і новий час як вчення про душу та психічну реальність. Стверджується думка про зв'язок емоційно-шанобливого ставлення до природи та духовної культури людства.

Ключові слова: *гілозоїзм, натурфілософія, пантеїзм, панпсихізм, філософське розуміння світу, духовна культура.*

The article considers the genesis hilozoyizmu that occurs as a materialist theory of spirituality matter in Greek philosophy and finds a natural sequel to the Renaissance and modern times as the doctrine of the soul and psychic reality. Affirms the idea of emotional and relationship of respect for nature and spiritual culture of mankind.

Keywords: *hilozoyizm, natural philosophy, pantheism, panpsyhizm, philosophical understanding of the world, spiritual culture.*

Актуальність звернення до гілозоїстичних теорій пояснюється необхідністю піднесення духовно-інтелектуального рівня майбутніх поколінь та органічного поєднання у новому світогляді особистості філософського узагальнення про буття, пізнання, людину, природу, суспільство, мислення й наукового бачення універсальної картини світу. Науково-філософський світогляд особистості на тлі сучасного світового контексту трансформацій з його численними перехрестями структурних соціально-культурних дискурсів визначає якісно нові умови формування гуманітарних знань і механізмів його функціонування.

Огляд наукових джерел свідчить, що філософське осмислення космічно-планетарного ставлення до природи як до живої істоти сучасними науковцями не розглядалося, теми гілозоїзму дослідники торкалися побіжно. Хоча вчення гілозоїзму містить неабиякі можливості для формування духовної культури сучасної особистості, що знаходить своє виявлення на світоглядно-ментальному рівні й полягає в емоційно-шанобливому ставленні до природи.

Необхідність розгляду гілозоїстичнних знань з метою подальшого формування світоглядних позицій і духовної культури майбутніх поколінь й зумовила мету цієї роботи.

У системі цілісної людської культури вищим виявом і спрямовуючим фактором постає духовність, що зорієнтовує, мотивує й формує, визначає особистість, а також надає сенсу всім сферам її діяльності. Як стверджує В. Андрущенко, "духовна культура – це досягнення, що виражають рівень і глибину духовно-теоретичного освоєння дійсності, це сукупність досягнутого суспільством у сфері морального та художнього життя, в науці і філософії, політиці та праві тощо [1, 419].

У зв'язку з духовним відродженням нації на тлі глобалізаційних процесів й необхідністю розв'язання людством супутніх їм проблем знову пробуджується інтерес до давнього вчення під назвою "гілозоїзм" (від грец. ὕλη – матерія і ζωή – життя), що приписує здатність відчуття й мислення всім формам матерії [6, 75]. Термін "гілозоїзм" було введено Ралфом Кедвортом у 1678 р. для позначення ранніх грецьких філософських концепцій, що визнають одухотвореність всезагальною властивістю макро- і мікрокосму. З того часу гілозоїзм існує як філософська концепція, що, визнаючи одухотвореність усіх тіл, матерії, природи, знімає принципову різницю між неорганічною і живою природою [4].

У найбільшому збірнику онлайн-словників читаємо: теорію гілозоїзму розвивали ще представники іонійської (мілетської) школи натурфілософів Фалес, Анаксимандр, Анаксимен; до гілозоїзму були близькими Геракліт і Демокрит; елементи гілозоїзму є у вченні Аристотеля, стоїків (Зенона, Хрисипа й ін.), італійських натурфілософів Б. Телезіо, Дж. Бруно, французьких мислителів XYIII ст. Дідро, Робіне, Дешана; представники некласичної філософії (А. Бергсон, В. Дільтей, Г. Зіммель, Ф. Ніцше, А. Швейцер, А. Шопенгауер) теж виявляли тяжіння до сприйняття природи як живої істоти [14].

Теорію гілозоїзму першими висунули представники іонійської (мілетської) школи натурфілософів – Фалес, Анаксимандр, Анаксимен. Мілетські натурфілософи визнавали одухотвореність як всезагальну рису макро- й мікрокосму: увесь світ – універсум; космос – живий, наділений властивістю відчувати, запам'ятовувати й діяти; все розглядалось як породження єдиної первинної матерії (праматерії). Так, Фалес передбачав, що всі речі походять з води, і через воду вони наділені життям, душею, а Всесвіт повен богів. На цій підставі він стверджував, що магніт притягує метал, бо в нього є душа (така ж як у жінки, що притягує чоловіка) [6, 388].

© Берегова Г. Д., 2012

Першим піднявся до ідеї про безліч світів Анаксимандр (611–546 р. до н. е.), котрий стверджував, що Земля – тільки частка світу, метеор, оточений безмежним світовим простором. Те фізичне начало, з якого все виникає і у яке все перетворюється у процесі вічного руху є дещо "безмежне" (апейрон – άπειρον) та "божественне", яке всім керує. Виникнення світу Анаксимандр пояснював боротьбою і відокремленням протилежностей (передусім холоду й тепла). У надрах "безмежного" спочатку виникає зародок світу, у якому вологе й холодне ядро оточене вогненною оболонкою. Під впливом жару ядро висихає, а його пар роздуває зовнішню оболонку аж до її руйнування. Оболонка розпадається на декілька кілець. Десь після цього виникає циліндрична Земля, яка висить нерухомо у центрі сферичного Всесвіту. Ці процеси, за Анаксимандром, періодично повторюються: через певний час світ знову поглинається навколишнім "безмежним" началом [7, 67-68].

Першоджерело всього сущого, джерело життя й усіх психічних явищ вбачав у повітрі Анаксимен (585–524). Душу він трактував як "подих" повітря: з повітря все виникає й до нього все повертається; розрідження повітря призводить до виникнення вогню, коли ж повітря густішає, то це веде до появи вітру, хмар, води, землі, каміння тощо [6, 9].

Філософські ідеї Фалеса, Анаксимандра и Анаксимена Бертран Рассел пропонує розглядати як наукові гіпотези, що рідко випробовують на собі будь-які недоречні впливи антропоморфних стремлінь і моральних ідей: "Поставлені ними питання заслуговують уваги, і їхня сміливість надихнула наступних дослідників" [2].

Подальший розвиток гілозоїзму пов’язаний з іменем Геракліта, котрий розглядав універсум (космос) як вічно змінюваний (живий) вогонь, а душу як його іскру. Ним уперше була висловлена думка про можливу зміну, а отже, і закономірний розвиток усього сущого, у тому числі й душі [12, 60]. Гілозоїзм Геракліта виявлявся в тому, що людську душу він характеризував як сухий, найбільш довершений, досконалий вогонь (логос). Термін "Логос", уведений Гераклітом, застосовуваний і нині, для нього означав Вогонь, Розум, Закон, за яким "все тече", надає всесвітньому ходу речей, витканих із протиріч і катаклізмів, гармонію. Геракліт вважав, що хід речей залежить від Логосу, а не від сваволі богів.

Ідея Геракліта про можливість зміни й, відповідно, закономірного розвитку всього сущого набула свого продовження і перейшла у Демокрита в ідею причинності, що полягає у запереченні існування безпричинних явищ. Відповідно до вчення Демокрита, душа, тіло й макрокосмос складаються з атомів вогню; випадковими нам здаються тільки ті події, причину яких ми не знаємо; відповідно до Логосу немає безпричинних явищ, всі вони – невідворотний результат зіткнення атомів [13, Т.1, 126].

Елементи гілозоїзму містяться й в органістичному вченні Аристотеля, котрий обґрунтував поняття внутрішньої і несвідомої цілевизначеності природи, а природний відбір пояснив раціональною діяльністю природи. Джерелом знання він визнавав організм, де тілесне й духовне утворюють нероздільну цілісність, а душа – не самостійна сутність, а форма, спосіб організації живого тіла. "Правильно думають ті, – говорив Аристотель, – хто уявляє, що душа не може існувати без тіла й не є тілом". Вчення Аристотеля будувалося на узагальненні медико-біологічних фактів, і це узагальнення привело до перетворення головних принципів психології: організації (системності), розвитку й причинності [13, 179].

Так поступово у філософствуванні, відштовхуючись від гілозоїстичних ідей, на перший план усе впевненіше й наполегливіше починає виступати душа (ψυχή), а думка про формування характеру в реальних вчинках, які в людей завжди припускають моральне ставлення до них, ставило психічний розвиток людини в причинну, закономірну залежність від її діяльності. Пояснюючи закономірності розвитку характеру, Аристотель стверджував, що людина стає тою, ким вона є, роблячи ті чи інші вчинки.

З гілозоїзмом межує і пантеїстичний світогляд стоїків, котрі оцінювали і розглядали світ як живу істоту. Гілозоїстичні ідеї попередників у їхньому вченні поступово переростали в панпсихізм і полягали в переконанні, що вся матерія пронизана божественною душею (вогненною пневмою), котра перетворює ввесь світ на одне живе тіло. Так, представники Давньої Стої (Зенон, Хрисип, Клеанф й ін.) визнавали космос раціонально й цілевизначено організованою живою істотою – єдиним, величезним, живим організмом, що, знаходячись у безперервному русі й розвитку, має початок і кінець. Космічні епохи відокремлюються одна від однієї колосальними пожежами, що знищують усе суще; потім починається наступний цикл буття. Буттям править Логос – світовий розум. Світ створений як одне загальне житло для всіх розумних істот. Кінцевою ланкою розвитку природних явищ є людина, у якій закладена частка Логосу, і людина повинна свідомо дотримувати цієї частки – тієї іскри божої, що й робить людину людиною на відміну від тварин. Людський розум подібний світовому, а тому індивід здатний сприймати й відтворювати в собі думки всесвітнього розуму.

Так, визнаючи природу живим організмом, а душу людини – іскрою Божою, філософи античності прагнули осягнути світ у всій його цілісності, що й вилилося у цілу систему умоглядних уявлень про природу, яка поєднувала деякі наукові здогадки й філософські узагальнення, – натурфілософію.

Епоха середньовіччя виявилася бідною на гілозоїстичні ідеї. Якщо античність не знала трансцендентного (потойбічного) Бога, то філософи ж середньовічної епохи по-іншому мислили і світ, і Бога: Бог творить світ з нічого, він абсолютно перший, істинне буття. Природа як творіння Бога втрачає свою самоцінність, вона постає тільки символом чи знаком божественної премудрості, адресованої людині [12, 75].

Новий виток розвитку гілозоїстичні ідеї отримали в ученні ренесансних італійських натурфілософів Б. Телезіо та Дж. Бруно: гілозоїзм під впливом концепцій античних мислителів використовується як аргумент для обґрунтування єдності людини з її свідомістю та природою. Так, Джордано Бруно (1548–1600), поєднавши ідеї М. Кузанського з геліоцентричним вченням М. Коперника, стверджував, що космос і божество безкінечні, вони єдині, природа – це "Бог у речах", а здатність мислити, відчувати (гілозоїзм) притаманна всім речам природи. Упевнений у всезагальній одухотвореності природи, Дж. Бруно, вважав, що світова душа як принцип життя наповнює увесь Всесвіт, знаходиться в усіх без винятку речах, становлячи їхнє рухливе начало; всі інші світи, як і наш, населені й мають форми життя. Як яскравий прихильник гілозоїзму Дж. Бруно стверджує: "Немає речі, що володіє душею, або, принаймні, життєвим началом" [3, 107].

Засновник італійської філософії природи Бернардіно Телезіо (1509–1583) у книзі "Про сутність речей відповідно з їх принципами" розвинув учення про "життєвий дух" як загальну властивість всіх живих істот. Натурфілософ життєвий дух, розподілений усім тілом, нерозривно пов'язував із матерією, а розумну душу – з духом природи.

Гілозоїзм властивий і для філософів-пантеїстів Нового часу, його поява пов'язана з пошуками відповіді на питання про підґрунтя та передумови становлення чутливості у живих істот і мислення, свідомості у людини. Гілозоїстичні ідеї містяться зокрема в онтологічному вченні Баруха (Бенедикта) Спінози (1632 – 1677), котрий вважає, що існує тільки одна субстанція, і вона є причиною самої себе – так Бог повністю ототожнюється з поняттям субстанції, мислимої як всеоб'ємне буття. Людина ж є модусом тільки двох пізнаваних атрибутів – протяжності й мислення. Саме на визнанні атрибутивності мислення й базується гілозоїстичний характер вчення Спінози, який матеріалістичне вирішення основного питання філософії подає так: субстанція протяжна, матеріальна, і ця матеріальна субстанція мислить, іншими словами: матерія мислить. Про гілозоїзм Спінози яскраво свідчить зокрема таке формулювання його "Етики", де стверджується, що індивідууми природи "хоча й у різних ступенях, однак все-таки одушевлені". Душу кожної речі Спіноза називає її ідеєю. Так Б.Спіноза, ототожнюючи Бога з природою, розглядав мислення як особливість всієї природи, як атрибут матерії [8, 115].

Пантеїстичне вчення Спінози справили могутній вплив на світоглядні орієнтири німецького поета й мислителя Йоганна Вольфганга Ґете (1749–1832). Захоплення гілозоїстичними ідеями свого попередника й розмірковування про духовне й живу природу через антропологію античного мистецтва й естетичного виховання привело Й.-В. Ґете до ідеї наслідування природі [6, 73-74]. У зв'язку з цим мислитель, виділяючи три види мистецтва (наслідуванні природі, алегорії та стиль), зосереджує увагу саме на стилі, де постійно підкреслюється роль цілого та всезагального, вираженого в елементах і особливому. У живій природі, за вченням Ґете, немає нічого, щоб не знаходилося у зв'язку з цілим, і, оскільки ядро природи міститься у людському серці, а спосіб пізнання природних явищ – це досягнення єдності гармонії людини й природи, її душі з феноменом природи, то внаслідок того, що духовне не протистоїть матерії (у природі існують лише поступові переходи), а корениться в ній у якості його потенції, то жива природа має багатообразне виявлення в усьому (в усіх природних явищах).

Логічно продовжуючи теорію своїх попередників про феномен природи, у XYII столітті англійські філософи Р. Кедворт і Г. Мор утверджують думку про пластичність природи – безсвідомої, безтілесної субстанції, котра скеровує й організовує матерію і таким чином виробляє природні явища, постаючи Божественним інструментом змін.

Визнавали всезагальну одухотвореність і чуттєвість матерії французькі мислителі XYIII століття – матеріалісти Д. Дідро, Ж. Робіне, Л.М. Дешан, П. Кабаніс. Так, письменник Денні Дідро (1713–1784) у філософських працях ("Лист про сліпих в науку зрячим", "Думки про пояснення природи", "Філософські принципи матерії і руху") відстоював матеріалістичні ідеї: атоми є носіями відчуттів, з яких виникає мислення. Із зіткнення цих атомів виникає єдина свідомість людства й Всесвіту. Д.Дідро доводив, що вся матерія володіє властивостями, близькими до відчуттів, однак не приписував органічним молекулам властивості бути живими [13, Т.2, 382].

До цієї дискусії долучився і натураліст-філософ Жан Батист Рене Робіне (1735– 1820), котрий у творі "Про природу" стверджував, що вся матерія є не просто органічною, а й тваринною; його матеріалістичний погляд на світ поєднувався з деїзмом, а матерію він вважав одухотвореною: усі тіла природи володіють тваринними функціями – живленням, ростом, розмноженням [13, Т.2, 477]. Вирізнявся своєрідним трактуванням діалектичних ідей і матеріаліст Леже Марі Дешан (1716–1774), основним поняттям його системи було "універсальне ціле" як єдність усіх фізичних тіл, що становило надчутливу сутність і було доступне не почуттям, а лише розуму [9]. Видатним представником французького механістичного матеріалізму був лікар П'єр Кабаніс (1757–1808), що пов'язував першооснову суспільного життя із запитами "природи людини". Велика заслуга Кабаніса полягає у його намаганнях створити загальну матеріалістичну теорію медицини, що ґрунтувалася б на досягненнях природничих наук, довести її науковий характер [9].

Представники некласичної філософії А. Бергсон, В. Дільтей, Г. Зіммель, Ф. Ніцще, А. Швейцер, А. Шопенгауєр теж виявляли деяке тяжіння до сприйняття природи як живої істоти, однак суто гілозоїстичних поглядів не сповідували.

Аналізуючи гілозоїстичні погляди мислителів упродовж відомої людству історії світової філософії, слід додати, що гілозоїзм протистояв пошукам основ психіки та свідомості в особливій надприродній, нематеріальній, духовній субстанції. Гілозоїзм відкидає й механістичні уявлення про мертву матерію й віталістичні твердження про існування особливої життєвої сили, що визначає здатність до відчуттів у живих істот – він постає підґрунтям для становлення еволюційних уявлень про чутливість, психіку, розум. Є.В.Пєтушков стверджує, що "у розумінні свідомості, психіки людини й тварин гілозоїзм, що приписує всієї матерії здатність відчувати, становив наївну спробу відшукати корінь психічних явищ у матеріальному світі" [11].

Підсумовуючи генезу гілозоїстичних знань, слід зазначити, що гілозоїзм, по-перше, виникає як матеріалістичне вчення про одухотвореність матерії у філософствуванні Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена, Геракліта, по-друге, в ренесансну епоху гілозоїстичні уявлення охоплювалися широтою пантеїзму, що ототожнював Бога й природу (Б. Телезіо, Дж. Бруно), по-третє, у Новий час гілозоїстичні ідеї виявились у вченні Б. Спінози про мислення як атрибут субстанції, у філософських поглядах Й.В. Ґете про духовне як потенцію матерії, по-четверте, з розвитком науки (XYIII ст.) вияв гілозоїзму послаблюється і французькі матеріалісти вже є лише його прихильниками (Д. Дідро, Д. Дешан, Ж. Робіне). Слід додати, що в подальшому гілозоїзм розчиняється у розмаїтті вчень, течій, напрямів некласичної філософії, не виявляє чіткого окреслення у філософствуванні й суто переконаних прихильників, оскільки, як стверджує Т. Ойзерман, досягнення біології виявили неспроможність гілозоїзму та його ідей про загальну натхненність матерії [10].

Отже, філософське осмислення гілозоїзму як вчення про загальну натхненність природи зумовлено гострою необхідністю посилити усвідомлення глобальної відповідальності людини за свої дії та сформувати космічно-планетарне мислення шляхом особливого (емоційного, шанобливого) ставлення до землі, води, повітря, сонячної енергії тощо, що своєю чергою сприятиме піднесенню рівня духовності людства. Саме філософія покликана виробляти узагальнену систему поглядів людини на світ, місце людини в ньому, досліджувати пізнавальні цінності, соціально-політичне, моральне й естетичне відношення людини до світу й формувати духовну культуру людства. Проникнення у світ філософії з позицій гілозоїзму – і є шлях до філософського розуміння світу, тобто до усвідомленого знання "єдиного в усьому", яке відрізняється від знання окремих речей і якими оперує людина для пояснення багатьох явищ і предметів.

Використані джерела

1. Андрущенко В. П. Людина і культура // В.П. Андрущенко, О.В. Шинкарук / Людина і світ: Підручник [за заг. ред. Л.В. Губерського, А.О. Приятельчука]. – К.: Український центр духовної культури, 1999. – 512 с.
2. Бертран Рассел. История западной философии и её связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней / Рассел Б.; [Издание 3-е, исправленное; научный редактор проф. В.В. Целищев]. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2001. – 540 с.
3. Бруно Джордано. Про природу, начало и единое / Джордано Бруно // Философские диалоги [перевод М.А.Дынника, А.И.Рубина]. – М.: Алатейя, Новый акрополь, 2000. – 320 с.
4. Вікіпедія / Вільна енциклопедія. – Режим доступу: uk.wikipedia. org › wiki / Гілозоїзм.
5. История философии в кратком изложении: Сборник / Книга коллектива авторов Чехословацкой АН / [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.ibif.nm.ru/z0000196/index.shtml.htm.
6. Краткий философский словарь / Кириленко Г.Г., Шевцов Е.В. – М.: Философское общество "Слово": ЭКСМО, 2003. – 480 с.
7. Кривуля О. М. Філософія: Навчальний посібник / Кривуля О.М. – Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2010. – 592 с.
8. Коников И.А. Материализм Спинозы / Коников И. // Институт философии Академии наук СССР. – М.: Наука, 1971. – 268 с.
9. Новая философская энциклопедия Институт философии Российской академии наук; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/0932.html.
10. Ойзерман Т. Экономико-правовая библиотека / Ойзерман Т. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vuzlib.net/beta3/html/1/23666/23697.
11. Петушков Е.В. Гилозоизм / Новейший философский словарь / Петушков Е.В. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://opredelenie1.ru/noveyshiy-filosofskiy-slovar/g/php.
12. Причепій Є.М. Філософія: Підручник / Є.М. Причепій, А.М. Черній, Л.А. Чекаль; вид. 2-ге, виправлене, доповнене. – К.: Академвидав, 2008. – 592 с.
13. Таранов П.С. 120 філософів: Життя. Доля. Учення. Думки: Універсальний аналітичний довідник з історії філософії: у 2 т. / Таранов П.С. – Сімферополь: Реноме, 2005. – 702, 684 с.
14. Что такое Гилозоизм? Значение и толкование слова gilozoizm, определение термина // Крупнейший сборник онлайн-словарей. – Режим доступа: www.onlinedics.ru/slovar/fil/g/gilozoizm.html.

УДК 7.01

Олена Ернестівна Спичак,
кандидат філософських наук,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

УКРАЇНСЬКА ПОЕТИЧНА МЕТАФОРА В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ

У статті розглянута змінена роль метафори в сучасній українській естетиці, відзначено дуальний стан української поетики, що сформувався під впливом домодерністської естетики, яка до сьогодні значною мірою визначає наше сприйняття світу

Ключові слова: *естезис, поетика, метафора, конструктивний постмодернізм, деконструктивний постмодернізм, дуальний стан.*

In the article the changed role of metaphor in modern Ukrainian aesthetics, is analyzed. The dual status of Ukrainian poetics, formed under the influence of premodern aesthetics, which until now determines our perception of the world is marked.

Keywords: *Estezys, poetics, metaphor, constructive postmodernism, deconstructive postmodernism, dual status.*

У зв'язку зі зміною естезису української літератури стали потрібні нові поняття для опису її нового якісного стану. Саме аналіз метафоричного простору української літератури, дослідження стану української поетичної метафори в сучасній літературі дозволяє вийти на аналіз постмодерністського контексту як такого, де метафора відіграє роль аксіологічного критерію.

Розглядаючи змінену роль метафори в сучасній українській естетиці, слід відзначити дуальний стан української поетики, що сформувалася під впливом домодерністської естетики, яка до сьогодні значною мірою визначає наше сприйняття світу. Одним із результатів такого сприйняття є модель побудови навколо релігійних цінностей, які явно чи імпліцитно містяться в ній. Іншу модель української культури взагалі й літератури зокрема вибудувано за законами секулярного ідеалу, що найбільш характерно для української літератури радянського періоду. Домінування останньої моделі зумовило штучне стримування розвитку естетичного потенціалу, споконвічно притаманного українській поетичності, заперечення традиційних її форм і пошук нових естетичних принципів, що виходять за рамки ідеологізованої моделі. Однак цей етап минув, але зберігся дуальний стан української поетики, де також одна модель домінує над іншою. У цьому співвідношенні змінюється в основному зміст домінантної моделі: замість радянських ідеологізованих інтересів приходить постмодерністська спрямованість. Тепер на противагу стримуванню й притисненню української культури з'являється вседозволеність, звільнена від усяких рамок і правил. Українська поетика опиняється на новому роздоріжжі. Естетичні наративи стикаються у їхній різновекторності. Це, з одного боку, дискурс відкрито атеїстичний (як література радянського періоду, так і постмодерністська література) і приховано релігійний (метафоричний), з іншого. Як наслідок, в українській літературі одна модель відображає постмодернізм радянського посткультурного простору (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Забужко, О. Бузина, А. Іванець та ін.), а друга представляє по суті пострадянський постмодернізм, який намагається зберегти сакральне (релігійне) як основне в культурі (П. Глазовий, Л. Костенко, В. Шкляр). Отже, українська поетика опинилася перед вибором: іти шляхом формально постмодерністським, де немає розвитку метафоричному простору української поетики, чи шляхом сучасної літератури, де імпліцитно містяться одвічні цінності.

Домінантною моделлю в сучасній українській літературі є модель постмодернізму, яка сформувалася на прийнятті чи повному запереченні досвіду ідеологізованої радянської естетики. Ця модель відображає українську постімперську дійсність як "зразок" минулого, а також новітнього демоліберального світу з його квазіестетичними, консьюмеристськими цінностями, які переважають над високою культурою, високими цінностями.

Вплив постмодерністської моделі сприйняття естетики світу пронизаний антикультурними, антинаціональними ідеями, що є іррелевантними національним естетичним цінностям українців. Постмодерн маргіналізує українську літературу, вважаючи, що її залишки зберігаються лише в "хуторянстві" народної літератури. Як наслідок, постмодернізм української літератури намагається експлуатувати по суті естетику реалізму, що породжує відчуття безсилля проникнути в дійсну сутність естетичних процесів української поетики. Типовим прикладом дії цієї моделі є вилучення з українського естезису національного колориту як одіозного й несуттєвого. Діяльність з реалізації такої концепції Л. Костенко справедливо називає "десакралізацією" [5, 31]. Десакралізація в українській естетиці є знищенням її внутрішнього стрижня. Замість цього постмодерністська модель інтронізує в естетику української

© Спичак О. Е., 2012

культури одну з головних своїх рис – її існування як гру, що притаманна постмодерністському мисленню. Естетизація гри є можливістю не описувати реальність всерйоз, а моделювати її за власними законами, але не законами дійсності. Гра завжди штучно придумана й обмежена власними рамками. Її критерії не збігаються із законами мистецтва; гра є моделювання заради моделювання, а не заради пізнання дійсності. Постмодерністська модель є естетично втілена гра, поза розвитком суб'єкта. Їй непотрібен суб'єкт: гра існує заради гри.

Унаслідок розвитку ігрової логіки постмодернізму на перший план як естетичні прийоми виходять такі складники: продукування імітації, гіпертрофована цитатність, постійна іронія над традиційними цінностями, руйнування етичних, естетичних, релігійних та інших норм, вульгарність, запрограмований еклектизм, утвердження релятивізму, сексуальних патологій та ін. Ця логіка впливає на формування світогляду, на ціннісний рівень особистості, її культуру й ментальність. Якщо говорити про культуру, яка створює людину як особистість (і навіть, міркуючи в ключі нашого дослідження, як національну особистість), культивуючи в ній людяність, то антикультура руйнує людину та її особистість, знищуючи людське в людині. На жаль, ігрова логіка постмодернізму відіграє роль антикультури щодо української культури. Вона негативно впливає на розвиток культурного простору української ментальності, що призводить до "антиестетики" – естетики пристосуванства, яка сприяє бездуховності. Ця естетика пов'язана з початком постіндустріальної стадії розвитку, створенням всесвітньої інформаційної мережі, що й зумовило нове ставлення до культури. У цьому розумінні постмодерністська модель постає як своєрідна форма світовідчуття перехідної епохи, де суб'єкт і об'єкт починають існувати самі по собі, як розрізнені міфи, дослідження яких зведено тепер до обґрунтування їхніх взаємин, а також поєднання їх один з одним як фундаторських процесів у сучасній культурі.

Поетика естетизує вседозволеність і втрату ціннісних орієнтирів, про що попереджав ще П. Сорокін, пов'язуючи ці обставини з розвитком матеріалізму. Він бачить єдиний спосіб уникнути падіння піднесеного в мистецтві, тобто "кінця", загибелі мистецтва – у поверненні до "ідеаціональної", тобто релігійно мотивованої культури з її суворим аскетизмом. Однак, покладаючи на неї ці надії й віддаючи їй данину пошанування, автор зауважує разом з тим, що ідеаціональна культура "подібна до безмовного спілкування душі з Богом"; "це чутний знак нечутних великих цінностей" [8, 206]. Він віддає перевагу сходженню цієї аскетичної духовності на землю, коли нове відкриття земного крізь призму Духу народжувало вищі художні плоди. Трагічний, присмерковий ландшафт чуттєвої фази нашої культури для П. Сорокіна виражений у тому, що ще трапляються художники, але вже немає мистецтва. На думку І. Роднянскої, на цій стадії культурного здичавіння (перезрілій фазі "чуттєвої культури") знадобиться "поліцейський історії", який одягне на "безумного шофера" історії сорочку канонічних заборон для "переорієнтації". Після цього стане можливим поступовий спуск з "псевдоідеаціональних снігових вершин" на "квітуче плато" культурної "ідеалістичної" творчості [7, 6]. Ідеаціональний підхід у культурі, на нашу думку може забезпечити збереження цілісності й гармонії культурного простору, завдяки чому метафора здобуде благодатне поле для її розвитку, а постмодерністська модель набуде конструктивних рис, що відповідає українській ментальності, про яку йтиметься в наступному підрозділі. Адже звільнення поетичної форми впливає й на функціонування метафори, що призводить до доволі нудних обмежень, "розкутий голос" виявився скутим. "Боротьба за чистоту стилю" у верлібрі призвела до того, що власне поетичне начало виявилося пригніченим [2]. Пригнічення поетичного начала через його хаотизацію в поетиці призводить до бездії метафори. Цей процес ми пропонуємо позначити як детропізацію метафори, коли метафора із конструкта піднесеного естезису перетворюється на прикладний інструмент хаотизації, коли процес поєднання низького й піднесеного, поєднання непоєднуваного, непропорційного, негармонійного видають за нову естетику – процес заради процесу. Інакше кажучи, детропізація метафори за її суттю є естетичний феномен формування квазіестетичного простору та квазікультурного способу буття антропосу.

Підміна підстав мистецтва в постмодерністському контексті руйнує цілісність і гармонійність структури поезії, що, своєю чергою, впливає на функціонування формально-естетичних засобів, які дозволяли б адекватно сприймати поетичну думку. У зв'язку з цим, як і завжди в перехідні періоди розпаду цілісності, актуалізуються потреби у зверненні до традиційного естетичного досвіду, фіксованого передусім і переважно в класичних видах метафор. Уявлення постмодерністів про владу в культурі як про панування деяких ментальних структур і спроба звільнити свідомість від їхнього тиску, на нашу думку, безпосередньо стосуються аналізованих процесів переходу й перехідності, що приводять до підміни підстав у мистецтві. Унаслідок цього метафора, яка інтерпретує річ через інші речі, щоб відобразити смисл однієї речі через ознаки іншої, втрачає смислову концентрацію концептуального поля. Вона тепер не має завершеності й перестає існувати як метафора. Деконструктивізм спотворює форму й структуру художнього твору, втрачаючи ознаки поетичності, а разом з тим й естетичний аспект. Саме тому метафора перетворюється на самоціль. Метафора існує заради метафори: метафора як гра уяви заради самої гри, гра заради гри, про що вже було сказано. Краса заради красивості є однією з найважливіших ознак руху мистецтва до квазімистецтва, естетики до квазіестетики: як не згадати тут Є. Базарова з його знаменитим: "Друже мій, Аркадіє Миколайовичу! – Про одне прошу тебе: не говори красиво" [10, 325]. Ми в цьому випадку говоримо не про внутрішню (глибинну) красу, а про зовнішню. Смисли, які несе метафора, стають поверховими. Текст набуває несуттєвого, а часом і

безглуздого характеру. Детропізована метафора замість естетичної насолоди прирікає на пошук втрачених підстав, що саме властиво постмодерністській моделі з релігійною основою.

Художня онтологія української поетики є прикладом піднесення реального буття до буття трансцендентного. Її поетичний лад, її поетика – це поетика піднесеного (маючи на увазі українську поетику постмодернізму як способу пошуку конструктивних форм). У цій поетиці міститься імпліцитне коріння релігійності, що в ній було присутнє й у радянський час у метафоричній формі, звернення до внутрішнього світу героя, до піднесеного в герої, до світу ліричного героя, до ліричного героя як такого. Достатньо звернутися до М. Рильського з його "Медитацією", до гумору Остапа Вишні, до байок П. Глазового. Це така поетика постмодернізму, коли тропологія її естетики взагалі й метафори зокрема орієнтують на пошуки основи для цілісного й гармонійного сприйняття світу, яку можна знайти тільки "вгорі". Поетичне в його дійсній сутності завжди піднесене. Естетика ж постмодерну вносить власне сприйняття речей і явищ реальності, що викликає деконструкцію багатьох рис української культури. Естетика в традиційному розумінні є "найвищою формою всякої мови", як "говоріння істини" (М. Гайдеггер). Створення ж культури в логіці постмодерну приводить поетику до основного на сьогодні питання: чи можлива поетика як "не-істина"? [3]. Така постає перед нами в моделі постмодернізму як способу утвердити деструктивність як норму, її інтенція не спрямована до піднесеного, а, навпаки, звеличує низьке. Це пов'язано з тим, що модель метафоризації в постмодернізмі успадкувала ідеологію атеїзму, а втрату ідеології сприймають як руйнування цілісності й гармонії, причому таке "розсипання" (втрата цілісного) сприймається як норма тропологічності наймоднішого й найновішого розливу. У цьому суть деконструктивності такої логіки.

Завдання сучасного мистецтва, зокрема українського, де найбільш яскраво проявився розподіл на прокомуністичне, проідеологізоване мистецтво та мистецтво позаідеологізоване (що найбільш характерно саме для української поезії) – не піддатися спокусам постмодерну. Роль поетики полягає в збереженні цілісності, критеріїв істини й краси як основи художньої онтології. Відношення поетики до реальності видається чимось загадковим, таким, що містить таємницю, одночасно іманентним і трансцендентним, внутрішньо притаманним речам, таким, що підтримує зв'язок з Абсолютом [9]. У цьому випадку детропізація метафори призводить до руйнування тканини естетичного досвіду, оскільки завдання метафори полягає саме в тому, щоб адекватно передати необхідний смисл відповідно до законів мистецтва, законів існування поетики.

Поетична метафора має життєвий обсяг, життєву енергію, і коли душа потрапляє в цей обсяг, вона може задихати не часовим ритмом цивілізації, а ритмом вічності, ритмом Культури. Мірилом цієї краси й захоплення є естетика, яка перетворює енергію мистецтва, енергію залучення мистецтва, особливо літератури, в енергію залучення читача. Традиційно особливе місце в українській літературі належить метафорі, яка привертає, зосереджує увагу, включає волю читача через зацікавленість у глибинних, сакральних смислах, які необхідно ведуть до Абсолютного. Коли же людина опиняється в посткультурному просторі, вона перестає насолоджуватися мистецтвом; мистецтво стає "еквівокаційним", тобто втрачає цілісність. У цьому розумінні постмодерн нав'язує людині під виглядом культури хаотизовану поетику – від форм пригнічення індивідуальності до способів своєрідної реалізації цього пригнічення – як істинно естетичний феномен втілення власного образу (Ж. Бодріяр). Тим самим, культурою можна вважати все хаотизоване за змістом і метафоризоване за формою. Тому естетика постмодернізму провокує автора перейти межу натуралізму, естетизувати те, що раніше вважали таким, яке не підлягає естетизації. Вочевидь, уперше за всі часи існування художнього дискурсу критерій новизни (як відмінного, а не нового – серйозного, якого ще не було!) було поставлено вище за інші критерії, наприклад, майстерність.

Творчість суб'єкта в посткультурному просторі не орієнтує його на піднесене, яке одвічно є мірилом художньої творчості української поетики, геніально втіленої у творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка. У зв'язку з цим у сучасному літературно-художньому просторі спостерігаємо контртрадиціоналістське ставлення до поезії, що призводить до віднесення її до найнижчих субстанцій природи. Людина тим самим цілком відчужується від традиції. Говорячи про поетику, слід відзначити, що свідомо чи підсвідомо автори сприймають її не просто як безглузду розвагу, карнавальну забаву, але як таємне діяння, якщо говорити про метафоричний простір української поетики. Якщо традиційно в українській метафористиці художній образ має явний і прихований смисли, причому останній виявляється більш важливим, особливо якщо йдеться про українську поезію з імпліцитними коренями релігійності, то логіка розвитку сучасної української метафористики часто ґрунтується на підміні таємниці відсутністю смислу. Тому головне авторське завдання полягає в збереженні в поетиці елемента таємного діяння як невід'ємної ознаки гіперметафоричності, притаманній українській поетиці, під якою ми розуміємо органічну єдність поетичного зображення потаємних смислів і образної метафоризації явних.

Водночас, у посткультурному просторі автор не є режисером і творцем – він лише учасник гри. Яскравою ілюстрацією цьому може бути повість Ю. Винничука "Королевич-машкара". Для письменника-постмодерніста художність у мистецтві – це лише гра й не більше. Ігрова реальність зрослася з карнавальним стилем, який балансує на межі свята й оргії як реальності, єдино гідної метафоризації. Свідомо вдаючись до несерйозності, а часом і безглуздості гри, постмодерніст підкреслює недійсність і викривленість "покрою життя", що реально існує. Відзначимо, що постмодернізм зазвичай не стоїть

на боці песимізму чи оптимізму, він старається виявити карнавальні риси того чи того, уважаючи мистецтво смішним, як, у кінцевому підсумку, і життя. Втіленням карнавальної естетики постмодернізму в українській поезії є епатажний пародійний твір А. Ірванця "Любіть Оклахому!". Це пародія на вірш В. Сосюри "Любіть Україну". В. Сосюра намагався передати переживання народу, надихнути його до життя на фоні всеукраїнської трагедії. А постмодерністська пародія А. Ірванця – іронічний підхід до смисложиттєвих почуттів українства.

Нехтування смисложиттєвими орієнтирами й ідеями постмодернізм демонструє як засіб естетичного притиснення, що виражено у відчуженості від загальних ідей і смислів. Втілення такої відчуженості спостерігаємо у творі Ю. Андруховича "Дезорієнтація на місцевості", коли він описує українську ментальність: "Це повзуча комуністична вічність, що зусібіч обклала ненависний сторозтлінний Київ, це сама глибинна чорна українськість" [1, 46].

Постмодерністська модель, що має інтенцію деструктивності як норму, свідомо переорієнтовує естетичну активність з "художньої творчості" на цитування, а гармонію й цілісність художнього твору на колаж. Якщо в класичній літературі піднесене не підміняється потворним, то в постмодерністській поетиці, а саме моделі деконструктивного типу, низьке, ототожнене з красою, претендує на роль піднесеного. Коли О. С. Пушкін писав: "Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман … " [6, 252], сам обман він не поетизував. Натомість у сучасній поезії обман розглядають як чесноту, і чим більш удалим він є, тим прекрасніший.

Проявляються риси антидуховності: низьке облачають у ризи піднесеного (О. Бузина "Революція на болоті", О. Забужко "Польові дослідження з українського сексу" та ін.). На цьому етапі відбувається викривлення поетичного. Краса в художньому тексті впливає на концептуальне поле метафори. Перше, про що слід тут сказати, що краса в художньому тексті робить текст художнім, із чого випливає, що краса художнього тексту впливає на концептуальне поле метафори, яке поєднує смисли двох об'єктів і смисли переходів. При сформованому концептуальному полі метафори остання становить те начало, на основі якого формується можливість естетичного аналізу. У цьому випадку метафора виявляється більшою за смислом, ніж її концептуальне поле. Однак, якщо концептуальне поле метафори не окреслено, то аналіз втрачає всяку структурність і послідовність. Концептуальне поле метафори створює цілісність у метафорі, властиву художньому тексту. Тому краса в художньому тексті є індикатором наближення до істинності. Відчуженість метафори від цілісного, від істинного, призводить до її загибелі, а в кінцевому підсумку й до загибелі поетики. Така відчуженість властива постмодерністській моделі деструктивного типу, де метафора існує заради метафори, вона працює на зачарування без концептуального поля. Це "гола" метафора, яка не має конструктивного поля, що руйнує ціннісний чуттєвий скелет людського в людині: постмодернізм своєю недооформленістю, незаповненістю й уседозволеністю дозволяє метафоруючому суб'єкту (читачеві) самому стати поетом чи художником. Питання полягає в тому, яку цінність становить й одночасно утверджує його праця?

Як ми вже з'ясували, наслідування як властивість поетики безпосередньо впливає на художній образ. Так вплинули події 2004 року ("помаранчевої революції"), що відбувалися на політичній арені, на О. Бузину, який відобразив їх у своєму творі "Революція на болоті". Цей твір претендує на роль носія тієї поетики, яка приводить метафоруючого суб'єкта до десакралізації, на що вказувала Л. Костенко, характеризуючи стан сучасного мистецтва. До цього роду поетики слід віднести й творчість О. Забужко, зокрема її "Польові дослідження з українського сексу".

Прояв постмодернізму в мистецтві, на базі якого формується нинішня поетика, впливає на творчість метафоруючого суб'єкта (автора) з піднесеними цілями й цінностями, надихаючи його на діяльність, результати якої орієнтовані на масове споживання, інтереси замовника й покупця. Перефразовуючи відомі слова, можна сказати, що сьогодні натхнення, як і раніше, не продається, зате легко й успішно продається підробка під натхнення, наприклад, підробки психоделічного настрою, приправлені метафоричними підробками. Така прагматика творчого процесу руйнує моральність, поетизуючи й провокуючи як наслідок загибель поезії. Це протилежне тому, чим, наприклад, жив М. В. Гоголь: "Душа моя не знаходить слів для подяки невидимій руці, що веде мене" [4, 25]. Постмодерн підміняє підстави в мистецтві, низьке стає на місце піднесеного, мода замінює стиль, а невидиму руку, яка веде художника, замінюють пазли метафор, що створює згодом "нестерпну легкість буття": масовість, престижність, не піднесення людини, а її "споживання". Художній смак втрачає аксіологічний стрижень, який орієнтувався на традицію як суму людського досвіду зі збереження в собі людського. У зв'язку з цим метафоричний простір інтенціонально модернізується слідом за поетикою, стаючи служницею цивілізаційних потреб, втрачаючи власне функціональне призначення. У цьому розумінні естетика постмодерну сприяє вульгаризації й духовному збідненню української поезії.

Отже, підсумовуючи слід відмитити, що сприйняття реальності постмодернізмом створює такий ґрунт, на якому концептуальне поле метафори втрачає його межі, що сприяє розвитку культурного хаосу в українській поетиці постмодерністської моделі посткультурного простору. У цій моделі метафора не виконує культурно-охоронну функцію, розриваючи зв'язок з традицією. Відношення постмодернізму до традиції зазвичай визначають як "рух похилом", із забуттям релігійних витоків культури чи, принаймні, їхніх ідеальних дериватів (Шекспіра, Гете, Пушкіна, Гоголя, Вейдле), що призводить до "загибелі піднесеного" [7].

Використані джерела

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
2. Аристов В. Музыка после всего – просодия в эпоху постмодернизма / В. Аристов // Дети Ра. – 2008. – № 4 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru/ra/2008/4/ar25-pr.html
3. Зейфрид Т. М. Хайдеггер и русские о языке и бытии / Т. М. Зейфрид // НЛО. – 2002. – № 53 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. : http://magazines.russ.ru/nlo/2002/53/zeif-pr.html
4. Коржова Е. Ю. Духовная лестница Н. В. Гоголя : личность и творчество / Е. Ю. Коржова. – СПб. : О-во памяти игумении Таисии, 2009. – 615 с.
5. Костенко Л. Гуманістична аура нації, або дефект головного дзеркала / Л. Костенко. – К. : КМ Academia, 1999. – 31 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957 – 1962. – Т. 2. Стихотворения 1823 – 1836. – 1959. – 799 с.
7. Роднянская И. Пророки конца эона / И. Роднянская // Вопр. лит. – 2010. – № 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. :http://magazines.russ.ru/voplit/2010/1/ro1-pr.html
8. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин ; пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Сапова. – М. : Астрель, 2006 – 1176 с.
9. Тимофеева О. Кто сказал "сакральное"? / О. Тимофеева // Худож. журн. – 2009. – № 71/72 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. :http://xz.gif.ru/numbers/71-72/who-said
10. Тургенев И. С. Отцы и дети / И. С. Тургенев // Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. – М. – Л. : Наука, 1960 – 1968. – Т. 8. Сочинения. – 1962. – 622 с.

УДК 130.2+930.1

Марина Борисівна Столяр,
кандидат філософських наук,
доцент Чернігівського національного
педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

ЦИРК У ПЛОЩИНІ РАДЯНСЬКИХ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИК

У статті робиться висновок про поєднання опозиційного та конвенціонального змісту взаємодії цирку та радянських тоталітарних практик.

Ключові слова: *радянська сміхова культура, тоталітарні практики, ієрофанія, титанізм, сакральне, профанне.*

The author proves the connection of oppositional and conventional content in the interaction of circus and soviet totalitarian practices.

Keywords: *soviet laughter-culture, totalitarian practices, hierophany, titanism, sacral, profane.*

Радянська сміхова культура є унікальним культурно-історичним явищем XX ст., що не знає світових аналогів. З узагальнюючих праць, які вивчають явище сміхової культури, ми спираємося на дослідження М.М. Бахтіна, О.Ф. Лосєва, Д.С. Ліхачова, С.С. Авєрінцева, Ю.Б. Борєва, А.В. Дмітрієва, М.С. Кагана, Л.В. Карасьова, С.Б. Кримского, Т.Б. Любімової, В.А. Малахова, А.М. Панченка, В.Я. Проппа, С.В. Пролєєва, Н.В. Понирко, О.В. Голозубова М.Т. Рюміної, В.П. Шестакова, Р.Н. Юрєнєва та інших філософів, культурологів, естетиків, мистецтвознавців.

Контраст ідеологічного змісту комуністичної риторики та реальних тоталітарних практик, псевдосакрального та профанного був настільки яскравим, що не сміятися радянський народ просто не міг. Аналіз радянських тоталітарних практик дає всі підстави вважати, що сакралізація відповідних дискурсів відбувалася за рахунок використання псевдосакрального переважно двох типів. По-перше, ідеологеми тоталітаризму використовували ієрофанії певних християнських сенсів, що бралися не в архетиповому звучанні, а в формі кенотипових карикатур (максимально віддалених від відповідного взірця змісту месіанства, есхатології, аскетизму, покаяння тощо). По-друге, до процесу сакралізації залучалися "догмати" титанізму як релігії, що богом проголошує людину. Цей другий тип сакралізації, в свою чергу, має два варіанти – просто титанічний, антропоцентричний та ще такий, що поєднував в собі владоцентризм з антропоцентризмом в особі однієї окремої людини – правителя. Останній варіант титанізму – вождізм – був формою профанації антропоцентричного титанізму. Відповідно, сміхова культура як "профанація профанації", заперечення того заперечення, що відбулося на рівні тоталітарних практик, мала повернутися до двох основних змістовних парадигм – християнської (але вже десакралізованої) та антропоцентричної (титанічної).

Якщо ж говорити про сакральні аспекти цирку як форми сміхової культури, то вони вивчаються в працях таких дослідників, як О. Панченко та О. Кирилюк. Однак, залишається питання про зв'язок

© Столяр М. Б., 2012

сакральних сенсів цирку та сакралізованих тоталітарних практик: йдеться про їхню опозицію чи конвенцію?

Отже, об'єктом дослідження цієї статті є радянська сміхова культура, а предметом – цирк як певна форма сміхової культури у її складних відношеннях з тоталітарними практиками.

Радянський Союз можна назвати великою цирковою державою: у країні діяло 76 циркових стаціонарів – такої кількості не було в жодній країні світу [1]. Про відношення партії та уряду до цирку свідчить той факт, що циркових артистів щедро нагороджували званнями героїв соціалістичної праці, народних і заслужених артистів. Цирковий марш Ісаака Дунаєвського у свій час навіть хотіли зробити гімном СРСР, та від цієї ідеї відмовилися – паралелі цирку і радянської реальності були ідеологічно небезпечними. У радянських анекдотах подібні аналогії були відмічені досить поверхнево. Іноді з цирком асоціювався безлад, ірраціональність (а тим часом цирк вимагає високої злагодженості дій). Останніми роками існування Радянського Союзу цирком називали те, що спостерігалося в армії: "Хто в армії служив, той в цирку не сміється". Іноді говорили: "Цирк якийсь!" щодо бюрократії або інших негативних явищ. В історичному розвороті слово "цирк" застосовувалося по асоціації з правлінням М.С. Хрущева: За часи Леніна було як в тунелі: навкруги темрява, попереду світло. За часи Сталіна – як в автобусі: один веде, половина сидить, решта трясуться. При Хрущеві – як в цирку: один говорить, всі сміються. При Брежнєві – як в кіно: всі чекають кінця сеансу.

Набагато глибше викривають місце цирку в радянських ідеологічних практиках серйозні визначення і асоціації. Так, слово "історія" у філософії марксизму іноді прикрашалося цирковим "форшлагом" – не просто історія, а "арена історії". Наприклад, "вихід на арену історії пролетаріату поклав початок...". "Арена історії" – достатньо поширений крилатий вираз. При цьому слово "арена" не має ніякого відтінку, що занижує, профанує, протистоїть освяченню. Навпаки, арена – означає краще місце – центральне, передове, найважливіше... Арена наразі виступає фокусом часу і простору, концентрованим, ущільненим історичним часом, таємничо пов'язаним з комуністичною перспективою. Якщо моделлю буття, що розвивається, вважалася спіраль, то арена – це по суті одна з буттєвих площин спіралі, з яких складається смислоутворюючий стрижень змін, що відбуваються в світі.

Парадокс "радянськості" цирку полягає в тому, що цей вид мистецтва, на перший погляд, був одним з найменш ідеологізованих. Не випадково, радянський цирк прекрасно сприймався глядачами за кордоном, що приносило країні достатньо великі прибутки у валюті. У вузькому значенні слова "ідеологія" як система поглядів, що забезпечує владу певній соціальній групі, цирк був позаідеологічним. Та в широкому значенні, як частина певного менталітету – цирк був яскравою формою візуальності комуністичного світогляду. Цирк по суті виступав специфічним віртуальним простором ідеалізованого світу, острівцем "комуністичного майбутнього", в якому ані класові, ані національні, ані інші відмінності вже не мають місця. Він демонстрував образ перетвореного людства, упокореної природи і нескінченних можливостей людини в його безкінечному розвитку.

Навіть архітектура циркової споруди нагадує про сакральний простір, тому що має форму храму. Цирк і є однією з радянських культових споруд поряд з вокзалами, метро, "храмами" освіти, науки, мистецтва. Між іншим, саме у радянській цивілізації виникли постійні будівлі цирку. До цього часу простором циркової дії були тимчасові споруди – шатри. Якщо марксистська ідеологія відвела церкви місце, яке в середньовічній культурі займав цирк, то цирк, навпаки, піднісся і став одним з храмів радянської цивілізації.

У чому ж полягає перетин циркового образу світопорядку і радянської моделі комунізму? Річ у тому, що в цирку візуалізуються відношення людини і природи, виходячи з певного ідеалу людини, яка ставить себе на місце Бога, демонструючи практично безмежні можливості в підкоренні природи. Це навіть не людина, а якась надлюдина, мрією про яку надихалися в добу Римської імперії, Ренесансу, романтизму тощо. Подібний же ідеал є основою ідеології радянського титанизму або марксизму-ленінізму.

М.О. Бердяєв називає марксизм різновидом релігії самообоження людини. Витоки цього самообоження він бачить в гуманізмі доби Відродження. Філософ вважає, що результатом ренесансного самопіднесення людини було виснаження її творчої енергії, приниження людини в наслідок перенесення центру тяжіння людської особистості зсередини на периферію, відриву природної людини від духовної, віддалення від внутрішнього сенсу життя, від божественного центру, від найглибших основ самої природи людини [2, 109].

О.Ф. Лосєв висловлює близькі за змістом думки. У праці "Естетика Відродження" він вводить поняття титанічного гуманізму як форми релігійної свідомості, сутність якої полягає в привласненні людською особою "божественних функцій" [3, 75]. Інквізиційне безумство епохи Ренесансу філософ виводить з боговідступництва і богоборства [3, 134], коли кожна людина піднесла себе на рівень з Тим, Хто має право розпоряджатися життям і долею людей, не боячись ніякого суду. При цьому Лосєв абсолютно недвозначно натякає на богоборську сутність нового, радянського титанизму.

Радянські пісні у якості ілюстрацій титанизму в цілому, могли б зіграти роль і циркових гімнів. В них постулюються необмежені можливості людини як бога в площині відносин людини і природи.

"Мы в труде и мастера, и боги,
Рукотворным верим чудесам" ("Новый день" – М.. Добронравов)

"Мы сами – ритмы Времени…" ("Любовь, Комсомол и Весна"– М. Добронравов)

"…И нашей силе нарастать!
И стоит руку протянуть,
Можно в небесах
Солнышко достать" ("Олимпийский марш" – Р. Рождественский)

"Мы рождены,
чтоб сказку сделать былью" ("Все выше и выше" – П. Герман)

Цирковий і радянський титанизм об'єднує ідея можливого раю на землі, нового Едему, міста-саду. Ієрофанією Саду живиться багато артефактів культури впродовж всієї людської історії. Радянська культура не є виключенням. Ще в XVII в. (у епоху бароко) у вітчизняній культурі намітилася підміна релігійного почуття естетичним. Романтизм повертає релігійну символіку вже повністю десакралізованим просвітництвом образам природи, та не долає традиції естетичної редукції архетипу Саду. І, нарешті, в радянській ідеології образ саду стає частиною ідеологеми остаточного підкорення природи людиною.

Та навіть в найбільш світських або відверто антирелігійних образах Саду ми виявляємо ту ностальгію про Рай, про яку пише М. Еліаде: "У ідеологіях нудизму або руху за абсолютну сексуальну свободу можна виявити залишки "ностальгії за Раєм", прагнення знов віднайти райське життя, те, що було до вигнання людини на Землю." [4, 128-129]. М. Еліаде вважає відмову від релігії сучасної цивілізованої людини рівноцінною новому вигнанню з Раю, новому падінню. "В глибині своєї істоти людина все ще зберігає пам'ять про неї (релігію – М.С.) точно так, як і після першого "падіння", її предок, перша людина Адам, навіть духовно засліплений, все ж таки зберігав в собі розум, що дозволив йому відшукати сліди Бога" [4, 132].

Якщо комуністична ідеологія обіцяла рай в деякому осяжному або неозорому майбутньому, то цирк дає хай перетворений але безпосередньо-плотський, візуальний образ втраченого блаженства, поверненого шляхом творчих зусиль людей. Ідея раю на землі припускає, у свою чергу, декілька складових, на які спирається цирк як певний світопорядок, малий космос. Перш за все – це ідея дива. Зрозуміло, що мова йде про дива в межах матеріалістичного світогляду. Тут диво – це прояв безмежних і в той же час природно витлумачених здібностей людини.

У цирку можна спостерігати наступні прояви ієрофанії дива:

1) прекрасне володіння тілом у циркових акторів аж до створення ілюзії звільнення людини від сили земного тяжіння;

2) "підкорення предметного світу" у витонченій техніці жонглювання, коли жонглер перетворюється на центр малого всесвіту, що складається з предметів-планет, які обертаються навколо цього центру;

3) використання деяких машин на рівні їх граничних можливостей (наприклад, атракціон з мотоциклами, що мчаться по вертикальній площині) і

4) панування над тваринним світом в формі дресирування.

Цирк запевняє нас, ніби радянська людина – це новий Адам, який знає потребу кожного Божого творіння, і всі істоти не тільки слухають його, а й можуть знаходитися під людським керівництвом в дивовижній гармонії між собою. У основі ідеології цирку лежить ідея абсолютної покірності, що виявляє природа до людини.

Перед нами ні що інше, як перетворений образ райської гармонії людини і тварини, достовірно відтворений виключно в просторі молитви святого. У творінні блаженного Іоанна Мосха "Луг духовний" розповідається про анахорета, який досяг такої великої духовної досконалості, що "без страху зустрічав левів, що приходили до нього в печеру, і годував їх на своїх колінах" [5, 13]. Інший чернець, що жив в монастирі авви Петра, часто віддалявся на береги святого Іордана і, залишаючись там, лягав спати в левовому лігві [5, 23-24]. Добре відомим є приклад служіння лева преподобному Герасиму. З житій вітчизняних святих відомі випадки "ведмедячого служіння" святим (преп. Серафім Садовський; настоятель Хутинського монастиря XVII століття [7]. Можна звернутися і до численних свідчень наших сучасників, що розповідають про подвижників XX століття. Святитель Лука Сімферопольський, більше відомий світові як Войно-Ясенецкий – видатний хірург і вчений, розповідав, як по дорозі на заслання майже роздягнутого митрополита Кирила скинули зимою з поїзда в далекій тайзі. Врятував його від смерті… ведмідь, який ліг коло нього і зігрівав його до самого ранку [6]. Отець Феофіл Святогорець водив велику дружбу з дикими звірами, які відчували його любов і приходили до нього, коли мали якунебудь потребу. Коли одного разу він наказав хворій тварині прийти через тиждень для нової лікувальної "процедури", то вона прийшла рівно через тиждень [8, 155]. У життєописі Чернігівського старця Лаврентія є розповідь про те, як на монастирську капусту напала гусінь. Ніякі засоби не допомагали, тал після молитви отця Лаврентія вся гусінь злізла з капусти. Вранці всі побачили це диво [9, 30].

Більшість аналогічних випадків (а з них можна скласти окрему книгу) майже не відомі нашим сучасникам, що вже говорити про людей радянської доби. Проте потреба душі в справжніх дивах Любові є незламною. І саме таку підсвідому потребу в онтологізації дива частково задовольняв цирк з його підміною дива мистецтвом дресирування.

Крім перерахованих ієрофаній чудового в цирку є і пародія на диво, тобто профанація надприродного – це діяльність фокусника. Роль останнього полягає в тому, щоб продемонструвати широкі

можливості людини видавати спритність рук за диво. (На інфернальний підтекст виступу ілюзіоніста звернув увагу ще Михайло Булгаков в романі "Майстер і Маргарита". Саме цей жанр циркового мистецтва обирає Воланд для свого публічного виступу в Москві). З іншого боку, ілюзіоніст є частиною тієї ідеологічної парадигми, яка редукує явище надприродного до непізнаного природного.

Треба ще раз підкреслити, що ідеологія радянського титанизму не проповідується в цирку на вербальному рівні, вона взагалі не промовляється – просто створюється віртуальний світ, в якому вищевикладене відношення до дива втілюється в образах. Людина, що прийшла в цирк, має справу не з чистою ідеологією, а з відповідним до неї світовідчуттям, розчиненим в окремих виступах циркової програми. Глядач сприймає цю ідеологію опосередковано, та саме таке сприйняття дає більш вагомий результат, ніж освоєння безпосередніх вербальних практик.

Цирковий світ базується на ідеї радості як сміху. Втіленню цієї ідеї слугують виступи клоуна (блазня) або групи клоунів, які зв'язують своїми репризами всю циркову виставу в єдине ціле. Клоунада тому – не просто окремий номер, – це середовище, в якому знаходиться решта номерів, це атмосфера панування сміху, що в межах циркової ідеології ототожнюється з радістю в її найвищому прояві.

Клоун, з цієї точки зору – своєрідний цирковий жрець – центральна фігура в цирку. З ним не можуть конкурувати інші артисти. Йому дозволяється втручатися в дію, керувати оркестром, направляти роботу освітлювача. Він запросто переходить бар'єр, що відокремлює глядачів від виступаючих, і йому прощається навіть те, що в цирку вважається святотатством – він може обернутися спиною до місця, яке в цирку є сакралізованим – до арени.

Феномен клоунади використовує ієрофанію християнського юродства. І клоун, і юродивий зображають себе безрозсудними, невмілими, непривабливими, безглуздими тощо. При цьому насправді клоун є навіть спритнішим артистом, ніж ті, кого він намагається начебто невдало копіювати. Так само юродивий є уявно божевільним: він володіє набагато глибшим розумом, ніж ті, хто над ним сміються. Та юродивий виражає ідею смирення перед Богом, а клоун догоджає натовпу. Упокорювання юродивого справжнє, а в клоуна уявне: саме підкоряючись натовпу клоун панує над ним, підпорядковуючи його владі власного кумиру – бога сміху. Смішити – це надмета всіх дій клоуна. Натомість юродивий демонструє дурість і нікчемність світу цього з точки зору християнських цінностей. Він дивиться на світ очима Христа [10, 56]. А для клоуна як для певної циркової маски немає нічого такого, що не може стати предметом сміху чи осміяння.

Існує в цирку і певна ієрархія – цирковий вертикалізм. У цій ієрархії найвище і найпочесніше місце – під куполом цирку – є найнебезпечнішим. Чим ти вище в цирку, тим менше ти маєш право помилитися і тим страшніше плата за таку помилку. Це місце не можна купити за гроші або отримати по усюдисущому радянському "блату". Це місце можна тільки чесно заробити. У такому розумінні цінностей також присутній релігійний підтекст, що заперечує звичайну соціальну ієрархію в умовах тоталітарних практик (цю ієрархію утворювали рівні влади – гроші не мали реального впливу на соціальне положення людини). Та на відміну від християнства тут затверджується верховенство ризику, а не Любові. Саме ризик є тим "лезом бритви", рухаючись по якому актор цирку демонструє, наскільки язичницький бог арени "любить" його. Тільки клоун в більшості випадків не випробовується на цю "любов", тому що він має її за правом того "останнього, що став першим".

Як всяке світовідношення, що виключає віру в Бога, цирк припускає цілий комплекс марновірств, які мають форму жорстких табу. Щоб в цирку були гроші, тут ніколи не лускають насіння, не ходять з відкритою парасолькою. Також не можна питати в артистів, коли вони їдуть на гастролі, а тим більше, коли збираються повернутися. Адже можуть і не повернутися. Не можна в цирку плести. Вважається, що нову програму обов'язково приймуть "на ура", якщо перший квиток купить чоловік. Давати комусь свій інвентар перед виступом – означає у циркових артистів зарядити її чужою, не завжди позитивною енергією. Слово "останній", також, є табу: "останнього" виступу, як і "останнього" польоту у льотчиків не буває. Можна говорити тільки "крайній". А роль чорної кішки можуть приписати навіть колезі за цирковим мистецтвом. Заслужений артист Грузії Гія Ерадзе каже: якщо актор вже стоїть перед виходом, вважається, що перед ним не можна проходити. Ми завжди кричимо в таких випадках: "Назад, назад" [11].

Значна частина радянських кінокомедій має безпосередній зв'язок з цирком. Той же тип життєрадісності, ризиковані трюки, гонитви, використання дресированих тварин тощо. Цей зв'язок видно вже в першій (1934 р.) радянській кінокомедії "Веселі хлоп'ята" (режисер Григорій Олександров).

Вагоме місце у фільмі займає образ упокореної природи. Коли пастух Костянтин робить перекличку в своєму стаді, всі тварини зразу відповідають – кожен своїм голосом. Пізніше вони чують гру пастуха на сопілці і спішать до нього, долаючи всі перешкоди. Особливо підкреслюється покірність природи людині з народу, її демонструють сцени, в яких домробітниця і пастух намагаються вигнати або хоча б заховати тварин. Ганна сміливо сидить верхи на бику і лупить його, виганяючи з вітальні (між іншим, зйомки цього трюку закінчилися серйозною травмою актриси Любові Орлової). Костянтин вкладає корову спати на ліжко, прикриває вівцю шкурою тигра тощо.

Основні сцени фільму – музичні, але є тут місце й чисто блазнівським витівкам. Чого варта сцена бійки музикантів – ця традиційна в цирку сцена сутички двох або трьох клоунів розростається до

колосальних розмірів побоїща цілого оркестру, що чимось нагадує класову боротьбу в профанному варіанті.

Особливо яскраво зв'язок цирку і комедії видно на прикладі знаменитої довоєнної (1936 р.) кінокомедії "Цирк" (режисер Григорій Олександров). Якщо здійснити редукцію візуальності цього твору, виявити його провідні смислові засади, то нам слід використати поняття ієрофанії соборності. Ця ієрофанія присутня і в самому феномені цирку як певної форми спілкування людей на засадах титанічного антропоцентризму, і в кінокомедії, що проголошує космополітичний ідеал єднання людей різних національностей і кольорів шкіри, на шляху побудови загального для всіх світлого майбутнього.

Об'єднує цирк та ексцентричну кінокомедію така фігура сміхової культури, як трюк. Останній чітко відповідає певним соціальним ілюзіям народу і його правителів практично впродовж всієї історії радянської культури та найяскравіше виявляється в довоєнний період. (Згадаємо гасла наздогнати та обігнати природу.) Заперечуючи диво як явище надприродне та не відкидаючи ієрофанії чудесного, радянські тоталітарні практики породжують профанний аналог дива – трюк як щось "середнє" між чудовим і природним, як певний компроміс народної сміхової свідомості, що намагається примирити протилежності на рівні фізично здійсненого.

Найяскравіше жанр трюку в радянській кінокомедії представлено в творчості режисера Леоніда Гайдая, комедії якого нагадують циркові вистави.

Фактично можна говорити про вторинність ексцентричної, трюкової кінокомедії як жанру по відношенню до цирку.

Виходячи з вищевикладеного матеріалу, цирк існує не поза ідеологією. Цирк – це концентрована і матеріалізована форма ідеалу титанічного світогляду, взятого з погляду одного з його параметрів – можливостей людини щодо природи (власної тілесності і зовнішньої природи). Однак в радянській ідеології існувало протиріччя між титанічними гаслами вербальних практик ("Людина – це звучить гордо!" – Максим Горький) та тоталітарним дискурсом вождізму. Останній заперечував титанізм, тому що принцип антропоцентризму наразі діяв тільки по відношенню до однієї людини – правителя держави. Відповідно титанічна ідеологія, з одного боку, була компенсацією відсутності антропоцентризму у тоталітарних практиках, а з іншого – певним протестом проти вождізму. Цирк по відношенню до тоталітарних практик здійснює профанацію владоцентризму та вождізму, а також профанує аскетизм напруженої праці у віртуозній техніці володіння матерією, включаючи людське тіло.

В цілому цирк є тією формою сміхової культури, на прикладі якої можна говорити про опозиційність ідеології лише частково. Наразі переважає конвенціональний зміст, що ілюструє певні ідеологеми титанічного світогляду. Цирк можна розглядати як транс-історичну форму сміхової культури, його популярність є характерною для всіх періодів радянської історії.

Використані джерела

1. Ефанова М. В цирке работают только однолюбы. Вечерний Харьков [Электронный ресурс] / М. Ефанова. – Режим доступа: http://www.circus.com.ua/publ_N223.htm
2. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 175 с.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
4. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1994. – 144 с.
5. Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. – М.: Правило веры, 2004. – 783 с.
6. Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. Медведь [Электронный ресурс] : рассказ / Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. – Режим доступа: http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_ otnohenii_k_jivotnim.php
7. Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. Настоятель и медведь [Электронный ресурс] / Лука (Войно-Ясенецкий), архиепископ. – Режим доступа:
http://svitk.ru/004_book_book/8b/1948_duhovnaya_beseda_ob_otnohenii_k_jivotnim.php
8. Старец Паисий. Отцы-святогорцы и святогорские истории / Старец Паисий. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2001. – 183 с.
9. Жизнеописание, поучения и пророчества старца Лаврентия Черниговского. – Почаев, 1991. – 124 с.
10. Панченко А. М. Смех как зрелище / А. М. Панченко // Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко.– Л., 1984. – С. 72–153.
11. Искусство цирка "питается" приметами [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.circus.com.ua/publ_R3.htm?page=10&arj
12. Кирилюк О. "Ha-ha" said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва (універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна). / О. Кирилюк // Do,ха /ДОКСА. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса, 2006. – Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – С. 8-17.

УДК 1(092)

Микола Олександрович Федоренко,
кандидат філософських наук,
доцент Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ О.ФРЕЙДЕНБЕРГ ТА В.ПРОППА

У статті аналізуються дослідження 30-40-х років XX століття в Росії, пов'язані з проблемами історії та теорії культури. Аргументується теза про оригінальний та самобутній характер культурологічної думки зазначеного періоду, її включення в тогочасний світовий контекст гуманітарної науки. Акцентується увага на методологічному інструментарії наукового пошуку.
Ключові слова: *міф, карнавал, поетика, казка, сюжет, жанр.*

The article examines research 30-40 years of the twentieth century in Russia, related in history and theory of culture. Argued thesis of original and distinctive nature of cultural ideas of the period, its inclusion in the then world context humanities. The attention to methodological tool of scientific inquiry.
Keywords: *Myth, carnival, poetry, story, plot, genre.*

У культурі XX століття актуалізується інтерес до вивчення класичного і архаїчного міфів. Підходи до вивчення міфопоетичної свідомості були різними – від ритуально-міфологічного (Д.Фрезер, Б.Маліновський) і символічного (Е.Касірер) до етнографічного (Л.Леві-Брюль) та структуралістського (К.Леві-Строс, М.Еліаде). Суттєву роль у дослідження міфу відіграли російські вчені формальної школи (В.Пропп) та учні академіка Марра (О.Фрейденберг).

Щодо рецепції ідей вищезгаданих представників російської культурологічної думки в Україні, то це залучення відбувається передусім в руслі літературознавчих студій, поодиноких філософських розвідок або в контексті історії вивчення давньогрецького роману (Фрейденберг). Творчий здобуток В.Проппа в його цілісності (одного із попередників структурного методу, за словами Леві-Строса) не став предметом уваги для вітчизняних науковців. Метою нашого дослідження є порівняльне з'ясування культурологічних концепцій вчених, намагання виявити специфіку кожної із них, виходячи насамперед з методологічних уподобань.

Наукова діяльність О.М.Фрейденберг почалася в 1920-30-х роках в школі М.Я.Марра, який розглядав мову у зв'язку з розвитком мислення та матеріальної культури, акцентуючи увагу на генезисі культури. Зазначений факт біографії зумовив основні напрями досліджень О.Фрейденберг у майбутньому. Звідси – особлива увага до проблем походження, що складають суть "генетичного" методу, інтерес до семантики, застосування порівняльно-історичного методу. Але методологічні підходи дослідників відрізнялися.

Згідно з концепцією М.Марра, значення слів-імен змінюються залежно від переходу імені з одного предмета (або дії) на інший предмет, що замінив перший предмет в тій же само функції. Так, з появою в господарстві нової тварини на неї переходила назва тієї тварини, чию функцію прийняла нова – на коня перейшла назва оленя, на хліб перейшла назва жолудя, оскільки жолудь в якості продукту їжі був замінений хлібом і т.д.

"Погоджуючись з Марром в практичних результатах його лінгвістичного аналізу, – писала О.Фрейденберг, – я хотіла б підкреслити, що бачу тут не "перехід значень за функцією", принциповий, загальний закон для всієї системи семантизації, який показує, що кожне значення має іншу, особливу форму існування, зовсім не схожу на дану, і що ці різні стани переходять одне в інше, живуть в прихованому вигляді або з'являються, втрачаючи свій смисл" [4, 46]. Свою думку вона пояснює прикладом. "Так, образ "раба" стосовно поняття "раб" прогенетичний, до-понятійний. Поняття "раб" створене образом, який немає нічого спільного з цим поняттям… Поняття "раб" існує ще до того, як раби історично з'являються. Як воно існує? В образі "раба". Явище, коли його нема, живе в іншій формі або іншому значенні; приховане з'являється, вже існуюче набуває форми прихованого. Цей великий закон семантизації (в іншому аспекті – формоутворення) набагато випереджає дрібні факти…стадіальних змін та інших видів…еволюції. Його відкриття було серцевиною мого доробку ще зі студентських років. У Марра цей закон називався "іменуванням за функціональними ознаками" і розумівся ним як перехід значення слів за функціями у виробництві. Згідно Марру, перше, генетичне значення створювалося виробничою потребою; потім воно передавалося за функцією… У мене – заперечення того, що первісна свідомість могла розуміти виробничу функцію: предмет іменувався метафорично, поза всяким відношенням до його реальної функції у виробництві" [4, 46].

Отже, О.Фрейденберг не визнавала, що для мови існують якісь первісні слова (як уявляв це собі Марр – "яфетичний" період його діяльності), для обрядів існує самий перший обряд, для сюжетів –

© Федоренко М. О., 2012

самий перший сюжет (тобто міф, який тлумачився як витвір народної творчості, а не як форма світогляду), які потім перероблюються і спотворюються. Первинним є те, що вона називає міфологічним образом, "чистим смислом", який втілюється в своїх словесних, речових або дієвих метафорах, тим самим конкретизуючи себе.

Одна із найбільш важливих праць О.Фрейденберг "Поетика сюжету та жанру", докторська дисертація, що була опублікована в 1936 р. як монографія. Вона присвячена первісному етапові становлення сюжету та жанру в античній, передусім давньогрецькій літературі, що знаходиться ще на межі фольклору та літератури. З цим пов'язані і цілі дослідження – їх походження і світоглядна сутність. Автор ставить завдання розглядати літературу "не формально, а по змісту" [5, 9].

Звернення до архаїчної системи світогляду О.Фрейденберг пояснює тим, що найдавніша література має справу зі світоглядним спадком, що функціонував до неї, а тому вона вимагає розшифрування долітературного матеріалу.

Фрейденберг була проти тлумачення прийнятого на той час розуміння первісного синкретизму. Синкретизм для неї – це не первісна злитість всіх проявів людської культури, а мислення тотожністю, яке семантично прирівнює мову, дію і річ, створюючи можливість їх симбіозу: "Ритмічні акти словесні та дієві йдуть паралельними одне одному рядами…, інтерпретуючи однаковою семантикою однакові враження дійсності" [5, 134].

Багато що в особливостях первісного мислення пояснюється при вивченні міфу та ритуалу – пануючих форм первісної культури. За визначенням О.Фрейденберг, міф – це образне уявлення у формі декількох метафор, позбавлених логічної каузальності, де річ, простір, час розуміються нерозчленовано і конкретно, де людина і світ, суб'єкт і об'єкт єдині. При цьому міф – не жанр. Спочатку він не несе ніякої оповідальності, іменування міфом лише словесно вираженого переказу – умовність. Міф пронизує все первісне життя, міфом служать і речі, і дії, і мова, і боги. Не існує єдиної форми вираження міфу. Маючи з самого початку мовну та ритмічну структуру, словесні міфи функціонують як плачі, інвокації, звернення, лайка, розхвалювання, вигукування, відповіді-питання. О.Фрейденберг говорить про словесний, речовий і дієвий міфи. Словесні міфи інсценуються дією, дієві "ословняються", ті і інші обростають бутафорією. На рівні міфотворчої свідомості словесні, дієві і речові "парафрази" єдиного семантичного смислу рівноправні. Ніщо не є визначальним [5, 52-54].

Що ж дослідниця розуміє під обрядом? Оскільки свідомість первісного суспільства оперує лише повтореннями та тотожностями, вона ставить знак рівності між тим, що проходить в природному світі і в житті самого суспільства; переосмислюючи реальність, це суспільство починає компонувати н нову реальність у вигляді репродукції того ж самого, що воно інтерпретує. Це і є те, що ми називаємо обрядом. Поряд з об'єктивним рухом речей з'являється дієвий, речовий, персоніфікований світ "викривленої дійсності". Людина є природа, його життя – повторення космічних дійств. Виробництво, трудові акти, біологічні моменти – все інтерпретується космогонічно і відповідно відтворюється в дійствах. Сам обряд О.Фрейденберг пропонує назвати "священним сказанням". Це міфічне дійство, що функціонує лише своєю формальною стороною, коли міфологія вже згасає. "Дійства" консервативніші за "словеса", вони переживають свої смисли, стають обрядами, для пояснення яких і переосмислюються "священні сказання". Обряд постає механізмом, що консервує та зберігає для культури міфічні схеми, які вона і переосмислює [5, 118].

Отже, міфологія є не що інше, як "космогонія – есхатологія". Оскільки первісний колектив осмислює своє існування як вмирання та воскресіння тотемів, "метафора" передає космогонію власне як боротьбу тотемів. О.Фрейденберг виділяє основні метафори, притаманні міфологічній свідомості – метафори їди, метафори народження і метафори смерті. "Акти їди-смерті-народження тісно переплетені в первісній свідомості. Вони осмислюються як наявність-відсутність космосу (тотема) у формі боротьби. Звідси – рівність образів "їди", "акту народження" та "смерті-воскресіння", що зливаються один з іншим та переходять одне в інше; їх генетичне рівноправ'я" [5, 71]. Власне, тут, в обряді та міфі, стверджує автор, готується майбутнє тривале життя метафор, які почнуть функціонувати стороною забутого смислу. Те, що потім стає лірикою, драмою і т.д., є варіаціями метафор сміху, плачу, інвокації, оскільки є парафразом, іносказанням того ж самого смислу, тобто інтерпретацією дійсності. Ці метафори, перекомбіновуючись, оформляють літературні жанри та сюжети і стають їх морфологічною складовою.

Світогляд (мислення тотожністю) є семантичною основою і дійства, і слова як самостійних стосовно одне одного форм. Спочатку семантичним варіантом дійства є мова міміки та жестів. А також ритміко-інтонаційні вигуки. Потім суто словесне мовлення, що існує паралельно хоровому дійству – груповий вождь вигукує в ритмічному порядку імена тотема, що супроводжується жестами, тілесними рухами, яке базується на ритмічній основі. Пізніше із цих ритмічних евокацій і рухів виникає пісня і пантоміма, танець. Найбільш давні ритміко-кінетичні дійства пов'язані з ходінням, в основі своїй є переосмисленням руху сонця під землею і на небі (хороводи). Сюжет, зазначає О.Фрейденберг, – це система розгорнутих в словесне дійство метафор, які є іносказанням основного образу. Розгорнутий образ вже є певною формою інтерпретації. При цьому образ лишається так би мовити позаду; його представляють уподібнення, які ми називаємо метафорами. Як тільки основний образ забувся, ці метафори починають нагадувати загадку, що має структурне та смислове існування. А це, у свою чергу,

надає їм характеру каламбурності, неоднозначності, гри смислів і т.п. Розходження смислу, що створив структуру сюжету, із більш пізнім смислом, який вичитується із цієї структури, породжує не лише загадку, а й казку. Казка ніколи не розуміє того, про що вона сповіщає (в цьому її формальна відмінність від міфу, стверджує О.Фрейденберг).

На підтвердження своєї тези про генетично-змістовну зумовленість сюжету та жанру О.Фрейденберг ще в своїй магістерській дисертації "Походження грецького роману" обґрунтовує ідею того, що стародавня література відрізняється від сучасної не стільки своєю функцією, скільки генезисом. Вільне творення жанру для древності неможливе. Жанр створюється із вже існуючих елементів, його сюжетна схема, персонаж, деталі обумовлені "сирим матеріалом", що береться із резервуару традиційних оповідань. Грецький роман – явище нове в античній літературі, але без відома для його творців в ньому оформлюється тисячолітня древність.

О.Фрейденберг виокремила два цикли міфологічних образів, умовно назвавши один "Адоніада", що пов'язаний зі смертю та воскресінням, інший – "Геракліада", пов'язаний з боротьбою та перемогою над смертю. Першому відповідає культ богів родючості, другому – цикл солярних і зооморфних образів.

Міф передає зміну пір року, дня та ночі, життя і смерті як зникнення і повернення героя і/або героїні, як перипетію їх долі, подорожі на небо і в підземелля, як дарунки втрати життя і народження нащадків. Внесення етичної, релігійної перспективи перетворює ці конкретні образи в повчальну алегорію. Цикл "Геракліти" лежить в основі сюжету страждань, тимчасових зникнень, "мучеництва" та "смертей" в епізодах роману, де герої "безвольно и счастливо выходят из огня, из звериной пащи, из пучины моря", і в епізодах християнських житій та апокрифічних діянь. "І коли тут же на Передньому Сході створюються Євангелія майже в той же самий час, їх автори не хотіли б знати, що вони оформлюють. Але це не в їх силах. Діалектичний процес йде над їх головами, діє в них самих, і дає їм в якості історичного матеріалу якраз те, що їх задовільняє, але що вони, при світлі наукового ліхтаря, прийняли б за знущання над собою. Але власне цей ліхтар і освітлює дивовижну узгодженість того, що саме по собі суперечливе" [1, 7-8]. О.Фрейденберг протиставляє свій погляд на античний роман і, ширше, античну літературу модернізаторському її тлумаченню, згідно з яким антична література одна іх європейських літератур. Антична література не просто "перша" в їх ряду. Античність – це епоха створення художньої літератури як такої на основі долітературного матеріалу. Тому категорії, що доречні при аналізі літератури, яка виникла після епохи, що породила античну літературу, не в змозі осягнути її специфіку.

Займаючись в 40-50 роки XX ст. проблемою переходу "образу" в "поняття", О.Фрейденберг намагається з'ясувати механізм функціонування міфологічного змісту в сюжетній та жанровій структурі античної літератури. Становлення понять із міфологічних образів відбувається головним чином через посередництво метафори. Метафора виникає як абстрагування одного із нерозчленованих смислів міфологічного образу. О.Фрейденберг вбачає в таких метафоричних "образних поняттях", що відтворюють дійсність у формі іллюзії, основу античного художнього мислення. Вирішальним же фактом створення античного мистецтва був розподіл суб'єкта і об'єкта. Наслідком такого розподілу було формування індивідуального авторського начала із колективного, пов'язаного з витоками епосу, ритуальної практики і т.д. Це "народження автора" найбільш яскраво відображено в грецькій ліриці, яка вперше "виділяє" із космосу соціум, а із колективної творчості – індивідуальне, яке ще не повністю стало суб'єктивним. Іншим наслідком стало формування непрямої мови через виділення функцій "оповідача" та "предмету оповідання" із міфологічної "розповіді" про подію, що досягалася шляхом безпосереднього показу і прямої мови; непряма мова з часом оформлюється як літературна наррація.

Дуже схожі с поглядами О.Фрейденберг на природу архаїчного мислення наукові розвідки іншого російського вченого першої половини XX ст. В.Проппа, який став попередником (за словами Леві-Строса) європейського структуралізму.

"Метою будь-якої науки є розкриття закономірностей... Я побачив закон на дуже невеликій ділянці – на одному із видів народної казки. Мені здалося тоді, що застосування цього закону може мати і більш широке значення.. область природи і область людської творчості не роз'єднані. Існує щось таке, що об'єднує їх, якісь спільні для них закони, що дають змогу вивчати їх схожими методами", тому він і започичує термін "морфологія" із біології, де його головна мета – систематизація [3, 25]. Вчений вважає, що застосування його методики може бути продуктивним як при вивченні міфу, так і при дослідженні оповідальних жанрів літератури. Він визначає і межи застосування методів, викладених в "Морфології казки", вони можливі лише за умови повторюваності явищ у великих масштабах, в першу чергу у фольклорі та мові. Як і О.Фрейденберг, В. Пропп виходить із необхідності поєднання історичного та структурного підходів, в той же час акцентуючи увагу на тому, що вивчення "морфології" (композиції) казки повинно передувати її історичному вивченню (цей нюанс дає підстави вважати його прибічником російського формалізму). Тому висхідна теза його першої монографії: "Перед тим як відповісти на питання щодо походження казки, необхідно відповісти на те, що вона собою являє" [2,10-11]. В "Морфології казки" дається визначення чарівної казки не через сюжет, а через композицію та встановлюється її єдність. В той же час дослідник дуже добре усвідомлює історичну обумовленість структури, результатом чого була поява монографії "Історичне коріння чарівної казки" в 1946 році.

Кладучи в основу дослідження російську казку, вчений використовує і весь доступний йому світовий фольклорний матеріал.

В.Пропп дійсно науковим вважав стадіальне вивчення явищ. "Розкриття первісних форм можливе лише за наявності великого порівняльного матеріалу щодо різних народів та ступенів їх розвитку… Розміщуючи матеріал по стадіях розвитку народів, розуміючи під "стадією" ступінь культури, що визначається за сукупністю ознак матеріальної, соціальної та духовної культури, ми можемо одержати "історичну поетику"… Це шлях вивчення знизу вверх, від старого до нового. Але в нашій науці застосовується і зворотній шлях зверху вниз, тобто реконструкція ранніх "міфологічних" основ шляхом аналізу пізніх матеріалів". Таке палеонтологічне вивчення, здійснене М.Марром щодо мови, В.Пропп вважав і можливим для фольклору. Застосування цього методу він вважав досягнення вітчизняної науки [3,23].

На думку В.Проппа, казку необхідно співвідносити з соціальними інститутами минулого і в них шукати її витоки. Так, зокрема, в казці зображаються дещо відмінні від сучасних форми шлюбу. Герой шукаю собі наречену поза межами свого мешкання. Можливо, зауважує дослідник, тут відобразились явища екзогамії: заборона одружуватися на дівчині із того ж самого середовища. Тому форми шлюбу в казці мають бути проаналізовані і знайдений той устрій, та фаза суспільного розвитку, в якій ці форми дійсно існують.

Стверджуючи, що казку необхідно співвіднести з історичною дійсністю (соціальними інститутами, іншими складовими первісної культури, зокрема, міфом та ритуалом), В.Пропп в основі своїй вбачає в казці не лише відображення дійсності (як і в міфі та ритуалі), а і особливості архаїчного мислення (його погляди в цьому дуже схожі з розвідками О.Фрейденберг). В системі цього мислення, вважає дослідник, ще не існує причинно-наслідкових зв’язків, а панують інші форми зв’язків, які нам ще достеменно не відомі. Ще немає узагальнень, понять. Процесу узагальнення відповідають інші операції мислення. Простір та час сприймаються по-іншому. Категорії єдності та множини, суб’єкта та об’єкта відіграють відмінну від нашої свідомості роль. Реальним вважається те, чого ми ніколи не визнаємо, і навпаки. Первісна людина бачить світ речей інакше, і на різних ступенях по-різному.

У своєму дослідженні В.Пропп співставляє казкові мотиви з різноманітними міфологічними уявленнями, первісними обрядами та звичаями. Він приходить до висновку, що багато казкових мотивів у своєму походженні пов’язані з різними соціальними інститутами, серед них особливе місце займає обряд посвячення. Початок історії казки – це початок процесу переродження міфу в казку, відкріплення сюжету і акту розповіді від ритуалу. Це момент, коли синкретизм казки з обрядом представляє собою її доісторію. Це і є, власне, момент народження казки. Але визначити його неможливо.

В першій половині ХХ ст. дослідження культурної зумовленості явищ, зокрема мистецтва здійснювалося російськими дослідниками в руслі філологічних студій. Спираючись на ідеї первісного синкретизму Веселовського О.М., який вважав розмежування поетичних жанрів (епіки, лірики, драми) характерним лише для певного історичного моменту і, відповідно, вбачав першопочатково в історії певну єдність та синкретичність основних літературних форм, російські вчені намагалися далі розвинути зазначені ідеї. Так, реконструкцію тих процесів мовного спілкування, що були характерні для його ранніх синкретичних форм, здійснила О.Фрейденберг. Вважаючи найдавнішими обряди інвокації, називань за ім’ям, викликань, дослідниця вбачала в них специфіку первісного мислення – іменування божества тотожне відтворенню його сутності. В.Пропп, також послідовник О.Веселовського, досліджуючи феномен чарівної казки, вперше (за словами Леві-Строса) застосував структуральний аналіз до вивчення фольклорного матеріалу. У той же час їм вдалося поєднати структурний метод з історичним підходом, ширше поглянути на специфіку архаїчної культури.

Використані джерела

1. Брагинская Н.В. Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе /Брагинская Н.В. – М.: Государственный университет – Высшая школа экономики, 2009. – 32 с.
2. Пропп В.Я. Морфология сказки / Пропп В.Я. – М.: Наука, 1969. – 224 с.
3. Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / Фольклор и действительность – М.: Наука, 1976. – 415 с.
4. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Фрейденберг О.М. – М.: Наука, 1978. – 296 с.
5. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Фрейденберг О.М. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

УДК 101.1:316+316.37

Анатолій Юрійович Верменко,
кандидат філософських наук, доцент;
Наталія Миколаївна Гудіна,
асистент кафедри філософії Національного
університету біоресурсів і природокористування

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ: СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ВИМІР

Досліджені світоглядно-філософський вимір проблем формування інформаційної культури особистості, зокрема перспективи використання інформаційних технологій для розвитку системи безперервної освіти і самоосвіти.

Ключові слова: *інформаційна культура, інформаційні технології, інформаційне суспільство, безперервна освіта, самоосвіта.*

The world outlook and philosophical aspects of the problem of personality informative culture formation, especially perspectives of use of informative technologies for development of life long education and self education system, are reviewed.

Keywords: *informative culture, informative technologies, informative society, life long education system, self education.*

Актуальність проблеми формування інформаційної культури особистості зумовлена необхідністю формування у громадян інформаційного суспільства високої культури пізнання, комунікативної культури, здатності і прагнення до безперервної самоосвіти та практичних навичок використання комп'ютерно-інформаційних технологій як одних з основних засобів освітньої та професійної діяльності.

Ступінь дослідження проблеми можна охарактеризувати так. Початком сучасного філософського осмислення проблеми формування інформаційної культури можна вважати праці таких всесвітньо відомих авторів, як Н.Вінер, Д.Белл, О.Тоффлер, Й.Масуда, К.Шеннон. Серед вітчизняних дослідників проблеми слід відзначити В.М.Глушкова, Н.Г.Джинчарадзе, Е.В.Ільєнкова, Ю.М.Канигіна, В.Кізіму, А.І.Ракітова, Є.П.Семенюка, Ю.О.Шрейдера, А.Д.Урсула. Водночас аналіз стану дослідження проблеми дає підстави стверджувати, що філософське розуміння процесу становлення і функціонування інформаційної культури особистості потребує подальшого розвитку і деяких теоретико-методологічних уточнень.

Інформатизація суспільства є необхідним засобом розв'язання протиріччя між безмежними можливостями суспільства щодо створення знань і обмеженими можливостями окремої особистості щодо їх засвоєння. В процесі вирішенні цього протиріччя розширюються можливості, здібності та навички особистості, зростають інтелект окремої людини і соціальний інтелект, рівень загальної та інформаційної культури. Інформаційна культура особистості органічно пов'язана з особливостями інтелектуального розвитку і загальної культури особи і суспільства. Чим багатший внутрішній світ людини, чим вищий її освітній рівень, тим більша можливість формування у неї високої інформаційної культури.

Термін "культура" /від латинського cultura/ прийшов з античності і первинно означав "обробка землі, догляд, землеробство, освіта, розвиток". Сучасний зміст цього поняття значно розширився, набув складного і універсального значення і вживається для характеристики різних видів людської діяльності як показник рівня їх якості. Так, може йтися про культуру спілкування, культуру праці, професійну культуру тощо. Кожне з цих понять характеризує конкретну грань загальної культури. До теренів культури відносять певні способи організації та розвитку життєдіяльності соціуму, матеріальні і духовні продукти цієї життєдіяльності, систему соціальних норм і духовних цінностей, особливості менталітету. Культура може розглядатися як історично усталені механізми соціальної діяльності та їх наслідки. Одним з елементів загальної культури є культура інформаційна.

Інформаційна культура може бути визначена як інформаційна складова людської культури, яка характеризує якісний рівень всіх інформаційних процесів і інформаційних відносин, що здійснюються у суспільстві. Це здатність суспільства зберігати, примножувати, поширювати й ефективно використовувати інформаційні ресурси і засоби інформаційної комунікації. Подібно до інших складових культури, її інформаційна складова має давню історію, складний і багатовимірний характер. Це органічна складова діяльності суспільства на будь-якому етапі історичного розвитку, але водночас це феномен XX століття, тому що до цього часу інформаційний аспект соціальної діяльності не набував такого важливого значення, який він має в наш час.

Незалежно від того, які саме допоміжні технічні засоби людина використовує для обробки інформації, зміст цього процесу завжди соціальний, в центрі його не технічний засіб, а людина, її інтелект, рівень її інформаційної культури. Тому впровадження будь-яких технологій не може бути

© Верменко А. Ю., 2012
© Гудіна Н. М., 2012

ефективним, якщо суспільство та його громадяни не мають належного інтелектуального і культурного потенціалу для їх опанування.

До основних вмінь і навичок, пов'язаних зі змістом поняття "інформаційна культура особистості", можна віднести: цілеспрямовано формувати і коректно формулювати зміст своїх інформаційних потреб і запитів; використовувати різноманітні за формою і змістом джерела інформації та банки знань, ефективно здійснювати пошук необхідної інформації в усій сукупності інформаційних ресурсів; сортувати і фільтрувати, оцінювати та обробляти інформацію відповідно до специфіки конкретної мети діяльності; дотримуватися у своїй інформаційній діяльності вироблених суспільством моральних і правових норм за одночасної реалізації індивідуальності своєї особистості. Основою інформаційної культури особи є знання про структуру і закони функціонування інформаційного середовища, досконале вміння орієнтуватися у світі інформації. Важливе значення для формування інформаційної культури людини мають уміння та прагнення до системної, активної та вибіркової взаємодії із засобами масової інформації та комунікації, які відіграють провідну роль у формуванні сучасного інформаційного середовища.

Формування адекватної суспільним умовам і потребам загальної і професійної інформаційної культури є одним з пріоритетних завдань систем середньої, вищої та післядипломної освіти, які повинні бути зорієнтовані на розвиток інтелекту особи, мати випереджаючий характер, тобто бути націленими на вирішення проблем майбутнього стану суспільства. Оскільки формування і переформування навичок інформаційної діяльності може і повинно відбуватися упродовж всього життя людини, необхідна цілісна і системна методика формування інформаційної культури особи В ній можуть бути виділені три основні етапи [1, 27]. Перший, підготовчий, етап пов'язаний з формуванням уявлень про спектр, зміст і операційні форми основних інформаційних процесів та базових навичок їх здійснення, насамперед через спілкування з родичами та друзями, використання засобів масової інформації, участь у мультиплеєрних комп'ютерних іграх, використання світової інформаційної мережі Інтернет, тощо. Другий етап інформаційної освіти пов'язаний з отриманням навичок цілеспрямованого та ефективного використання всіх основних варіантів і компонентів інформаційних технологій у навчальній діяльності, формуванням потреби і вмінь здійснювати їх постійне оновлення і вдосконалення відповідно до темпів розвитку сучасного інформаційного суспільства. Третій етап передбачає формування системної розвиненої інформаційної культури особистості як професійного спеціаліста та активного представника громадянського суспільства.

Антропологічні проблеми інформаційних технологій (ІТ) визначаються взаєминами, що складаються в системі "людина – обчислювальна техніка" [2, 51]. Конструктивні особливості обчислювальної техніки, специфіка її функцій і призначення, їх значення для існування індивідуума в соціумі, специфічні прагнення людини визначаються розвитком розглянутої системи. Філософська проблематика інформаційних технологій – це проблематика людського буття. Антропологічні питання ІТ можуть бути побудовані на різних філософських засадах, тому що питання про людину у світі інформаційно-обчислювальних технологій є центральним у будь-якій філософській концепції ІТ. Антропологічні проблеми ІТ потребують аналізу існування ІТ в аспекті логіки буття соціуму. Слід зазначити, що інформаційні технології звільняють людину від виконання значної частини соціально необхідних, але рутинних інтелектуальних функцій, а отже вивільняють значну кількість енергії та часу для духовного розвитку індивідуальності, аналогічно тому як механічна та електрична техніка сприяла інтелектуальному розвиткові людства, звільнивши його від важкої енергоємної фізичної роботи.

Інформаційна діяльність зорієнтована на особистість з достатньо високим рівнем інтелектуального та духовного розвитку. Впровадження будь-яких технологій не може бути ефективним, якщо соціум не має належного інтелектуального і культурного потенціалу для їх опанування. Незалежно від того, які саме допоміжні технічні засоби людина використовує для інформаційної діяльності, зміст цього процесу – соціальний. Інформаційна діяльність спрямована не тільки на забезпечення необхідною інформацією окремої особистості чи колективу, але й слугує розвитку інформаційного середовища, а саме інформаційне середовище розглядається як феномен культури, що забезпечує володіння знаннями і використання знань, їх перетворення на інформацію, масового поширення та засвоєння. В наш час основною рисою інформаційного середовища є широке застосування комп’ютерної техніки та інформаційних технологій.

Сучасний соціум являє собою структурно і функціонально складну систему, що прагне як до самозбереження і стабілізації, так і розвитку. Оскільки людина, як основний елемент соціальної системи, має певні психофізіологічні обмеження, що можуть бути перешкодою для подальшого розвитку системи, виникає потреба в спеціальних засобах, які забезпечують необхідну інтенсивність одержання, обробки, обміну, передачі соціально значимої інформації, що стала визначальним фактором життєдіяльності і розвитку сучасного суспільства. Отже, виникнення і розвиток інформаційно-обчислювальних і телекомунікаційних технологій є об'єктивно необхідним компонентом прогресу сучасного соціуму.

Рівень розвитку сучасних інформаційних технологій призвів до того, що питання про взаємодію між ІТ і людиною значною мірою перейшло з інженерно-технічної у філософсько-психологічну сферу. Серед людських факторів, від яких залежить ефективність взаємодії людини і комп'ютера, можна виділити зручність спілкування людини з машиною (зокрема, завдяки конструкції інтерфейсу та навичкам

роботи з ним) та психологічну готовність людини до цілеспрямованої та креативної взаємодії з машиною. Серед психологічних факторів, що забезпечують ефективну організацію такої взаємодії, варто виділити соціально-психологічні й індивідуально-психологічні (мотиваційні) фактори, які насамперед виявляються в процесі впровадження нових типів людино-машинних систем, та власне психологічні фактори, обумовлені особливостями підтримки вищих психічних процесів людини (сприйняття, пам'ять, увага, мислення і т.д.) і процесів навчання.

Одним з найважливіших аспектів оцінки ІТ є вимога до них забезпечувати збереження біологічної і психологічної цілісності людини і не створювати надмірні ризики негативних впливів на її фізичне і психічне здоров'я. Технічна цивілізація на місце індивідуальності висуває функціональність, знижує значимість унікальних сторін особистості, спрощує зв'язки людей, в багатьох випадках робить їх поверхневими, позбавленими глибинного змісту, тому ІТ відіграють важливу роль в процесі відновлення цілісності або, навпаки, децентралізації світогляду людини. Глибинні причини й корені професійної та функціональної спеціалізації простежуються у соціально кооперативній природі суспільства і людини, тому спеціалізація є об'єктивною потребою існування і розвитку соціуму, але на її основі в сучасному світі виникає проблема ультра спеціалізації і десоціалізації.

Сучасні комп'ютерні та комп'ютеризовані технічні пристрої істотно змінюють характер людської діяльності. Комп'ютер звільняє безліч людей від необхідності витрачати свою енергію на рутинну інтелектуальну роботу і значно прискорює її. Водночас автоматизація виробництва, істотне зменшення кількості задіяного у виробничому процесі персоналу, значні економічні втрати у випадку помилки спеціаліста, високі темпи професійної діяльності, які в багатьох випадках не дають можливість виправити неправильне рішення, призводять до підвищення відповідальності людини за свої дії. Інформаційні технології і технічні засоби (як і будь-які інші) можуть або подовжити або скоротити процесуальну і об'єктну складову в житті людини в залежності від специфіки індивідуального, соціально-групового та загальносуспільного світогляду, базових цінностей та рівня розвитку інформаційної культури. Перспектива зміни характеру спілкування і життєдіяльності людини внаслідок останніх досягнень в області інформаційно-обчислювальних технологій вимагає більш детального розгляду.

Спілкування з комп'ютером набагато простіше, ніж спілкування з живою людиною. "Існування" у штучному світі, створеному ЕОМ, може спровокувати появу у людини комплексу всевладного деміурга. Людина створює для себе за допомогою обчислювальної техніки цілком комфортабельне і безпроблемне оточуюче середовище . У такому психологічному стані, незважаючи на його ілюзорність, набагато приємніше існувати, ніж у реальному світі з його реальними проблемами, які доводиться вирішувати щоденно. Такий спосіб життя дуже швидко послабляє соціальні зв'язки з соціумом, і ЕОМ стає знаряддям відчуження людини від суспільства. Інтернет вражає своїх молодих користувачів насамперед тим, що в його середовищі не треба самоствердуватися за законами реального соціального світу. Жителі віртуального простору самі собі вибирають соціум на основі своїх переваг. Занурення в віртуальну реальність супроводжується створенням у свідомості людини особливої картини світу, де переважає стандартизація різноманітних знань, залежність від машинних рішень, зниження значущості індивідуальної першооснови, зростання психоемоційної напруги. Комп'ютерні ігри і перебування в віртуальній реальності перетворюються на самоціль і засіб відходу від тих сфер життя, які приносять неприємності, в той час як отримання інформації для оптимізації реальної життєдіяльності зменшується.

Глобальна комп'ютерна мережа Інтернет приваблює молодь як зручне і доступне джерело різноманітної інформації та як середовище спілкування, культурного дозвілля (насамперед музичного, кінематографічного та ігрового), ділової та побутової діяльності. Кіберпростір активно впливає на процес формування особистості більшості сучасних молодих людей. Однак можливості Інтернету не завжди мають позитивний влив на формування особистості молодої людини та процес її соціалізації. В порівнянні з реальним соціальним оточенням Інтернет має низку специфічних особливостей, серед яких можна виділити множинність, різноплановість та анонімність джерел інформації, груп спілкування, культурних і субкультурних впливів. Водночас спостерігається підвищена агресивність та безвідповідальність у спілкуванні, зокрема на різноманітних форумах та у блогах. Деякі різновиди технологій мультимедійного спілкування, дозвілля та супроводу інформації також можуть викликати ряд негативних наслідків, оскільки здатні контролювати та імітувати емоційний стан та дії людини, що може призвести до негативних психофізіологічних наслідків, таких як невротизація та швидка втомлюваність, до функціональних та органічних розладів.

Більшість дослідників зазначає, що використання інформаційних технологій призводить до істотних змін у психіці, в характері пізнавальних і мотиваційно-емоційних процесів, діяльності і спілкуванні молодих людей, в світогляді та міжособистісних відносинах. Представники молоді, які зростають у постійному спілкуванні з комп'ютерами – "комп'ютерне покоління" – у психологічному, морально-духовному і світоглядному плані досить істотно відрізняються як від своїх батьків, так і від своїх "некомп'ютеризованих" однолітків. І відмінність не стільки в плані володіння обчислювальною технікою, скільки в зміні фундаментальних духовно-культурних структур, понять і уявлень. Інформаційні технології створюють цілий набір специфічних моделей поведінки і діяльності, з'являється покоління з якісно іншими цілями, ідеалами, цінностями.

Людський мозок у силу своїх обмежень не справляється з величезним потоком інформації, контролюючи лише обмежений її діапазон, значну частину інформації людина просто не встигає опра-

цювати, однак ця неконтрольована частина інформації підсвідомо та фрагментарно сприймається органами чуття і нервовою системою, що змінює стан і поведінку людини незалежно від її волі і бажання. Отже, відношення людини до навколишніх реалій та способи взаємодії з ними можна у досить широкому діапазоні штучно змінювати за допомогою психологічних технологій. Однак сучасні інформаційні технології можуть використовуватися (і уже використовуються) і для маніпулювання поведінкою людини. Використовуючи засоби мультимедіа і віртуальної реальності, можна керувати поведінкою людини, здійснювати поширення соціальних міфів, зміни в світоглядно-інформаційній сфері особистості. Можливо також непомітно для свідомості людини вводити в її пам'ять будь-яку інформацію без її усвідомлення та опору, котра людиною засвоюється і визначає її потреби, бажання, смаки, погляди, самопочуття. На думку спеціалістів з техніки безпеки та промислового шпигунства, теоретично можливе навіть створення комп'ютерного психічного вірусу, який, заражаючи комп'ютерні програми, буде призводити до порушення роботи оператора комп'ютерної системи, що може "не бачити" визначену інформацію, робити заздалегідь заплановану помилку або без усякої причини вносити пошкодження до баз даних, знеструмлювати комп'ютер і т.д.

У разі ж наукової обґрунтованості, технічно бездоганного виконання та ретельного попереднього і супровідного тестування сучасні комп'ютерні психотехнології – це унікальні, безпечні, екологічно чисті технології підтримання і поліпшення психоемоційних та медико-фізіологічних параметрів здоров'я людини і розвитку її здібностей. Зокрема, такі технології дозволяють ефективно і швидко інтенсифікувати засвоєння інформації в процесі навчання дітей і дорослих, вирішувати проблеми професійного добору, профорієнтації і професійної придатності, проводити постійну поточну профілактику стресів і перевтоми, що зменшує імовірність небезпечних помилок у напруженій та відповідальній роботі, інтенсифікувати працездатність людини.

Використання комп'ютерних систем дозволяє або частково зняти проблему надмірної спеціалізації, що є об'єктивною вимогою розвитку соціуму на сучасному етапі. Крім того, необхідно відзначити, що з одного боку, інформаційно-віртуальна реальність, заснована на нових інформаційних технологіях, диктує свої закони, цінності, правила поведінки, трансформуючи психічне життя особистості, з іншого боку, інформаційно-віртуальна реальність забезпечує наявність широкого спектру сприятливих умов для ефективного навчання, підвищення кваліфікації, дозвілля. Стратегія застосування комп'ютерних технологій, заснованих на ній методів і засобів визначається базовими цінностями і цілями суб'єкта діяльності, оптимізація якої є важливим напрямком діяльності практично всіх сфер і підсистем суспільства, зокрема органів державної влади, освітніх закладів та науково-дослідницьких установ.

Можна окреслити наступні перспективи подальшого дослідження розглянутої проблематики. Проблеми формування інформаційної культури особистості можуть бути не лише об’єктом подальших науково-філософських досліджень взаємодії комп’ютерно-інформаційних технологій, особистості та суспільних інститутів, а й одним із базових елементів практичної програми подальшого вдосконалення системи самоосвіти особистості в інформаційному суспільстві. Забезпечити відповідність знань особистості її власним та суспільним потребам може розвиток системи безперервної освіти на основі використання комп’ютерно-інформаційних технологій дистанційного навчання. Безперервну освіту необхідно розглядати сьогодні як механізм виживання людини і суспільства у світі високих технологій, що дає їм можливість ефективно діяти в ситуації постійних і стрімких змін технічної та соціокультурної реальності. Як вважає В.Кізіма, завдяки такій переорієнтації освіти у людини будуть сформовані бажання, можливість і вміння повноцінно жити в ситуації швидких і невпинних трансформацій дійсності та реагувати відповідно до їх темпів, володіти ефективною методологією зміни світоглядно-ціннісних пріоритетів, визначення форм реалізації власних можливостей і здібностей, ухвалення оптимальних рішень щодо поведінки в мінливому оточенні [3]. Об’єктивна тенденція широкого застосування сучасних інформаційно-телекомунікаційних технологій в освіті потребує теоретично обґрунтованого прогнозування результатів і наслідків цих процесів, подальшої багатовимірної та дискусійної розробки соціально-політичних і соціокультурних програм, науково-методологічних і світоглядно-філософських засад розвитку освітньо-інформаційного простору.

Використані джерела

1. Джинчарадзе Н.Г. Інформаційна культура особистості / Джинчарадзе Н.Г. – К.: Наукова думка, 1996. – 256 с.

2. Калитич Г.И. Основы теоретической информатики / Каныгин Ю.М., Калитич Г.И. – К.: Наукова думка, 1990. – 232 с.

3. Кізіма В. Ідея та принципи постнекласичної освіти / Кізіма В. // Вища освіта України. – 2003. – № 2. – С. 20-30.

УДК 14

Максим Володимирович Бурковський,
аспірант Харківської державної академії культури

ПРОЕКТ "ПОЗИТИВНОЇ ФІЛОСОФІЇ" Ф.-В.-Й. ШЕЛЛІНГА

Аналізуються загальні засади "позитивної філософії" Шеллінга. Особлива увага приділяється проблемі співвідношення "позитивної" і "негативної" філософії в теорії мислителя.
Ключові слова: *"позитивна філософія", "негативна філософія", міфологія, одкровення.*

The general bases of Shelling's "positive philosophy" are examined. Particular attention is paid to the problem of "positive" and "negative" philosophy contact in the theory of the thinker.
Keywords: *"positive philosophy", "negative philosophy", mythology, revelation.*

Ф.-В.-Й. фон Шеллінг (1775-1854) – унікальна особистість в історії світової філософії, "сучасник-інкогніто", як слушно сказано про мислителя в одній із зарубіжних публікацій. "Сучасник тому, що Шеллінг увійшов у сьогоднішні світоглядні дискусії, – відмічав визначний дослідник німецької класики А. В. Гулига, – як актуальний мислитель, що перед лицем екологічної кризи і соціальних катастроф закликає людину: будь у єдності зі своєю природою, як тією, що тебе оточує, так і внутрішньо тобі властивою. Інкогніто тому, що для багатьох мислячих сьогодні він ще недостатньо відомий" [1, 5].

Шеллінгу у філософських колах, між тим, дали характерне прізвисько "філософський Протей", з огляду на складність і неоднозначність, багатогранність вчення великого німецького мислителя, що зазнало чимало етапів еволюції (кожна фаза якої пов'язана з певною специфічною областю дослідження: природою, мистецтвом, міфологією та ін.), не встигаючи "застигнути у відстояній формі", бо "як тільки ця форма починала набувати більш-менш чітких контурів, Шеллінгів неспокійний дух проривав їх і спрямовувався далі, виливаючись, точніше – вихлюпуючись, у нову форму, яка, у свою чергу, поступалася іншій" [4, 255]. Тож, шеллінгознавці, як акцентує дослідник німецької класики Ю. В. Кушаков, "якщо й не у розпачі, то у всякому разі, постійно напружуючись, намагаються зафіксувати за допомогою теоретичного аналізу кристалізації шеллінгівського вчення, адже Шеллінг знову й знову починав усе спочатку, його філософські пошуки тривали, погляди дещо змінювались" [4]. Тому не дивно, що саме Шеллінгу найчастіше закидають розмитістю і безсистемністю філософських поглядів. Утім, доречніше, натомість, на нашу думку, коли йдеться про такого філософа, як Шеллінг, апелювати до багатоаспектності його філософії, уявлення про яку останнім зазнали сутнісних змін. Адже в світлі новітніх відкриттів у сфері шеллінгіанства більшість праць радянських дослідників, фактично, застарілa. Ця ситуація власне й зумовлює актуальність статті, метою якої є: стислий історико-філософський аналіз загальних засад багатоаспектної системи "позитивної філософії" Ф. Шеллінга; визначення засновків, предмета та теоретичних меж його "позитивної філософії", її взаємовідношення із "негативною філософією".

Зазначимо, що в радянській історико-філософській літературі було прийнято, правда не завжди виправдано, проводити жирну лінію між "прогресивністю" раннього Шеллінга і, мовляв, "реакційністю" пізнього. Саме тому в той час, коли на Заході відбувається "шеллінгівський ренесанс", на теренах України за останні два десятиліття філософське вчення Шеллінга, хоча й частіше ставало об'єктом досліджень представників вітчизняної філософської думки (насамперед відмітимо дослідників КНУ ім. Тараса Шевченка І. Філіну "Шеллінг як історик філософії", "Шеллінг – класик, постмодерніст і сучасник", Н. Бобошко "Філософія історії Ф. В. Й. Шеллінга", "Філософія історії у "Філософії одкровення" Ф.-В.-Й. Шеллінга" та Д. Прокопова "Філософські проекти: міфологія (Ф.-В.-Й. Шеллінг)"), все-таки ще не на стільки досліджуване, як мало б бути.

Так, хоча зараз і намітилася певна тенденція системних досліджень широкого теоретичного доробку Шеллінга (особливо його найменш дослідженої "позитивної філософії"), насправді, ще дається взнаки брак ґрунтовної шеллінгознавчої літератури. Так, у нас із радянських часів досі не вийшло друком жодної книги з філософії Шеллінга взагалі; зовсім не відбувається переклад численних праць видатного філософа (на відміну від, приміром, Франції, Німеччини, США та Росії, де сьогодні іде переклад і активне концептуальне осмислення філософської творчості німецького мислителя). Все це, напевно, може бути наслідком відсутності вагомих досліджень пізньої філософії Шеллінга протягом тривалого часу в радянській історико-філософській традиції, яка фактично ставила під сумнів, мовляв, "теологічно-ірраціоналістичні спекуляції" пізнього Шеллінга, нехтуючи тим, що "позитивна філософія", головним здобутком якої є "Філософія міфології" та "Філософія одкровення", – джерело цілого розсипу важливих ідей, що могли б, між тим, стати значним внеском у розвиток світової філософії та гуманітарного знання в цілому. Тож мають змінитися акценти по відношенню до "позитивної філософії" Шеллінга, мають бути зняті ярлики та застарілі установки (негативного характеру) по відношенню до неї та їхнього автора. Прийшов час, щоби відмовитися від однобічно-негативної оцінки філософського вчення пізнього Шеллінга, напрям якої сягає "тексту 22-річного Енгельса, який написав під впливом про-

© Бурковський М. В., 2012

слуханих восени 1841 року в Берлінському університеті лекцій Шеллінга брошуру "Шеллінг та одкровення" з характерним підзаголовком "Критика новітнього замаху реакції на вільну філософію". Юні молодогегельянці, які складали більшу частину студентської аудиторії, не могли не заступитися за свого кумира" [2, 46]. Відтоді догматична історико-філософська традиція марксизму-ленінізму обстоювала думку, що "позитивна філософія" Шеллінга представляє собою занепад, крах його філософії. Так, тон усієї радянської історико-філософської науки по відношенню до регресивного, в її розумінні, вчення пізнього Шеллінга дуже добре ілюструє позиція В. Лазарєва, який змальовує мислителя чи не мракобісом, вважаючи, що в берлінських лекціях з філософії одкровення той, мовляв, втратив останні залишки раціоналізму, скотившись до непроглядної містики, й "з тих пір теософський тягар вже домінував у його свідомості" [5, 172].

Всупереч такій позиції, на початку XX ст. західна шеллінгіана (а це і М. Гайдеггер, і К. Ясперс; пізня філософія Шеллінга стала предметом докторської дисертації Ю. Хабермаса) почала продукувати іншу думку. Головне те, на їхній погляд, що пізній Шеллінг не втратив свого таланту, а навпаки, спромігся піднятися на якісно інший рівень, "вийти на нову орбіту" (Н. Хамітов) у своїх філософських пошуках. До цього більшість учених прийшла досить пізно, тільки із крахом радянської ідеології.

Взагалі у філософській творчості Шеллінга (умовно) виділяють декілька періодів: натурфілософія (з сер. 1790-х рр.), трансцендентальний ідеалізм (1800-1801 рр.), "філософія тотожності" (до 1804 р.), філософія свободи (до 1813 р.), "позитивна філософія" (до кінця життя).

"Позитивна філософія", що "викристалізувалася" на схилі літ Шеллінга, стала своєрідним поворотним пунктом усього духовного та наукового життя й одночасно завершальним етапом творчого шляху видатного мислителя. "Філософія міфології" та "Філософія одкровення" Шеллінга – неодмінні складові частини його пізнього філософського проекту. До слова сказати, курс "Система позитивної філософії", що його Шеллінг читав у 1832-1833 рр. у Мюнхені, пояснює, як повинна будуватися ця філософія: I. Вступ (з обґрунтуванням самої ідеї, суті "позитивної філософії", її відмінності від інших філософських систем, самобутності й специфічності). II. Філософія міфології (Історико-критичний вступ та Філософський вступ до філософії міфології, а також дві книги "Філософії міфології" – "Монотеїзм" і "Міфологія"). III. Філософія одкровення (Вступ до філософії одкровення: "Обґрунтування позитивної філософії" та власне її дві частини).

Попри те, що немає чіткої межі переходу Шеллінга в його філософуванні до "позитивної філософії", більшість учених (серед яких і відомий сучасний український філософ Н. В. Хамітов) все-таки сходяться в тому, що Шеллінгова "позитивна філософія" має своєю точкою відліку роботу "Філософські дослідження про сутність людської свободи та пов'язані з цим проблеми" (1809 р.), коли, на їхню думку, смерть коханої дружини, його музи Кароліни (а саме на роки їхнього браку припадає найактивніший, найпродуктивніший період творчої біографії філософа), стала для Шеллінга величезним потрясінням, посприявши деякою мірою відходу мислителя від "негативної філософії" до "позитивної філософії", до "філософії свободи". Характерно, що, будучи в юні роки досить іррелігійно налаштованим, після 1809 р. Шеллінг став глибоко віруючою людиною, намагаючись розробити власну систему філософії, протилежну раціоналістичній філософії, що було деякими розцінено на кшталт якоїсь містичної метаморфози. Так, Шеллінг, починаючи з трактату про свободу, схилявся більше до того, що не розум, а саме воля є початком буття. Тому філософію, що логічно реконструює сутність речей та розум, що є замкнений в собі, німецький мислитель називав "негативною", а ту, яка має справу з існуванням і свободою – "позитивною".

У своєму курсі "Система світових епох", що його він читав у Мюнхені, поряд із поняттям "позитивної філософії" Шеллінг вводить в обіг поняття так званої "історичної філософії", яку протиставляє "логічній філософії", що, на його думку, чітко репрезентує новочасну європейську філософську традицію, яка повсякчас спирається на таке поняття, як "необхідність". Між тим, за Шеллінгом, якщо досліджувати дійсність крізь призму лише "негативної філософії", людство буде перебувати в стані глибокого незнання істинного стану речей. Тож аби уникнути цього, варто звернутися до "позитивної філософії", вірного вектору філософського знання, що приведе до істинного пізнання.

Нова філософська конструкція Шеллінга націлена на саме буття, що лежить поза межами розуму та чуттєвого сприйняття, на prius. Задача "позитивної" чи "історичної філософії" полягає, у Шеллінговому розумінні, в тому, щоб за допомогою історичного аналізу підтвердити божественність буття, звернувшися до вільної особистості поза межами її раціонального мислення. Так, за Шеллінгом, саме ірраціональна воля як первинне хотіння – це неосяжний первинний факт, який не може бути предметом філософії цілковито раціоналістичної ("негативної філософії"), натомість тільки "позитивної філософії". "Панлогічна філософія", яку, в свою чергу, викладав Гегель (найперший "об'єкт для критики" лекційних курсів Шеллінга), – "негативна філософія, яка вийшла за власні межі, … не виключає позитивне, але, на його думку (Гегеля – М. Б.), містить останнє в собі, підкорює собі; дану філософію, що роздмухувала себе до позитивної, тоді коли за своїм кінцевим засновком вона може бути лише негативною, я … спростував і буду спростовувати безперестану" [9, 109].

Шеллінг, схильний вважати, що віками існувала лише "негативна філософія" (маючи своє довершення у філософії Гегеля), був переконаний, що мислення, при всій своїй формальній правильності, не може повністю відповідати буттю, себто завжди є щось, що вислизає від нього. Це щось – саме

буття чи існування, дійсність конкретних речей, подій та обставин. Відтак, підходи власне до існування речей, а не тільки до їх абстрактних сутностей, їхнього "що", і намагався віднайти у своєму проекті "позитивної філософії" "передвісник" екзистенціалізму Шеллінг. Тому філософію, що логічно реконструює сутність речей, раціонально виводить все суще з вихідного принципу, він став називати "негативною", а ту, яка має справу з дійсним існуванням – "позитивною". Утім, "позитивна філософія", що спирається на поняття "свобідної волі", за Шеллінгом, – у жодному разі не є спростуванням "негативної філософії", як почасти це тлумачать, а скоріше її доповненням. Це своєрідна "надбудова" "логічної філософії", її довершення. Адже Шеллінг не міг, зрештою, помислити "позитивної філософії" без "негативної", і навпаки; у баченні філософії як цілісного утворення, власне, полягала його логіка. Так, мислитель намагався зобразити необхідний послідовний розвиток філософського знання, в силу якого філософія досягає тієї межі, коли роздвоюється на "негативну" і "позитивну", але "лише в об'єднанні цих двох сторін полягає її повне і в усіх відношеннях задовільне завершення" [9, 47].

Взагалі проект "позитивної філософії" Шеллінга, на слушну думку російського дослідника В. Д. Жукоцького, перевернув усю філософію, поклавши початок постласичному філософуванню. "Відтепер, – зазначає вчений – філософія дізналася про себе, що вона лише частина великої філософії, частина, яку правильніше називати "негативною філософією", чи філософією в рамках тільки мислення і конструювання логічних схем. Але інша, значно суттєвіша частина філософії, яку Шеллінг в протилежність першій воліє називати "позитивною філософією", належить не мисленню, не сфері розуму, а самому буттю – життю, історії, культурі як цілому" [2, 136]. У цій своїй якості філософія втрачає видові особливості, стаючи змістовно тотожною з іншими видами духовної культури і, перш за все, з мистецтвом і релігією. І Шеллінг зовсім не "зрікався" розуму, як то почасти підносять "з легкої руки" юного Енгельса, мовляв, він проголошував філософію та науку "служницями віри". Навпаки, мислитель вдався якраз до успішного поєднання містичного переживання трансцендентних основ світу (Творіння) та раціонального мислення, як логічного розуміння сутності світу, у сполуку своєрідної "умоглядної містики", адже "наповнена "умоглядною містикою", людина знаходить безмежну свободу. Це свобода бачення Бога і свобода розвитку, що підноситься до стихії Божественного Розвитку" [7, 158].

Характерно, що в своєму проекті "позитивної філософії", який в цілому присвячений обґрунтуванню й потрактуванню монотеїзму, абсолютному панлогічному ідеалізмові, Шеллінг протипоставив філософію емпіричну (наукову), розроблену головним чином англійцями й французами, вважаючи, між тим, що останні значно ближче затятих раціоналістів підійшли до розв'язання завдань, що стояли перед новою системою його філософії.

До речі, "позитивна філософія" Ф. фон Шеллінга, за визначенням самого мислителя, це ніщо інше, як "емпіричний апріоризм", філософія, націлена на саме буття, що лежить поза межами розуму і чуттєвого досвіду, власне, на prius. Задача цієї філософії полягає в тому, щоб за допомогою історичного аналізу, який мислитель спрямував на ті феномени, в яких (із плином історії) Бог одкривається людській свідомості (на міфологію та одкровення), a posteriori підтвердити божественність буття, довести, що Бог є трансцендентною основою всього сущого, інакше кажучи, обґрунтувати, як ірраціональна воля (по суті, предмет "позитивної філософії") осягається саме емпірично, через досвід, який мислитель, фактично, ототожнив із міфологією та одкровенням.

Проводячи ґрунтовний порівняльний аналіз своєї "позитивної філософії" з філософським раціоналізмом і емпіризмом, містицизмом та теософією, Шеллінг своїми розмислами приводить до усвідомлення того, що його філософський проект ні в якому разі не може бути ані містицизмом, ані теософією. Він є суто науковим. Раціоналізм та емпіризм, як різновиди філософських учень, якось, та дотичні до системи "позитивної філософії" Шеллінга. Так, остання хоч і протистоїть раціоналізмові, у певному сенсі є емпіричною. Тому Шеллінг, обґрунтовував питання, яким чином "позитивна філософія" відноситься до досвіду, навідріз, утім, відкидаючи порівняння своєї методи з теософічними чи містичними доктринами, хоча вони, на думку самого ж мислителя, і виходять з досвіду. Однак "абсолютно не важливо; чи виходять вони з явища або з чудес Христа (на зразок того, як раніше існувала історична теологія, яка до такої межі обходила усяке зіткнення з філософією, що вважала, буцімто змогла елімінувати всі філософські докази буття Бога, а його існування сама змогла найліпшим чином довести завдячуючи чудесам Христа) – при цьому вони повсякчас виходять із чогось даного у безпосередньому … досвіді" [9, 172].

"Позитивна філософія", як наголошував Шеллінг, має виходити з безумовного трансцендентного буття. Початок цієї філософії не може бути відносним prius, так як "якщо буття, з якого виходить позитивна філософія, … було б відносним …, позитивна філософія як наслідок відкотилася б до негативної" [9, 174]. Отже, початок, від якого вона відштовхуватиметься, має бути абсолютним, таким, який не має жодної необхідності рухатися в буття. Якщо ж він переходить в буття, то це, на думку мислителя, може бути лише наслідком вільного емпіричного діяння, пізнаваного a posteriori. Принагідно зауважити, що "позитивна філософія" Шеллінга не є емпіризм у тому сенсі, що вона виходить лише з досвіду, або як, наприклад, містицизм – з безпосередньо даного у досвіді. Так, "позитивна філософія", напевно, не йде шляхом "від", а радше навпаки – "до" емпіричного факту, до досвіду, таким чином a posteriori доводячи те, що вона має довести. А саме те, що її prius – це Бог (надсуще), адже "a priori те, з чого вона виходить, не є Бог. Воно стає Богом лише a posteriori. Так, що воно є Бог – зазначає Шел-

лінг – не є res naturae (те, що саме собою зрозуміле), воно є res facti і тому може бути доведено лише фактично" [9, 175]. Тому, за Шеллінгом, prius – Бог не за поняттям, а у відповідності до дійсності.

Якщо ж "позитивна філософія" не виходить з досвіду, то вона має бути апріорною наукою, знов, однак, відкатуючись до "негативної філософії", яка теж, на відміну від філософського емпіризму, не виходить з безпосередньо даного у досвіді, а приходить до досвіду. Тож Шеллінг висновує, що кожний напрям стоїть у своєму відношення до досвіду. Для раціоналізму досвід – це підтвердження його мисленнєвих конструкцій. "Позитивна філософія", між тим, згідно Шеллінга, ніби "входить у досвід", "зрощується з ним". Тож вона "є апріорною наукою, але prius, з якого вона виходить, мається не лише до всякого досвіду, так щоб воно з необхідністю в нього просувалося, воно знаходиться над усяким досвідом … нема ніякого необхідного переходу до досвіду" [9, 175]. З цього prius "позитивна філософія" виводить апостеріорне (те, що зустрічається у досвіді) у вільному послідовному мисленні, як дійсне, а не як можливе (як це робить "негативна філософія"). Таким чином, "не саме абсолютне prius має бути доведеним, а вихідне з нього … має бути фактично доведене, і цим божественість того prius – що воно є Бог. Значить … prius, поняття якого є те-то і те-то (поняття надсущого), можливо матиме подібний наслідок. Одначе тепер цей наслідок існує у дійсності (це положення тепер є положенням, заснованим на досвіді: існування такого наслідку є фактом досвіду). Отже, цей факт – існування такого слідування – показує нам, що і саме prius існує таким чином, як ми його зрозуміли, тобто Бог існує", відтак "при даному способі аргументації prius завжди залишається вихідним пунктом, тобто завжди prius. Prius пізнається зі своїх наслідків, але не так, щоби останні передували. Прийменник "a" у "a posteriori" не означає terminus a quo", а, передусім, за Шеллінгом – "per posterius", себто "за допомогою своїх наслідків пізнається prius" [9, 176].

Так, на думку мислителя, "пізнаватися a priori значить саме пізнаватися, виходячи з певного prius; a priori ж пізнається те, що має prius, виходячи з якого воно пізнається. Абсолютне ж prius є те, що не має жодного prius, виходячи з якого воно пізнавалося б. Бути абсолютним prius, таким чином, означає пізнаватися не a priori. Тут, в позитивній філософії, стало бути, наявний справжній емпіризм… Якщо виразити різницю найбільш різко й коротко, то негативна філософія є апріорний емпіризм…, позитивна ж філософія, навпаки, є емпіричний апріоризм, … емпіризм апріорного, в якій мірі per posterius доводить, що prius є Бог" [9, 176].

Отже, при всіх розходженнях "негативної" та "позитивної" філософії, остання, якщо вірно тлумачити Ф. Шеллінга, не виключає першу, а радше доповнює її. Так, якщо "негативна філософія" логічно завершується поняттям Абсолюту, то "позитивна філософія", на думку мислителя, – розкриває у своєму ракурсі поняття особистісного Бога. Той же, кому "достатньо раціональної філософії (можна здогадатися, в кого мітив Шеллінг цим формулюванням – в Гегеля, звичайно – М. Б.) і окрім неї йому не потрібно нічого іншого, нехай залишається з нею, бодай тільки відмовиться від наміру за допомогою раціональної філософії і в ній мати те, що вона рішуче не може мати в собі, а саме дійсного Бога, дійсний хід речей і вільне відношення Бога до світу" [9, 180]. Не може останнього сама закостеніла, завершена "догматична наука", якою є "негативна філософія", згідно з Шеллінгом. Тому вона має бути довершена другою частиною єдиної філософії, пізнанням, яке постійно триває, – відкритою, незавершеною "позитивною філософією".

Використані джерела

1. Гулыга А. В. Шеллинг / А. В. Гулыга. – М. : Соратник, 1994. – 316 с.

2. Жукоцкий В. Д. Шеллинг и русский символизм /В. Д. Жукоцкий // Вестник ТюмГУ, 2004. – № 1. – С. 45-57.

3. Кузнецов В. Н. Немецкая классическая философия второй половины XVIII – нач. XIX в. / В. Н. Кузнецов. – М.: Высшая школа, 1989. – 478 с.

4. Кушаков Ю. В. Нариси з історії німецької філософії Нового часу: навч. посібник / Ю. В. Кушаков. – К. : Центр навч. літ-ри, 2006. – 572 с.

5. Лазарев В. В. Шеллинг / Лазарев В. В. – М.,1976. – 199 с.

6. История философии: Запад-Россия-Восток (книга вторая: Философия XV-XIX вв.). – М. : "Греколатинский кабинет" Ю. А. Шичалина, 1996. – 557 с.

7. Хамітов Н. В. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Н. В. Хамітов, С. А. Крилова, Л. Н. Гармаш. – К.: Наукова думка, 2000. – 272 с.

8. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 495 с.

9. Шеллинг Ф. В. Й. Философия откровения / Ф. В. Й. Шеллинг // Соч. : В 2 т. – Т. 1. – СПб.: Наука, 2000. – 699 с.

УДК 330.36(477)

Надія Олександрівна Сергієнко,
аспірантка Київського національного
торговельно-економічного університету

ТЕОРІЯ МОДЕРНІЗАЦІЇ: ПОХОДЖЕННЯ, КРИЗА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ОНОВЛЕННЯ

У статті досліджується походження наукових поглядів на модернізацію як макросоціальний процес, розглядається становлення класичної соціальної теорії модернізації та проводиться критичний аналіз її фундаментальних положень. Виходячи з історичних прикладів суспільно-політичної практики модернізації, робиться висновок про проблематичність розробки універсальної моделі прогресивного розвитку. Світосистемний аналіз дає методологічні засади оновлення класичної теорії з урахуванням принципу множинності моделей модернізації.

Ключові слова: *модернізація, моделі модернізації, прогрес, розвиток, соціальний еволюціонізм, глобалізація, світ-система.*

The origin of scientific views on modernization as a macrosocial process as well as the classic modernization theory formation is investigated in the article and the critical analysis of its fundamental principles is conducted. Based on the historical examples of social and political modernization practice the deduction is made that designing the universal model of progressive development has a problematic character. World-system analysis gives the methodological foundation for the renovation of classical theory in consideration of the modernization models multiplicity principal.

Keywords: *modernization, modernization models, progress, development, social evolutionism, globalization, world-system.*

Концепт модернізації опинився в центрі жвавих інтелектуальних дискусій в середині минулого століття. За недовгу історію вжитку саме слово "модернізація" перетворилось з наукового терміна в ходовий вираз, про смисл якого кожна освічена людина має деяке уявлення. Видається необхідним звернутися до розгляду теорії модернізації з метою визначити зміст поняття й відстежити в історичній ретроспективі особливості відповідної суспільно-політичної практики. Отже, проблемою даної статті є сучасне суспільство (передбачаючи межі сучасності такими, що співпадають з часовими межами новітньої історії); предметом – суспільні зміни, що відбуваються під впливом модернізаційних процесів.

Актуальність теми зумовлена неоднозначною суспільною та науковою оцінкою результатів модернізації в різних країнах і регіонах світу, що спонукає до перегляду основних положень теорії та навіть її понятійного апарату. Макропроцес переходу від "традиційного" укладу життя до "модерного", від аграрного типу господарювання до індустріального з відповідними структурними змінами економічних, політичних та соціальних інституцій, – те, що розумілось під модернізацією. Цей процес, що спочатку вважався необхідним етапом прогресивного розвитку і відтак бажаним, в останні десятиліття зазнає (в даній якості) жорсткої критики. З одного боку, сучасна соціально-філософська думка наполягає на перевизначенні самих понять "модерн", "модерне суспільство" і "традиційне суспільство", у зв'язку з чим виникає питання про доцільність соціальних змін в напрямку від "традиціоналізму" до "модернізму". З іншого боку, "класична" (сформульована в середині XX ст.) теорія модернізації як спроба визначити цілі, засоби і механіку прогресу – тобто не стільки пояснити процес соціальної еволюції, скільки спроектувати його, змоделювати в константах і змінних – дискредитує себе в науковому середовищі як ідеологічно навантажена. Однин з напрямків сучасної критики виходить з розгляду внутрішніх суперечностей ідейної основи девелопменталізму, (тобто теорії розвитку, від англ. development – "розвиток". – Н.С.), а також суперечностей лібералізму як теоретичного фундаменту практики модернізації; розвиткові вказаного критичного напряму і присвячена дана стаття.

Потужна течія, натхненна прагненням створити жорстку наукову теорію модернізації, об'єднала у 1950-ті роки під своїм стягом соціологів, політологів та економістів насамперед університетського середовища Великобританії та США Серед зірок академічного небосхилу, що взялися за розробку модернізаційної програми, були: гарвардський соціолог і класик структурного функціоналізму Толкотт Парсонс (Talcott Parsons) [8], його послідовник і колега Едвард Шилз (Edward Shils) [22], чиказький політолог Едвард Банфілд (Edward Banfield) [17], сінолог Люсіан Пай (Lucian Pye) [21], колумбійський и стендфордський професор Сеймур Ліпсет (Seymour Lipset) [19], пророк "агресивної" модернізації, економіст і політичний діяч Уолт Ростоу (Walt Rostow) [9] та інші.

Наприкінці 60- у 70-ті роки XX століття "класична" теорія модернізації зазнала критики, котра зосередила увагу на соціокультурних ефектах науково-технічного прогресу та індустріалізації. Було визнано, що впровадження техніки і технології створює відчутний тиск, що викликає суспільний спротив модернізаційним реформам. Соціальне напруження й політична нестабільність, як тоді вважалось, паралізують процеси модернізації. Семюель Хантінгтон, що в ті роки ретельно вивчав концепції вищезга-

© Сергієнко Н. О., 2012

даних авторів, вказав на головну проблему модернізації, причину дестабілізації традиційних суспільств, – дисбаланс між політичною мобільністю населення і здатністю інститутів представляти й захищати його інтереси [15]. З кінця 1980-х років критика теорії модернізації заступає місце обговоренню її культурних варіацій – програм ескалації передового досвіду розвинених індустріальних країн до інших суспільств, які вважали тою чи іншою мірою "традиційними", з урахуванням культурних умов їх формування. Народжуються теорії сталого розвитку [20, 24]. Фокус уваги вчених зміщується до проблеми подолання соціальної дезорганізації, викликаної кризою легітимності традиційних інститутів у суспільствах, що внаслідок модернізації зазнають змін. Активно вивчається успішний досвід незахідних держав, насамперед Японії.

Запропоновані наприкінці XX – на початку XXI ст. концепції дистанціюються від ідейних настанов своїх попередників й визначають модернізацію скоріше як інституціональне оформлення прогресивних механізмів економічної, політичної та суспільної діяльності, вкоріненої в загальнолюдських цінностях. Йдеться про гуманістичну трансформацію соціальних інститутів та відповідну гуманізацію суспільної свідомості. Між тим, список конкретних структур, наявність яких обов'язкова в модернізованому суспільстві, є предметом щонайзапекліших дискусій: обговорюється обов'язковість інститутів демократії, ринку, освіти, раціонального управління, етики праці, культури індивідуалізму та інших. Так, деякі дослідники (наприклад, Інглегарт) відкидають необхідність демократичних інститутів для успішної реалізації програми модернізації суспільства [7, 268]. Це означає, по суті, зняття протиріччя між концептами "модернізму" і "традиціоналізму"; адже якщо ідейні орієнтири і першого, і другого складають гуманістичні цінності, то мету складає розробка адекватної модернізаційної технології, котра могла би бути впроваджена в культурний простір конкретного (національного, моно- або поліетнічного) суспільства. Сучасний стан дискусій вказує на помітне просування в бік розширення й оновлення теорії модернізації [7, 4].

Непереконливість класичних підходів 1950-60-х років до визначення цілей, завдань і способів модернізації продемонстрована багатьма історичними прикладами неуспішного переходу від "традиційного" до "модерного" суспільства, що супроводжувався потужними економічними, політичними і соціальними потрясіннями. Критика ранніх модернізаційних стратегій, безумовно, необхідна. Вона має починатись з дослідження генеалогії ідеї модернізації в класичній парадигмі, а головне завдання вбачається у виявленні внутрішніх суперечностей її історичної логіки.

Погляди суспільствознавців, що мислили модернізацію в межах класичної парадигми, формувались в умовах майже повного інтелектуального панування філософії позитивізму – вчення, що мало відрізнялось від поклоніння ідеї прогресу. В 60-х роках XIX ст. з єдиної течії позитивістської філософії виокремилась еволюційна концепція Спенсера, що одразу здобула неймовірну популярність в широких колах. Народжена філософською теорією, вона проникла в усі форми суспільної свідомості й навіть у простір повсякденної комунікації. Невипадковість такого світоглядного зсуву слід вбачати в співзвучності головних принципів еволюціонізму ключовим ідеям свого часу: ідеї індивідуалізму (фундаментальний принцип соціально-політичної та етичної філософії лібералізму), ідеї адаптації (фундаментальний принцип біологічної теорії походження видів) та ідеї невтручання (відомий принцип laissez-faire в економічній науці). В оригінальній теорії космічної еволюції Спенсер об'єднав ці ідеї в єдиній основі універсального закону прогресивного розвитку, а потім, вірний позитивістській концепції філософії як узагальнення всіх наук, екстраполював сформульований ним закон на науки про природу, людину, суспільство, державне господарювання й управління [12].

Визначальною рисою еволюції, в теорії Спенсера, є принцип структурної та функціональної диференціації, тобто принцип зростання складності і внутрішньої організації системи, що супроводжується диференціюванням її функцій і адаптацією елементів системи до мінливих умов. Однак стан повної адаптованості оцінювався автором як нестійкий, так що з нього починається зворотній процес – процес розпаду складних структур у поступовому наближенні до стану первісної невизначеності. Легко з'ясувати, що ця логіка тягне за собою відкидання будь-якого реформізму. Ось чому сам Спенсер відверто засуджував ідеї як соціалістичної, так і ліберально-демократичної перебудови суспільства, вважаючи, що воно еволюціонує поступово і всі зміни повинні мати внутрішнє джерело, відбуватись поступово, без стороннього втручання. Будучи переконаним противником будь-яких планованих змін, він гадав, що суспільство-організм в своєму розвитку наближатиметься до стану стабільності й гармонії, а втручання в природний процес може призвести лише до його дезорганізації.

Втім, оригінальна еволюційна теорія була, по суті, спотворена її шанувальниками й обернена на свою протилежність – концепцію реформаторського прогресу. В такому вигляді вона стала джерелом спрощеного і надто оптимістичного лінійно-стадіального уявлення про розвиток людства. Якщо автор "Основних начал" [11] оговорював циклічний характер процесів розвитку, то його послідовниками цей суттєвий момент був цілком втрачений. Важливі компоненти теорії були занедбані, в той час як ідеї прогресу приділили багато уваги. Аналогічно до того, як людина в теорії походження видів проголошувалась "вінцем розвитку", вважалось, що суспільство як перманентно еволюціонуючий організм йде шляхом самовдосконалення. Одночасно з цим під стягом лібералізму почалась розробка стратегії прогресивного реформізму, а теорія соціальної еволюції використана в якості її наукового підґрунтя.

Критиці редукованого органіцизму-еволюціонізму як соціальної теорії присвячені численні роботи. Ми лише узагальнено передамо найголовніші змістовні моменти цієї критики, спираючись на прискіпливі розслідування останніх часів [16, 6]. Передусім зазначимо: при ретельному аналізі вияв-

ляється, що теорія еволюції в біології та суспільствознавстві виходять з цілком різних емпіричних і теоретичних засновків. Біологічна теорія походження видів використовує популяційну статистику, має справу з середніми показниками і лабораторними дослідами, в той час як соціологія вивчає великі структури або типи, такі як культури, цивілізації, національні суспільства, спільноти, інститути і т.п. Далі, дарвінізм з самого початку досліджував походження окремих видів, в т.ч. конкретно виду homo sapiens, тоді як соціологія розглядала суспільство як деяку унікальну єдність. Дарвіністи акцентували увагу на випадкових (і зовнішньо ініційованих) мутаціях організму в процесі його боротьби за існування з іншими видами, еволюційна ж соціологія перебувала в пошуку ендогенних, іманентних властивостей і функцій організму-суспільства, завдяки яким відбувається його прогресивний розвиток і гармонізація. Нарешті, біологічний еволюціонізм завжди припускав лише вірогідні причини змін, на противагу цьому еволюціонізм соціологічний наполягав на існуванні необхідних факторів зростання, котрі слід виявити й дослідити. Попри таку критику, маємо вдосталь наданих антропологією емпіричних даних, які спростовували еволюціоністські схеми суспільного розвитку, а теорія соціальних конфліктів навела приклади такого функціонування інститутів, яке призводить до дезорганізації та дезінтеграції системи.

Сучасна соціальна теорія дає потрійну типологію соціальних процесів: розвиток, цикл, прогрес. Процеси розвитку визначаються як спрямовані, стадіальні й такі, що їх протікання передбачає неповторюваність ні одного зі станів системи на наступній стадії, так що з кожною новою стадією система виходить на інший (вищий чи нижчий) рівень в якійсь сфері. Розвиток характеризується невідворотністю, необхідністю і незворотністю процесів; окрім того, вважається, що система в ході розвитку "послідовно наближається до деякого всезагального стану… причому це стимулюється іманентними (ендогенними, автодинамічними) властивостями самої системи…" [16, 25]. Специфічним різновидом розвитку є соціальний прогрес – "спрямований процес, який неухильно підводить систему все ближче або до більш бажаного, кращого стану (або, іншими словами, до реалізації певних цінностей етичного характеру, таких, наприклад, як щастя, свобода, процвітання, справедливість, гідність, знання і т.д.), або до ідеального стану суспільства, змальованого у численних соціальних утопіях" [16, 26]. Уже з цього визначення стає зрозуміло, що "прогрес" – поняття ціннісно навантажене й часто-густо відображає настанови конкретного автора. Однак об'єктивна, науково нейтральна категорія прогресу (якою вона претендує бути) не повинна заводити дескриптивну теорію в область приписів. Й те, що ідея прогресу видається самоочевидною, відображає лише наше особисте, інтелектуальне чи емоційне прагнення прогресу, зміст якого пересічною людиною зазвичай чітко не усвідомлюється.

Втім, найважливішим логіко-історичним результатом була співзвучність ідей еволюційної теорії прогресу основоположенням ліберальних теорій політекономії. Еволюційна концепція проклала шлях від класиків економічного лібералізму XVIII і XIX ст. [10, 5] до неолібералізму XX-го [18, 14] крізь усі історичні перипетії. Американський учений Роберт Нісбет у присвяченій дослідженню ідеї прогресу монографії [6] показав, наскільки живучою вона виявилась у філософії підприємництва, "котра в перші десятиліття нашого сторіччя більшою мірою переважала в підручниках економіки по обидва боки Атлантики; котра складала повсякденну віру переважної більшості власників, менеджерів й робітників промисловості; котра стояла за незліченними редакційними статтями значних газет і журналів…" [6, 449]; як після Великої депресії 1930-х рр. пророки прогресу з'явились в особі теоретиків неолібералізму. Економічні теорії цієї групи, як і їх попередниці, розповсюджують свої принципи й аргументацію на область соціальних і політичних наук, то ж не дивно, що на ґрунті міждисциплінарної комунікації в другій половині XX ст. зростають теорії модернізації та сталого розвитку зі спрощеним баченням прогресивного розвитку суспільства.

Сучасний прогресизм з еволюціоністським корінням відрізняють уявлення про поступове вдосконалення (яке розуміється як структурне ускладнення) суспільства. Рисами досконалого стану суспільства вважаються: рівновага соціальних сил (зазвичай зміст поняття рівноваги не уточнюється); раціональне і справедливе державне управління (яке в класичній парадигмі модернізації розуміється як ліберальна демократія); комплексний поділ праці в умовах розвиненої індустріалізації; нарешті, відсутність будь-яких класових, релігійних, гендерних, національних та інших конфліктів. Основний постулат лінійно-стадіальної теорії розвитку стверджує, що всі суспільства проходять крізь еволюційні стадії на шляху від примітивної, статичної и монолітно-нероздільної традиційності до динамічної, функціонально диференційованої сучасності, причім цей шлях супроводжується неухильним зростанням суспільного добробуту. Пізніше цей ідейний базис буде трансформований і поставлений на службу теорії сталого розвитку.

Для пророків прогресу-шляхом-модернізації в 1950-60-х роках прототипом виступала тодішня Америка, великою мірою ідеалізована, начебто позбавлена расових і гендерних проблем, протекціонізму, зрощення політики і бізнесу, монополізації ВПК та антикомуністичної пропаганди. На хвилі динамічного розвитку в середині XX ст. США проголошують курс на повоєнне відновлення Європи, надаючи допомогу країнам Старого світу в досягненні ними рівня добробуту світу Нового. Тим самим Сполучені Штати самовисувались в якості прикладу для наслідування, й над означеною урядовою програмою почали зводити теоретичну надбудову. Неважко збагнути, що тим самим закладався фундамент світової гегемонії США. З огляду на це продовження даної лінії інтерпретації прогресу нині відкидається багатьма теоретиками; за висловом Алана Турена, "сьогодні ті теорії модернізації, котрі вишиковують країни на загальній драбині модернізації, здається, настільки сліпі по відношенню до

форм, шляхів та механізмів історичної трансформації, що в них можна вбачати ідеологічний вираз гегемонії Півночі над Півднем" [13, 52].

Зауважимо, що найновіша критика прогресизму вже не є суто логічним розбором його теоретичних неузгодженостей, але спиралась на фактографію історичних змін світової спільноти. Історія давала замало підстав для того, аби вважати програму модернізації дійсно успішною. Цю тему чітко і ясно розкрив в одній зі своїх статей із збірника "Аналіз світових систем і ситуація в сучасному світі" [2] І. Валерстайн – один з плеяди суспільствознавців, "опозиційних" ортодоксальній модерністській течії. Становлення теорії модернізації як особливої ідеології він пов'язує з появою політологічного дискурсу розвитку, а останній, в свою чергу, – з політичним курсом країн так званого "третього світу" на підставі повоєнного міжнародного порядку. То був курс на включення цих країн у світову систему в якості автономних господарських одиниць та оновлення технічної бази їхніх господарств, завдяки чому передбачалось підвищення рівня добробуту. Необхідною умовою таких змін було досягнення політичної незалежності країнами – колишніми колоніями. Таке завдання уявлялось цілком здійсненним і отримало гарячу підтримку з боку міжнародних організацій; як пише Валерстайн: "Легітимність цих цілей і завдань була підтверджена не тільки структурою Об'єднаних Націй, але також і широко розповсюдженим визнанням концепції "самовизначення націй" і паралельною делегітимізацією "імперіалізму"" [2, 95]. А от реалізувати програми включення в світову економіку на рівних умовах і підвищення рівня матеріального благополуччя новоутворених держав виявилось справою принаймні непростою. "Ціль підвищення добробуту була визнана рівною мірою легітимною. Однак її забезпечити було набагато важче, навіть на поверховому рівні, ніж досягти більшої політичної автономії" [2, 95]. Все виразніше впадало в очі подальше поглиблення прірви між "розвинутими" і "слабкорозвиненими" країнами. Проте ідея всемогутності модернізації настільки оволоділа думками і вчених, і політиків, й пересічних громадян, що до середини 1970-х вірили: убозтво країн "третього світу" можливо подолати існуючими методами. Підйом економік убогих Африки, Азії, Південної Америки до рівня західних країн, власне, і називали "розвитком", наново обіграючи тему соціальної еволюції в теорії девелопменталізму.

Логічний ланцюжок міркувань девелопменталістів був наступним. Вважалось, що відсталі в промислово-технічному відношенні економіки малорозвинених країн не можуть успішно конкурувати на світовому ринку, а без цього шансів на їх швидке зростання нема. Вони потребують реформування за західним зразком, і лібералізація владного апарату створює передумови й інструменти реформування. Чого не вистачає місцевій владі – так це досвіду в проведенні подібних реформ, відтак виникає потреба в порадницькій допомозі міжнародних експертів – представників урядів розвинених держав і міжурядових організацій. Передбачалось, що надавана допомога – допомога чисто технічного, тобто цілком аполітичного, характеру: ескалація наукових знань і прогресивного державобудівного досвіду, а далі, за умови точного слідування порадам, – надання спеціальних програм кредитування. Саме ця концепція "технічної допомоги" не виправдала себе, й багато народів пережили гірке розчарування в надіях на іноземну допомогу, коли їх держави "потрапили в зачароване коло зависокої зовнішньої за боргованості, втечі капіталів та "від'ємного інвестування"" [2, 96].

При глибшому аналізі процесів глобалізації капіталістичної економіки в 50-70-х роках XX ст. народжується розуміння причин, за яких розроблений таким чином план модернізації не уявляється здійсненним в принципі. Можливості прискореного розвитку інтегрованої в світосистему держави вельми обмежені, оскільки змінні такого зростання складають не лише внутрішні структурні чинники, але й зовнішні, – насамперед те, яке місце займає конкретна держава в цілому світі-системі. Зростання ж усіх елементів системи суперечить історичній логіці розвитку капіталістичної світоекономіки. За капіталізму багатство розподіляється в соціальному просторі нерівномірно, що тягне за собою економічну поляризацію населення світу за секторами/регіонами. На підставі цього неважко зробити висновок: підйом одних регіонів світу (одних секторів світової економіки) відбувається синхронно з занепадом і деградацією інших. Історія раз за разом емпірично підтверджує цей логічний висновок, що, безумовно, потребує більш розгорнутої аргументації.

На кінець 1960-х років припадає системна криза капіталістичного світу-економіки, що позначилась загостренням соціальної обстановки в розвинених країнах. Пожар протестів охопив Європу й Північну Америку, сигналізуючи про соціальне розчарування в урядових обіцянках. Безумовно, західний світ дійсно помітно змінився в кращу сторону, якщо брати до уваги технічний аспект. НТР і щедрі урядові дотації дозволили відновити міста, електрифікувати найменші населені пункти, зробили доступним масову освіту, а стабільне економічне зростання забезпечувало високооплачувані робочі місця для спеціалістів, та й вартість некваліфікованої праці суттєво зросла. "Матеріальний" ефект модернізації в західному світі був наочним. Соціальний ефект – виявився неочікуваним як для керманичів держави, так і для суспільства, хоча з огляду на історичну логіку капіталістичного світу-економіки він закономірний. Виразником вимог реалізації соціальних сподівань стало молоде покоління, яке збурило так звані "бунти 1968 року".

Будь-які економічні явища мають підставу. Модернізація була більшою мірою програмою економічного вдосконалення, ніж політичного чи соціокультурного. Якраз в другій половині 60-х років намітився спад цього економічного процесу, дійсні причини якого досліджені у працях спеціалістів відповідного профілю [1]. Нас же цікавлять соціальні наслідки цієї динаміки. Коли виявилось, що мо-

дернізація не може тривати вічно, що стимульоване нею прискорене зростання в силу об'єктивних причин має межі, з якими суспільство вимушене рахуватись, – молоде покоління відчуло себе ошуканим. Адже саме молодь була приречена зазнати обмежень, диктованих економічним спадом, що конкретно означало скорочення зарплат, робочих місць, соціальних програм і закономірне з огляду на такі зміни різке пожорсткішання конкуренції за володіння соціальними благами. Такий різкий поворот модернізаційного курсу був в очах юних громадян брутальною зрадою урядом прав людини. Освічена молодь, кваліфіковані кадри, вимагала відновлення соціальної справедливості.

Історія студентських заколотів 1968-го відома. Ідеологічний відділ упорався з ними без особливих втрат: у Сполучених Штатах обіцяні консерваторами широкі програми соцзабезпечення були згорнуті до середини 1970-х, а неоліберальний уряд, що заступив їх місце, взявся втілювати програми законодавчого обмеження найважливіших інститутів управління економікою. Неоліберальні теоретики стали до керма ідеологічної машини глобалізації, маючи на меті вдихнути нове життя в теорію модернізації.

В основних рисах, епоха глобалізації кінця XX ст. демонструвала набагато повільніші темпи зростання в західному світі, забезпечуючи його за рахунок специфічної модернізації бідного Сходу і Півдня. В той же час в розвинених країнах відбувалась тотальна приватизація бізнесу, житла (іпотека), фондів соціального забезпечення, освіти та іншого, – і все це на тлі деіндустріалізації, перенесення виробництва в країни, що розвиваються (країни з дешевою робочою силою) і розширення невиробничої сфери послуг. Відомо, до чого це призвело, – до чергової системної кризи, глибшої і важчої за всі попередні.

Наприкінці першої декади XXI ст. ми стоїмо на руїнах ідеологій ліберальної модернізації й неоліберальної глобалізації, з гігантською зовнішньою заборгованістю найбільш високорозвинених країн і неухильним скороченням територій дешевих природних і робочих ресурсів. Тим не менш, ми живемо в епоху перемоги капіталізму і демократії. Очевидно, що логіка такого історичного розвитку вражена фундаментальними суперечностями, котрі соціальна теорія зобов'язана виявити.

Розгортання світу-системи відбувається на основі властивого капіталізму поділу праці, а імпульс її динаміці задає імператив безкінечного накопичення капіталу. Без реалізації принципів нерівного обміну і перманентного примноження прибутку капіталізм за визначенням не існує: "…структура збудована так, що люди з іншою мотивацією будуть якимось чином покарані й видалені з соціальної арени, а ті, що рухаються згідно системного курсу, будуть винагороджені, а особливо успішні – збагатяться" [3, 86]. Інструментом накопичення капіталу слугує нерівний розподіл прибутку (додаткової вартості) – дія, в результаті якої в соціальному просторі з'являються два актори: той, хто збагатився, і обділений, – що автоматично створює соціальне напруження, будучи об'єктивною соціальною суперечністю.

Далі, ліберальна ідеологія стверджує, що існує лише одна-єдина система, в якій точне слідування правилам гри уможливлює виграш для кожного, – система під назвою "вільний ринок". Однак якщо відмовитись від поверхового погляду, можна дійти висновку: ідеально вільний ринок означає кінець накопичення капіталу. Насправді ринок ніколи не був цілком вільним, більше того, – найсильніші ринкові гравці завжди створювали перепони занадто широкій його лібералізації. Найбільші капіталісти на світовому ринку – це держави і корпорації, й вони завжди діють узгоджено, підтримуючи динаміку постійного накопичення. (Економісти без зусиль перерахують основні методи обмеження вільного ринку, наприклад: обмеження імпорту/експорту; тиск на інші держави з метою недопущення введення ними охоронних чи протиохоронних заходів; захист національного виробника за допомогою субсидування, податкових пільг тощо; державні закупівлі; система патентів і т.д.) Згідно з аргументами Валерстайна, ринок ніколи не стане ні абсолютно вільним, ні повністю монополізованим, а завжди буде мати місце олігополія, за якої всі великі учасники будуть мати прибуток завдяки домовленості між собою і з державою. Зрозуміло, в цій системі повинен бути компонент, за рахунок якого реалізується нерівномірний розподіл прибутку, – це робітник, учасник безпосереднього виробничого процесу. Відкриття цієї суперечності підриває теоретичний фундамент (нео)ліберальної політекономії, а також пояснює, чому прогресуюче зростання добробуту однієї сторони означає прогресуюче вилучення благ в іншої сторони, яка зазвичай в теорії просто не згадується.

З попереднього міркування також випливає, що "капіталістична система вимагає досить визначених взаємних відносин між виробниками й утримувачами влади. Якщо останні будуть занадто сильні… їх інтереси переважать інтереси виробників і безкінечне накопичення капіталу вже не буде основним пріоритетом. Капіталістам потрібен великий ринок… і багато різних держав, співпрацюючи з якими, можна отримувати певні переваги, однак попри це капіталісти можуть обходити держави, ворожі їх інтересам, на користь дружніх. А при всезагальному розподілі праці тільки множинність держав забезпечує цю можливість" [3, 87]. Характер взаємовідносин капіталу і держави унеможливлює стан, коли регіони світу знаходяться в рівних умовах в якості гравців на світовому ринку; звідси слідує, що модернізація завжди відбувається у специфічних умовах і не завжди призводить до підвищення добробуту, а лише тоді і настільки, наскільки це не відбивається на економічному розвитку ключових фігур капіталістичної світоекономіки.

На нинішньому етапі завдання теорії модернізації складає вивчення історичної логіки соціальних змін в сучасному глобалізованому світі, з урахуванням висновків, зроблених за допомогою світосистемного аналізу. Соціальна теорія має бути спроможна відповісти на такі питання, як, наприклад: Чи можливий новий виток модернізації для розвинених і таких, що наближаються до розвинених, країн світу, і,

якщо можливий, то яким буде його зміст? Чи тягне модернізація за собою з необхідністю зростання добробуту нації? Які будуть реальні економічні та соціальні наслідки успішної модернізації за американським зразком у країнах, які на сьогодні мають статус "слабкорозвинених"? Ці та інші проблеми наполегливо потребуються роз'яснення, – за недоречності прогнозів потрібне окреслення тенденцій і закономірностей, завдяки яким можливо пролити світло на істинну картину соціальної реальності.

Підбиваючи підсумки, наведемо декілька узагальнюючих положень.

Теорія модернізації в наш час слугує відправним пунктом ідеологічної надбудови для більшості урядових програм національного розвитку. Втім, у тій формі, в якій вона нині сформульована, концепція модернізації має бути визнана застарілою й неефективною щодо прогресивного реформування, а тому її слід піддати переглядові з метою розробки більш придатних теоретичних інструментів соціально-практичного застосування.

Аналіз кінця XX – початку XXI ст. показав, що всі теорії прогресу в тій формі спрямування від позитивістського до неоліберального, якого їм надали філософи, соціологи й економісти, в науковому плані вбогі. Вони видавали бажане за дійсне і більшою мірою спиралися на хибні підстави вищості західної (європейсько-англосаксонської) цивілізації над іншими цивілізаціями світу. Ідеологія, збудована на подібних підставах, сприяла економічним зазіханням Старого, а потім і Нового світу на світову гегемонію. Поточний стан соціального знання дозволяє дослідити витоки ідеї прогресу й визнати неприпустимість обмеженої лінійної концепції прогресивного розвитку суспільства. Звідси випливає недоречність теоретизування на основі понятійного апарату, витоки якого сягають лінійної концепції розвитку.

Ненауковим слід визнати застосування однієї і тієї ж моделі модернізації до суспільств, що відрізняються за культурно-історичними умовами їх формування. На поточний момент існує необхідність розробити декілька різних моделей для різних суспільств з урахуванням того місця, яке вони займають в світовій економічній (капіталістичній) системі. Ключовим принципом тут виступає положення про те, що програми і схеми працюють по-різному в різних державах, оскільки насамперед їх робота залежить від механізму інтеграції в цілісну систему.

Використані джерела

1. Арриги Дж. Долгий двадцатый век: Деньги, власть и истоки нашего времени / Арриги Дж. – М.: Территория будущего, 2006. – 472 с.
2. Валлерстайн И. Геокультура развития или трансформация нашей культуры? / Валлерстайн И. // Анализ мировых систем и ситуация в современном мире. – СПб.: Университетская книга, 2001.
3. Валлерстайн И. Миросистемный анализ: введение / Валлерстайн И. – М.: Территория будущего, 2006. – 248 с.
4. Демократия и модернизация: к дискуссии о вызовах XXI века / под ред. В.Л. Иноземцева. – М.: Европа, 2010.
5. Милль Дж. С. Основы политической экономии с некоторыми приложениями к социальной философии / Милль Дж. С. – М.: Эксмо, 2007.
6. Нисбет Р. Прогресс: история идеи / Нисбет Р. – М.: ИРИСЭН, 2007.
7. Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология / под ред. В. Л. Иноземцева. – М.: Academia, 1999. – 640 с.
8. Парсонс Т. Система современных обществ / Парсонс Т. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 270 с.
9. Ростоу В. Стадии экономического роста / Ростоу В. – Нью-Йорк, 1961.
10. Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов / Смит А. – М.: Эксмо, 2007. – 957 с.
11. Спенсер Г. Основные начала / Спенсер Г. – СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1897.
12. Спенсер Г. Синтетическая философия: В сокращенном изложении Говарда Коллинза / Коллинз Г. – К.: Ника-Центр, 1997. – 512 с.
13. Турен А. Возвращение человека действующего. Очерк социологии / Турен А. – М.: Научный мир, 1998. – 204 с.
14. Фридман М. Капитализм и свобода / Фридман М. – М.: Новое издательство, 2006. – 240с.
15. Хантингтон С. Политический порядок в меняющемся обществе / Хантингтон С. – М., 2004.
16. Штомпка П. Социология социальных изменений / Штомпка П. – М., 1996. – 416 с.
17. Banfield Ed. American Foreign Aid Doctrines / Banfield Edward C. – Washington: American Enterprise Institute for Public Policy Research, 1963.
18. Hayek F. Studies in Philosophy, Politics, and Economics / Hayek Friedrich. – Chicago: University of Chicago Press, 1967.
19. Lipset S. Revolution and counterrevolution: change and persistence in social structures / Seymour Martin Lipset. – New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1988.
20. Meadows D.H., Meadows D.L., Randers J., Behrens W.W. The Limits to Growth. – New York: Universe Books, 1972.
21. Pye Lucian W. Asian Power and Politics: The Cultural Dimensions of Authority / Lucian W. Pye, Mary W. Pye. – Harvard University Press, 1988.
22. Shils Edward. Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory, Two Volumes in One / Edward Shils, Jesse R. Pitts, Talcott Parsons (Editor), Kaspar D. Naegele. – New York: The Free Press, 1961.
23. Smelser Neil J. Social Change in the Industrial Revolution: An Application of Theory to the British Cotton Industry / Neil J. Smelser. – Chicago: University of Chicago Press, 1959.
24. Stivers R. The Sustainable Society: Ethics and Economic Growth. – Philadelphia: Westminster Press, 1976.

УДК 168.522

Людмила Олексіївна Троєльнікова,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділення театрального мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС: ВІД ТЕОРЕТИЧНИХ ЛАКУН ДО КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

У статті репрезентується деякий науковий зміст постмодерністського дискурсу як форми осмислення культуротворчих процесів у контексті культурних практик та їх теоретизування наприкінці XX – напочатку XXI століття.

Ключові слова: *постмодерністський дискурс, постмодернізм, культура постмодерна.*

In the article there is some scientific maintenance of postmodernistscogo discoursou as forms of comprehension of coultourotvorchih processes in the context of cultural practical worker and their theorizing at the end of XX – beginning of XXI age.

Keywords: *Postmodernistsciy discours, postmodernizm, a culture postmoderna.*

Постмодерністський дискурс є формою осмислення процесів культуротворення у площині культурних практик та їх теоретизування кінця XX – початку XXI століття. Виступаючи продовженням періоду модернізму, цей напрямок поступово вбирає у себе та переосмислює величезну кількість рис попередніх культурних традицій. Постмодерністський дискурс проголошує принцип переоцінки всіх цінностей та репрезентує перехідну епоху у епістемології. Можливості транс-історичного буття формують інтелектуальне поле плюралізму думок, наукових позицій, культурного співставлення різноманітних цінностей, які необхідні задля творчого осмислення реальності, що постійно змінюється.

Постмодернізм – широка культурна течія, яка увібрала у своє поле філософію, естетику, культурологію, мистецтво, науку. Постмодерні розумові рефлексії характеризує повне або часткове розчарування в ідеалах та цінностях таких культурних епох, як Відродження та Просвіта, з їх вірою у прогрес, у панування розуму, у безмежність можливостей людини. Для характеристики різноманітних національних культурних варіантів постмодерну можна вважати його ототожнення з епохою "втомленої", "ентропійної" культури, яка презентується есхатологічними настоями, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еклектичним змішуванням художніх мов. Авангардиській установці на інноваційність та новизну протистоїть тут бажання включити у сучасне мистецтво увесь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування. Рефлексія щодо модерністської концепції світу як хаосу втілюється у досвід ігрового освоєння цього хаосу, що перетворює його в середовище побутування сучасної людини культури. Минуле певним чином мовби просвічується у постмодерністських творах крізь стереотипи, які нашарувались у впродовж історії культурного розвитку людства. Зрозуміти ці твори дозволяє метамова, яка аналізує й інтерпретує мову сучасного мистецтва як самоціль.

Постмодернізм завдячує своєю появою розвиткові новітніх технічних засобів масової комунікації – телебаченню, відеотехніці, інтернету.

Термін "постмодернізм" виникає у часи Першої світової війни, зокрема його застосовує у своїй праці "Криза європейської культури" Р.Панвіц (1914 р.). У 1943 р. літературознавець Ф. де Оніс у своїй книзі "Антологія іспанської та латиноамериканської поезії" застосовує цей термін для визначення реакції на модернізм. У 1947 р. А.Тойнбі у книзі "Вивчення історії" надає цьому терміну культурологічного змісту, тобто вчений вважає, що постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії та культурі. Американський теолог Х.Кокс у своїх працях початку 70-х років XX століття, які присвячені проблемам релігії у Латинській Америці, широко використовує поняття "постмодерністська теологія". Ю.Хабермас, З.Бауман, Д.Белл трактують його як культурний підсумок неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, зовнішню ознаку глибинних трансформацій соціуму, що має вираження у тотальному конформізмі, ідеях "кінця історії" (Ф.Фукуяма), естетичному еклектизмі. Як визначають постмодернізм різних наукових сегментів? Представники точних наук трактують постмодернізм як стиль постнекласичного наукового мислення. У філософії – це панування постметафізики, постраціоналізму, постемпіризму. Естетика визначає постмодернізм як епоху постгуманізму постпуритансь-

© Троєльнікова Л. О., 2012

кого світу, моральну ембівалентність особистості. Психологи вбачають у ньому симптом панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіду. А мистецтвознавці розглядають його як новий художній стиль, який характеризується поверненням до краси як до реальності, послідовності сюжету, мелодії, гармонії.

Популярність термін "постмодернізм" набуває після появи у науковому обігу праці Ч.Дженкса "Мова архітектури постмодернізму" (1971 р.). Ч. Дженкс надає цьому поняттю принципово новий зміст, що відрізняє його бачення від представників художньої критики в Америці у 60-70 роках XX століття. За його визначенням, постмодернізм характеризується відходом від екстремізму та нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцентування на комунікативній ролі архітектури [14; 15].

Філософсько-естетичною основою постмодернізму є ідеї французьких постструктуралістів та постфрейдістів щодо деконструкції (Ж.Деріда) [10, 23.], симулякру (Ж. Бодрийар) [9, 65], мови несвідомого (Ж.Лакан), шизоаналізу (Ж.Делез, Ф.Гватарі) [11, 130], а також концепції іронізму італійського семіотика У.Еко [3, 461.], американського неопрагматика Р.Рорті [6, 16].

І.Хасан виокремлює найбільш характерні відмінності у творчості мислителів-постмодерністів. Зокрема він наголошує на: інтертекстуальності та семіотичності Ю.Кристева; герменевтиці підозрюваного П.Рікера; "педагогічному невігластві" Р.Барта; шизоаналізі Ж.Делеза та Ф.Гватарі; гуманізмі нереального М.Фуко; граматологіях відмінностей Ж. Деріди; політиці делегітимизації Ж.-Ф. Ліотара; "паракритицизмі та парабіографічності" І.Хасана; каліцтві та мутації Л.Фідлера; "маючій сумнів уяві" М.Галінескі; "надфікції та надгрі" Р.Федермана; новій фазі психоаналізу інтимності Н.Голанда; театрі неможливого Г.Блау [8, 121].

Філософія постмодерну відмовилась від класики, запровадила нові засоби та правила інтелектуальної діяльності, що є своєрідною відповіддю на рефлексивне осмислення глобальних зрушень у світобаченні, які відбулись протягом XX століття. Філософський дискурс постмодерну пояснив базові поняття, які врешті стали головними в інтелектуальній діяльності та стилі мислення сучасної епохи:

По-перше, відмова від істини і як наслідок від таких понять, як "витоки", "причина". Натомість вводиться термін "наслідок" як то єдине, що залишається, замість нашого права знати точну причину.

По-друге, неприйняття категорії "сутність", яка орієнтує дослідника на пошуки глибини, коріння явища, призводить до появи поняття "поверховість" (резома). В такій ситуації залишаються поза кордонами інтелектуальної діяльності терміни "мета", "задум"; натомість набувають переваги "гра", "випадок".

По-третє, відмова від категорій "істина", "сутність", "мета", "задум" є по суті відмовою від категоріально-понятійної ієрархії, що характеризує дослідницький і навіть літературний текст в модерні. Це поняття "не працює" в постмодерні, тому що робиться ставка на "анархію".

По-четверте, в дискурсі модерну мали велике значення поняття "метафізика" та "трансцендентичне". Постмодерн формує бінарні опозиції: "метафізика" – "іронія", "трансцендентне" – "іманентне".

По-п'яте, якщо модерн прагнув "визначеності" то "постмодерн" схиляється до "невизначеності". Саме невизначеність є центральним поняттям інтелектуальної практики постмодерну.

По-шосте, на зміну термінам "жанр", "кордони" тексту приходять – "текст" або "інтертекст", що створює підгрунтя для свободи творчості, яка не є продовженням традиції.

По-сьоме, постмодерн пропагує не творення, синтез, творчість, а "реконструкцію" та "деструкцію", тобто перебудову та руйнацію попередньої структури інтелектуальної практики та культури взагалі.

Бінарна опозиція основних понять модерну та постмодерну, яку ми навели, засвідчує, що постмодерністський дискурс не є логічним продовженням дискурсу модерністського, не є результатом критичної рефлексії, яка завжди має на меті тяглість змісту. Він зовсім інший, в ньому позитив заміненний на негатив, позитивне на від'ємне, його зміст є повністю протилежним модерну. Постмодернізм нічого не бере від традиції – він просто з нею розриває всі змістовно-формальні, структурні, теоретико-методологічні та праксеологічні зв'язки.

Постмодернізм – це філософія дедалі роздрібненішого і варіативнішого світу, світу плинного і нестійкого, тобто світу, де не може бути абсолютних, а отже, непорушних вимірів, а відтак і неспростовних суджень. Шляхи й методи пізнання такого світу – інтуїтивні, а звідси й цілковито суб'єктивні. Увага пересувається з макроструктур на мініструктури. Кваліфікуючим елементом є не конкретна даність, а "зсув", "помилка", відхід від правила. Подібна філософія значно полегшує і концептуалізацію екзистенційних параметрів людини, де втрачає сенс усе обов'язкове і програмово структуроване. Особистість – не субстанція, а колаж, як стверджував такий "нео-прагматист", як Річард Рорті [6, 16].

Звідси цей дух прагматизму в постмодернізмі: якщо буття – це дитячий "пазл", гра в кольорве "лего", то основне знаряддя культури – всього лише створити комфортні умови Гри. А запозичена від радянської ментальності звичка до кон'юнктури та пристосуванства логічно завершує парадигму жорсткого прагматизму, що характеризує постмодерністську свідомість.

Енциклопедія літературних напрямків і течій подає такий список рис постмодернізму:

- культ незалежної особистості;
- потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого;
- прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій;
- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу;

• використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя;

• зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо);

• суміш багатьох традиційних жанрових різновидів;

• сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох;

• запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях;

• як правило, у постмодерному творі присутній образ оповідача;

• іронічність та пародійність.

Серед перших виразно постмодерністських творів – романи У. Еко "Ім'я троянди" (1980), П. Зюскінда "Запахи" (1985), Д. Апдайка "Версія Роджерса" (1985), Томаса Пінчона "Веселка гравітації" (1973).

Постмодернізм у сучасній українській літературі виявляється в творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, О. Ульяненка, С. Процюка, В. Медведя, О. Забужко та інших.

Художня культура залучає до творчої діяльності набагато більше людей, чим, власне, тих, яких об'єднує авторство творів мистецтва. Вона впливає на спосіб життя і думки, на психологію, на художню свідомість різних груп суспільства. Художня культура кожної епохи – це творча діяльність не тільки сучасних поколінь, а й успадковані способи і форми художньої діяльності, вироблені попередніми поколіннями, засвоєні сучасними поколіннями художні цінності, способи і засоби сприйняття творів мистецтва (включаючи збереження, поширення, репродукцію, пропаганду, а також художню освіту і методи дослідження мистецтва).

Відтак, художня культура – це не тільки художнє виробництво (творчість), а й збереження, поширення, споживання й освоєння створеного. Її центральною ланкою є мистецтво, що представляє собою, з одного боку, продукт творчості – конкретний здобуток, а з іншого – сукупність накопичених суспільством цінностей. Це предметно-речовий фонд художньої культури. Наприклад, предмети декоративно-прикладного мистецтва; картини живопису, створені художником; музика, втілена в нотних знаках і видана в збірниках; літературні твори у вигляді книги тощо. Але продукт творчості може бути й у формі акту діяльності – безпосередньо виконання, що становить переважну частину народної художньої культури. Створення предметів мистецтва, їх виконання є процесом художньої творчості, що входить у систему художньої культури.

Із соціологічної точки зору мистецтво варто розглядати як накопичені суспільством художні цінності, що представляють собою сукупність знань, норм, зразків, ідей, поглядів, смислів, опредмечених людиною. У цьому плані воно є компонентом не тільки художньої, а й частиною всієї культури суспільства.

Мистецтво як предмет, сукупність конкретних здобутків і накопичених художніх цінностей перетворюється в справжню цінність лише через поширення і сприйняття його людьми. Окремий художник або народ у процесі творчості створюють мистецький витвір, але щоб він став надбанням суспільства – окремої особистості, соціальної групи або спільності – потрібно його поширення серед інших людей, здатних адекватно його сприймати, інтерпретувати й оцінювати. Саме ці процеси, пов'язані зі споживанням, освоєнням становлять головну діяльнісну ланку художньої культури.

Постмодерністське поле мистецтва визначається величезною автономією та свободою. Це пояснюється характеристикою емоційно-образного базисного статусу посткультури.

На думку Ф.Джеймісона, твори класичної епохи змінюються концепціями практик, дискурсів та текстуальних ігор, які репрезентуються як твори мистецтва [13, 17]. Постмодерністський художньо-мистецький простір (творчість) творить фрагменти, різноманітні практики хаотичного, обривчастого, різнорідного, випадкового, мозаїчного. Як зазначає Ж.Деріда, для постмодерністського мистецтва характерним є розвиток по колам, "нарцисицьким" конструкціям, де нова система образів поєднується із пам'яттю культури. І отже, складки твору утворюють лабіринт, у волокнистій структурі якого губляться і початок і кінець [1, 228].

Мистецтво постмодернізму у своїй діяльнісній сутності спрямоване на засвоєння та включення у своє поле не тільки культурного надбання минулого, а й художнього матеріалу різноманітних культурних традицій, воно синтезує у єдиному просторі культурні традиції Заходу, Сходу, Півночі та Півдня.

Складчаста поверхня художньої культури постмодернізму формується за принципом додатковості, що виходить із багатоякісної природи різноманітного матеріалу мистецтва, розвиваючи на цій підставі творчі здібності до імпровізації, адаптації, вільного використання та переміщення художнього тексту.

Специфіка постмодернізму у мистецтві пов'язана із поверненням до фігуративності, монументалізму, декоративності, уваги до загальнокультурного контексту [8; 14; 15]. Постмодерністські мистецькі практики (перформанси, інсталяції, акції) інтерпретують культурну традицію в іронічно-пародійному дусі. Естетична специфіка постмодернізму у різноманітних видах та жанрах мистецтва пов'язана, перш за все, з некласич-

ним трактуванням класичних традицій далекого та близького минулого, їхнього вільного поєднання з новітньою художньою чуттєвістю та технікою. Часто мистецтвознавці називають художній постмодерн новою класикою або новим класицизмом, маючи на увазі величезну зацікавленість у художньому минулому людства, його вивченні та наслідування його класичним взірцям.

Постмодерністські експерименти сприяли зникненню кордонів між традиційними видами та жанрами мистецтва, розвиткові тенденцій синестезії. Використання та удосконалення технічних засобів відтворення, розвиток комп'ютерної техніки та інформатики врешті-решт сформували сумніви щодо оригінальності творчості, "чистоти" мистецтва як індивідуального акту творення і призвели до "дизайнизації" мистецтва.

Сучасні дослідники палітри художнього світу людини аналізують реальні процеси суспільного і особистісного людського самотворення і життєтворення, з'ясовують складність і багатство художніх пошуків. При цьому вчені підкреслюють, що художні проблеми можуть бути вирішенні лише за поєднання аксіологічного та антропологічного підходів.

Залучення людини до культурно-мистецького простору, його "обживання" пов'язане і з відчуттям "гострої потреби в символах" (Г. Гадамер). Саме розкриття в художніх творах людського змісту дало змогу Е. Кассіреру розглядати об'єктивність не як об'єктивність існування, а як "об'єктивність художнього духу" [4]. Виділяючи такі символічні форми художнього, як мова, міф, релігія, мистецтво, теоретик звертає особливу увагу на багатозначність, різні способи символізації, завдяки яким художній образ здатен наблизитися до таїни людини, уловлюючи те, що її турбує, знаходити засоби його виявлення, оформлення, фіксації як у "матриці" художніх символів, яка виражає дану епоху, так і через пошук та становлення нової "матриці". Поступове художнє наповнення особистості передує формуванню нової картини світу, нової світоглядної парадигми як пошуку нової міри людського, гармонійного буття у світі [4].

Отже, з огляду на вищевикладене, важливого значення набуває осягнення змісту культурно-мистецького простору, вираженого через образ, символ. Багатомірність, відкритість символів, метафор, алегорій "заохочує нашу чуттєвість до неоднаковості й сприяє деякому пророблению сучасного власного смислу" [5, 58], – підкреслює Ж.-Ф. Ліотар.

Культурно-мистецьке життя особистості – це неперервний процес розвитку, оновлення, змін, виникнення нових потреб, прагнення людини до наділення смислом усіх фрагментів буття. Так формується стихія культури з усіма можливими смислами, що сприяє як реалізації культурних потенцій, так і постійному збагаченню вищими досягненнями людського духу. Культура завдяки здатна до вияву найрізноманітніших відтінків людської чуттєвості, схиляє людину до осягнення існуючих цінностей, до вибудови свого культурного виміру, "розкриття ідеї людства" (А. Шопенгауер). Розуміння культурно-мистецького життя як внутрішньо-багатомірного, що утримує і виявляє різні форми художнього й освітнього досвіду, традицій як основи смислотворення, пов'язане із фіксацією небайдужого ставлення до світу і до самих себе. "Таємниця буття людського не в тому, щоб тільки жити, а в тому, для чого жити" [2, 298].

У сучасній культурі зростання значення особистісного начала посилює можливості культури в осягненні поліструктурного екзистенціального людського буття, в пошуку засобів вирішення життєвих колізій через конституювання власної індивідуальності. В художньо-освітньому проявляється здатність людини до оформлення, "охоплення" невловимої сутності буття. Тому культура й мистецтво спрямоваі на підсилення, закріплення творчих інтенцій життя в усіх його протиріччях. Людина здатна усвідомити власне життя, може пізнати сама себе, осягнути можливі наслідки власного світотворення. Тому сучасний суб'єкт – індивідуальний, багатошаровий, поліфонічний, знаходиться в безперервному русі становлення, несе в собі стимул до формування нових модулів світовідчуття [7]. При цьому в постмодерній культурі відбувається понятійне осмислення різних видів віддзеркалених цінностей, які поглиблюють його зміст. Занурюючись у глибину філософської культурної традиції, осмислюючи сучасність, культура набирається мудрості, формуючи тональність світовідношення, здатність людини піднятися над повсякденністю – до нового буттєвого виміру, одночасно зберігаючи та передаючи культурний код людськості нащадкам.

Використані джерела

1. Деррида Ж. Письмо и различие/ Ж.Деррида. – СПб., 2000.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Худож. лит., 1985. – 511 с.
3. Эко У. Имя розы /У.Эко. – М., 1989.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка проблемы / Эрнст Кассирер // Культурология XX в. : Антология. – М. : Юристъ, 1996. – С. 163-212.
5. Лиотар Ж. Заметки о смыслах поста / Ж. Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 56–59.
6. Рорти Р. Случайность, ирония, солидарность/ Р.Рорти. – М., 1996.
7. Панаиотили Э. В поисках утраченной субъективности / Э. Панаиотили // Свободная мысль. – 1997. – № 10. – С. 96–105.
8. Хасан И. Культура постмодернизма / И.Хассан – М., 1997.
9. Baudrillard J. Le systeme des objets / Baudrillard J. – Paris, 1982.
10. Derrida J. Du droit a la philosophie / Derrida J. – Paris, 1990.
11. Deleuze G., Guattary F. Capitalisme et schizophrenie. L'Anti-Oeudipe. Paris, 1972. – P. 130.
12. Jencks C. The Language of postmodern Architecture. – L., 1977; Jencks C. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. – L., 1987.

13. Jaimison F. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism / Jaimison F. – London-N.Y, 1991.
14. Jencks C. Postmodern Vision. Drawing, Painting, and Models by Contemporary Architects / C. Jencks. – N.Y., 1985.
15. Jencks C. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture / Jencks C. – L., 1987.
16. Rorty R. Contingece, Irony and Solidarity / Rorty R. – Camb., Mass. – 1989.

УДК 572.026

Світлана Миколаївна Садовенко,
кандидат педагогічних наук, с.н.с.,
заступник директора Українського центру культурних досліджень,
доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОВІДНІ СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ XXI СТ.

У статті подано загальну характеристику окремих складових національного культурного простору, на основі сучасної теорії й історії культури розкрито сутність і національні особливості української культури; окреслено провідні тенденції її розвитку та функціонування; розглянуто роль, значення і суперечності сучасного культурного процесу в Україні.

Ключові слова: *культурний процес, українська школа філософії культури та естетики; масова культура, фольклорний арсенал культури, криза культури, модернізація культури, культурний лад.*

The article presents a general description of the individual components of the national cultural space, based on modern theory and cultural history of the essence and national peculiarities of Ukrainian culture, outlines major trends of its development and functioning, as social, value and contradictions of contemporary cultural process in Ukraine.

Keywords: *cultural process, the Ukrainian school of philosophy of culture and aesthetics, popular culture, folk culture arsenal, the crisis of culture, the modernization of culture and cultural order.*

Щоб довідатися про культуру Іншого, необхідно пізнати історію, культуру, духовні цінності власного народу.

У XXI столітті українське суспільство постало перед проблемою пошуку ефективної стратегії щодо визначення ціннісних орієнтирів, геополітичного та національного самовизначення, переосмислення ролі української культури як надзвичайно важливого і ефективного політичного ресурсу. Українська культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Нові форми культури і мистецтва, які виникли внаслідок змін у соціальному і культурному житті, є темою для подальших наукових досліджень та узагальнень здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства.

Економічна, мовна, етнонаціональна, мистецька, релігійна, інші складові української культури, поєднуючи в собі надзвичайно широкий спектр культурних надбань тисячоліть і одночасно виступаючи сегментами сучасної культури і мистецтва, сьогодні важко, а іноді й взагалі не піддаються узагальненню. Тому питання подальшого поступу сучасного культурного процесу в Україні, в якому визначальним чинником вирішення проблем, на наш погляд, є виявлення основних суперечностей цього процесу, є актуальним. Необхідним є й визначення основних важелів культурного процесу сьогодення та з'ясування низки існуючих у цьому процесі культурологічних та мистецтвознавчих проблем.

Мета статті – на основі сучасної теорії й історії культури розкрити сутність і національні особливості української культури, окреслити провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні XXI ст.

Проблемі оновлення культури у вітчизняній науковій думці присвячено значний науковий доробок. Зокрема, вивченням феномена формоутворюючої ролі культури у визначенні цивілізації, дослідженням нових форм, засобів та культурних потреб людини, розглядом значення психоаналізу для культурології та людини як її творця і носія займаються відомі сучасні науковці: Г. Ашин, І. Безгін, Ю. Богуцький, З. Гершкович, В. Глазичев, Т. Голенпольський, О. Гриценко, Я. Засурський, О. Карцева, А. Кукаркін, Г. Котельова, А. Мулярчик, В. Ріжок, Ю. Семенов, М. Стрельцов, В. Шейко, В. Шестаков, В. Шульгіна, Н. Яранцева та ін.

Протягом останніх десятиліть активно розроблялися прикладні проблеми, пов'язані з визначенням стратегії розвитку української та зарубіжної культури (Є. Бистрицький, М. Гончаренко, М. Закович, І. Зязюн, В. Іванов, О. Кравченко, Г. Сивоконь, Л. Сохань, О. Семашко та ін.) [9; 12].

Певного розвитку набули культурологічні дослідження кроскультурності та кроскультурних контактів у сучасному світі (Ю. Богуцький, Б. Головко, В. Кремень, А. Ручка, В. Чернець, В. Щербіна,

© Садовенко С. М., 2012

І. Юдкін), окремих явищ культури і мистецтва, зокрема літератури (В. Городяненко, М. Дмитренко та ін.), театрального мистецтва (І. Безгін, С. Безклубенко, М. Гринишина, Л. Дорогих, Р. Єсипенко, В. Калашников, О. Мірошниченко, О. Семашко та ін.), кіномистецтва (Л. Алієва), дозвілля (І. Петрова, Н. Цимбалюк та ін.), соціології художньої культури (С. Безклубенко, С. Цимбалюк та ін.), соціології книги і читання (Г. Богданов та ін.), а також розробки в галузі музичного мислення провідних музикознавців (О. Бенч, Л. Горенко, В. Редя, М. Ржевська, О. Різник, В. Шульгіна, М. Чемберджі та ін.) тощо.

Методологічні засади розуміння особливостей сучасної української культури значною мірою склалися під впливом ідей української школи філософії культури та естетики, які знайшли своє відображення в працях Є. Бистрицького, В. Бітаєва, А. Бичко, С. Кримського, І. Кузнєцової, Д. Кучерюка, Н. Ковальчук, Л. Левчук, В. Мазепи, О. Оніщенко, С. Уланової, О. Шевченка та ін.

Проблеми масової культури висвітлювали зарубіжні дослідники: Д. Белл, Л. Богарт, П. Лазарсфельд, Л. Ловенталь, Д. Макдональд, А. Моравіа, Б. Розенберг, Е. ван ден Хаага, Д. Уайт, Е. Шилз (США), Г. Маркузе, Е. Морен, О. Тофлер, Ж. Фрідман (Франція), Р. Хоггарт, Т. Еліот (Англія), У. Еко (Італія), М. Маклюен (Канада) та ін.

Широкому колу проблем, пов'язаних із дослідженням культурного складника євроінтеграції, присвятили праці У. Альтерматт, С. Гантінгтон, М. Демоссер, Карлссон І., Е. Клаус, О. Коппель, І. Кравченко, Г. Міненков, Р. Мейєр, Ж. Моне, Ю. Павленко, Н. Падалка, Р. Робертсон, М. Сорес, Ч. Тейлор, Д. Якобс, а також вітчизняні вчені – Є. Афонін, В. Вандишев, В. Воронкова, Т. Воропай, А. Гальчинський, О. Гриценко, М. Жулинський, М. Кордон, А. Кудряченко, Т. Метельова, М. Михальченко, Ю. Павленко, Ю. Пирожков, М. Попович, М. Рябчук, Є. Тихомирова, Н. Пелагеша та ін.

Зокрема, дослідники глобалізаційних процесів Е. Гіденс, Г. Кіссінджер, С. Хантингтон розрізняють історично закономірні процеси культурної інтеграції, яка призводить до поглинання масовою культурою самобутніх національних культур [2]. На цьому шляху каменем перетинання утворюється суперечність між процесами збереження національних атрибутів культур та формуванням нових культурних цінностей. Цілком зрозуміло, що внаслідок потужного розвитку засобів масової комунікації та інформації, які беруть найактивнішу роль у формуванні сучасного соціокультурного простору, модерна культура впливає на архаїчну і традиційну культури багатьох народів світу. І домінуючим тут є діалог культур, який набув у сучасних умовах загальнолюдської значущості.

Однак, на нашу думку, варто акцентувати увагу і на позитивному значенні масової культури, яке полягає в тому, що ЗМІ і найсучасніші поліграфічні, телекомунікативні технології дозволили зробити загальним надбанням всі історично відомі досягнення живопису, скульптури, театру, музики, літератури, кіно тощо. Масова культура є індикатором загального рівня культури суспільства саме тому, що вона дає право будь-якому індивіду мати, як зазначає С. Дрожжина, "особисті, індивідуальні бази даних і знань, вибрані за інтересами неосяжні фонди бібліотек, відео, освітні інформаційні системи, відкриває можливості для творчого і індивідуального спілкування" [5]. Отже, в сучасному суспільстві за допомогою засобів масової комунікації передається соціокультурний досвід, підтримуються культурні традиції тощо.

Як наголосили відомі культурологи сучасності Ю. Богуцький та В. Шейко, на межі другого та третього тисячоліть людство постало перед кризою, яка виникла через науково-інноваційну діяльність людини і "загрожує існуванню цивілізації і всього живого на Землі" [15, 3]. Дослідники справедливо зазначили, що для того, щоб глибше зрозуміти причини і масштаби цієї кризи, насамперед слід дослідити минулий і сучасний стан макроцивілізаційної системи, коли сформувалися і почали діяти глобальні цивілізаційні процеси (кінець XIX – початок XXI ст.). Визначальними чинниками вирішення проблеми розвитку цивілізації, на думку авторів, є культура, наука й освіта та застосування новітніх технологій [15, 3].

Варто сказати, що сьогодення також певною мірою асоціюється з кризою культури. Як зауважив М. Дмитренко, "держава перебуває в стані економічно-соціального шоку, національно-культурного нокауту" [4, 5]. Визначальна причина феномену такої кризи – суперечність між стратегією розвитку матеріальної культури і своєрідністю духовних цінностей людства. Розвиток матеріальної культури, зумовлений науково-технічним прогресом, фактично перекодував світ людини.

Отже, розглянемо культуру як найбільший скарб кожної держави та один із вагомих чинників "порятунку від хвороб цивілізації" (за М. Дмитренком) [4, 3], розкриємо особливості та визначимо суперечності сучасного культурного процесу в Україні.

Зазначимо, що до 60-х рр. XX ст. культура розглядалась як епіфеномен соціального. Панувала ідея про так званий культурний лаг – відставання культури від розвитку суспільства. Це ідея приховано регулювала ставлення соціального знання до культури, відсувала на другий план пов'язану з культурою проблематику. На перший план висувались проблеми соціальної структури, соціальної стратифікації, економіки, системної будови суспільства тощо. Лише на початку 60-х рр. на Заході, а з 90-х рр. XX ст. в Росії, Україні, Чехії, Польщі та інших країнах Східної і Центральної Європи відбулися радикальні зміни у поглядах на культуру, на її роль у регуляції людської поведінки. Відійшли в минуле уявлення про вторинність, епіфеноменальність і відсталість культури від процесів, що відбуваються в суспільстві.

У сучасних умовах у формуванні світового, й зокрема українського, соціокультурного простору загальнолюдської значущості набув діалог культур Заходу і Сходу, в якому саме Україні випало відігравати характерологічну роль. Це пов'язано з тим, що, як зазначає Василь Шейко, «вона (Україна – С.С.) геогра-

фічно являється своєрідним плацдармом перетинання культур Сходу і Заходу, Європи й Азії. З давніх часів точиться процес перетинання та синтезування східних і західних культурних традицій. Подібні процеси ведуть до потреби посиленого діалогу культур різних народів у самій Україні. Вони позитивно позначилися на формуванні загальнолюдських цінностей. Але ці процеси ж не могли не позначитися на характері самої культури України. І сьогоднішні культурні глобалізаційно-цивілізаційні процеси несуть певні ризики й загрози існуванню національних, ментальних ознак української культури» [14, 40].

Отже, навіть замаскована, проте спрямована на уніфікацію й стандартизацію різнорідних етнокультурних складників, політика «формування культурної єдності» входить у суперечність з потребою збереження культурного різноманіття в Україні. Як зауважила Т. Метельова у своєму виступі на одній з міжнародних конференцій, «…у такій ситуації вкрай важливим є знаходження запобіжників, що убезпечили б культурне розмаїття від витіснення у регіонально-етнічні резервації з подальшою муміфікацією у вигляді такої собі «шароварщини»».

У сучасних постмодерністських концепціях соціальні зміни одержують саме культурну мотивацію. На думку сучасного російського соціолога П. Іоніна, культура переважно переймає функції двигуна, рушія суспільної зміни і розвитку [5]. Справді, розуміння сучасної культури змінюється. Культура - вже не пасивне відображення соціальної реальності, а активна її форма, яку індивіди свідомо використовують для організації і нормалізації власної дійсності. Логічно і фактично культура стає попереду того, що відбувається в суспільстві. За формулюванням німецького соціолога Г. Берлінга, “там, де раніше було “суспільство”, тепер є “культура”” [7, 67].

У нинішніх умовах осмисленням меж взаємодії культури і суспільства, визначенням соціальних підходів до вивчення культури, соціального визначення останньої, її функції, закономірностей розвитку, особливостей сучасних соціокультурних змін, напрямів теоретичного і емпіричного аналізу культури займаються представники соціального знання. Про багатоманітність і багатофасетність культури як провідного поняття багатьох культурологічних досліджень свідчить хоча б той факт, що лише в одному із американських довідників із соціології міститься понад 400 (!) визначень культури [11].

Традиційно, у широкому розумінні під культурою розуміється сукупність матеріальних, практичних і духовних надбань суспільства, які відображають рівень його історичного розвитку, втілюються в повсякденній діяльності людини, знаходять відображення у її соціальних, моральних, естетичних та інших характеристиках.

У вузькому розумінні культура – це сфера духовного життя суспільства, яка охоплює собою систему освіти, виховання, духовної творчості, включає в себе ті установи й організації, які забезпечують означені процеси: школи, ВНЗ, музеї, театри, бібліотеки, інші культурні заклади, а також творчі спілки тощо. Поняттям культура також позначають рівень вихованості й освіченості людини, рівень оволодіння нею тією чи іншою сферою знань та діяльності. У цьому випадку фіксуються якості людини, спосіб її поведінки, ставлення до інших людей, до праці тощо. Адже основою культури є людяність, гуманізм. Гуманістичний характер культури реалізується через всебічний розвиток людини, виявлення її сутнісних рис і здібностей.

Важливим і принциповим питанням дослідження культури є осягнення сутності всього феномена суспільного життя, а також осягнення джерела походження культури – суспільної праці, засобами якої людина перетворює природу і саму себе, створює свій власний, відмінний від природи духовно-предметний світ, розгортає у ньому свої життєві процеси. Культурою у цьому розумінні вважається все, що створене творчою людською діяльністю людини для людини, для її розвитку, – все, що ввійшло у практику як загальнолюдське надбання, та сприяє утвердженню і вияву людського в людині і суспільстві. Культура, таким чином, є штучно створеною людиною другою природою, надбудовою над першою, “живою природою”, створеним людиною світом. Можна констатувати, що культура – це художні полотна і архітектурні споруди, наукові досягнення та освіта, результати матеріального виробництва і мораль, поетична творчість і вихованість людини. Це також спосіб і результат самоствердження людини у всіх сферах суспільного життя [9].

Акумулюючи значення дефініцій “культура”, під культурою варто розуміти одночасно і об’єкт зі своїми структурно-функціональними особливостями, і процес зі своїми етапами і законами розвитку. Таким чином, культура являє собою не лише художньо-творчий процес (мистецтво), а перш за все звичаї, цінності, погляди, норми, які існують в суспільстві. Це специфічний спосіб організації і розвитку людської життєдіяльності, представлений в продуктах матеріальної і духовної праці, це система відносин між людиною і природою, людиною і суспільством, людиною і людиною. (Звернімо увагу, що в кожній з наведених пар контроверза вже закладена). Отже, культура уособлює в собі як сукупність духовних і матеріальних цінностей, так і живу людську діяльність щодо їх створення, розповсюдження, збереження і подолання протиріч.

Панорама культури XXI ст. досить барвиста. Сучасний тип культури характеризується досить швидкими змінами, що відбуваються в процесі безперервної модернізації. Джерелом знань, умінь, культурних навичок є соціалізована система виховання і навчання. Типовою стає родина “діти – батьки”, в якій третє покоління практично відсутнє, а отже, авторитет старшого покоління сьогодні зовсім не такий, яким був у традиційному суспільстві, що становить явно виражений конфлікт поколінь. Одна з причин існування цієї суперечності – культурна дійсність, що швидко змінюється, щоразу зумовлюючи становлення нових параметрів життєвого шляху молодого покоління в сучасному суспільстві, яке є анонімним, уніфіковано-індустріальним, універсально подібним (йдеться про великі міста, мегаполіси –

нескінченний дисонанс, урбаністична дійсність). Специфічною ознакою культури такого суспільства, яке знаходиться в стані дисгармонії з природою, глобального порушення балансу (що одержало назву екологічної кризи), є помітне відчуження людини від людини, порушення комунікації, існування людей як автономних індивідів, "клітин гігантського суперорганізму".

З іншого боку, для України завжди відігравала вирішальну роль у збереженні мови, духовності, національної ідентичності, власне, перспективи існування нації усна народна нематеріальна традиційна культура – народна пісенна творчість, фольклорний арсенал культури. Саме в народній пісенній творчості комплекс характерологічних рис українців виявляється в унікальному наборі неповторних національних ознак. Відтак, традиційна народна і сучасна культури – два полюси в широкому спектрі міжкультурних досліджень, що являють собою одну із суперечностей сучасного культурного процесу в Україні.

Нині у вітчизняній і світовій науці відбувається переосмислення досягнень і прорахунків культурної практики, яка мала місце в СРСР. Її вже не розцінюють з позиції лише регресивної заперечності, чим особливо відрізнялося останнє десятиліття минулого століття. Переосмислення сутності і значення художньої культури XX ст. припиняє редукування її як поняття культури тоталітарного типу, обмеженого оціночними функціями, і дозволяє теоретично розкрити всю міру складності і суперечливості цього феномена. Водночас, зростання потреби пошуку засобів і методів дозволяє подолати відчуження форм буття сучасної людини, що все більше перетворюється в деяку абстракцію в процесі "війни проти цілого" (Ф. Ліотар).

Не можна не звернути увагу й на те, що в останні десятиліття спостерігається певна антитеза (протилежність) художньої культури XX ст. і культури сучасної Незалежної України. Практика сучасних трансформаційних процесів показує, що в культурі не має бути руйнування духовних традицій. Культурна спадщина, що представляє деяку цілісність, не може бути відкинутою в силу кон'юнктурних розумінь, а навпаки, мусить бути збережена і примножена.

Цінним феноменом української культури є збереження автохтонного культурного коду та наявність перспектив для консервативно-революційного розвитку, що передбачає поєднання сучасного культурного дискурсу, модерністської та постмодерної культурної мови, а також сакрального виміру традиційної культури. Класик світової музики І. Стравінський зазначав: "Традиція – це зовсім не те саме, що звичка, нехай навіть пречудова, бо звичка означає позасвідоме набуття, що прагне стати машинальним, в той час, як традиція випливає зі свідомого та зумисного засвоєння чогось. Справжня традиція не є свідченням зниклого минулого; навпаки, це жива сила, яка тонізує та інформує теперішність" [11, 37]. На наше глибоке переконання, український варіант модернізації культури має відбуватися саме за допомогою традиції, а не шляхом відмови від неї, як це сталося в більшості західноєвропейських культур.

В умовах постмодерну та постіндустріального суспільства подібний досвід вкрай необхідний, оскільки дозволяє шукати нових шляхів культурного розвитку й рятуватися від духовної вичерпаності та спустошеності доби пізнього модерну та постмодерну. Український культурний процес часто звинувачують у провінціалізмі, селянськості, містечковості, "шароварщині", недорозвиненості власне міської культури. Проте, саме ми, українці, маємо відзрізняти колгоспний кіч, радянську псевдонародну стилізацію, жлобський дискурс, які стали "візитівками" українськості [8], від автохтонної традиційної культури, якої в сучасному світі стає, на жаль, все менше. Отже, в реаліях сьогодення українська народна творчість, український музичний фольклор в контексті етнічної самосвідомості та як чинники національної самоідентифікації українства, без сумніву допоможуть кожній особистості ідентифікувати себе з національною культурою свого народу.

Можна визначити і змішаний тип існуючих сучасних культур – тих культур, які, будучи втягненими в індустріальну модернізацію, змогли зберегти свої національні культурні традиції. У змішаному традиційно-індустріальному типі культури відносно гармонійно поєднуються елементи модернізації й етнічно зумовлені стереотипи поведінки, укладу життя, звичаїв, національних особливостей світовідчуття. Прикладом таких суспільств є Великобританія, Японія, деякі країни Південно-Східної Азії, Китай. Цікавим є оригінальний метод прийому вступних іспитів, запропонований в одному з японських вищих навчальних закладів, що поряд із індустріальною модернізацією унаочнює збереження національних традицій: кожен абітурієнт має виявити знання трьохсот народних пісень! Викладач починає співати перший куплет, а вступник – наступний. На глибоке переконання академіка І. Зязюна (про це він висловлювався неодноразово на нарадах, конференціях), якби кожен з українців знав хоча б триста з півмільйону існуючих українських пісень від початку до кінця, тоді б ми знали історію нашого народу, наші звичаї і нашу культуру.

Культурний процес ми розглядаємо як постійне самооновлення, вироблення нових форм, засобів задоволення інтересів і потреб людини, залежно від конкретної соціально-економічної ситуації та з урахуванням регіональних особливостей. Поза сумнівом, сучасна українська культура вже має напрацьовані пріоритети та культурні феномени світового масштабу чи масштабу СНД. Однак, сучасному українському культурному процесу бракує не лише державної підтримки чи уваги з боку бізнесу – деякі культурно-мистецькі галузі досі залишаються на початковому етапі свого розвитку (кінопроцес, масове книговидавництво, нотодрук тощо).

На нашу думку, сучасній українській культурі потрібна не тільки екстенсивна допомога та структурні зміни (системна перебудова культурної сфери, збільшення інвестицій, поява ефективного кінобізнесу та шоу-бізнесу, цільова підтримка окремих пріоритетних проектів, створення суспільних, політичних та економічних умов для розвитку культурного процесу, державне замовлення на певні

продукти масової культури – наприклад, на виховні історичні та патріотичні проекти, хоча б телесеріали), а й певний перегляд наріжних засад культурного процесу – навіть на рівні належної інтерпретації найкращих здобутків української культурної спадщини та "розширення свідомості" сучасних митців. Можна з впевненістю стверджувати, що грамотне позиціонування, просування та інтерпретування української культури – і сучасної, і традиційної, і класичної – як усередині країни, так і поза її межами, може зміцнити український дискурс та переформатувати його на максималістичних началах, привернути до нього увагу, а за певних умов навіть створити на нього моду.

Українська культура, як і будь-яка інша, має функцію захисту та збереження національної-державної ідентичності. Незважаючи на те, що в сучасному культурному процесі в Україні відродження почуття національної ідентичності все частіше підміняється політизацією національного питання, багаторічними пошуками "національної ідеї", що фактично заміщають практичні кроки, які необхідно робити для її ствердження, і що становить певні суперечності у цьому процесі, культура залишається важливим генератором національної ідентичності.

Культурно-мистецькому процесу притаманні ознаки загальнолюдської культури, де провідними є пріоритети добра, збереження і взаємозбагачення національних форм завдяки запозиченню кращих набутків сусідніх культур. Виходячи з розвитку світової цивілізації, можна стверджувати, що культура XXI ст. виробляє спільні риси, її становлення супроводжується акумулюванням досягнень національних культур, кожна з яких вносить щось своє в загальний розвиток. Значення національних культур сьогодні стає актуальнішим, набирає ознак реалізованого об'єкта, коли кожна національна культура, враховуючи свою специфіку, адаптує кращі світові форми розвитку, робить свій внесок у становлення загальнолюдської культури. Отже, національна культура не може існувати як замкнена, самодостатня – без творчого спілкування з іншими культурами. Здобутки української культури є і мають бути надалі надбанням усього світу і мають оцінюватися як національний внесок у міжнародний культурний процес. У зв'язку з цим, зростають вимоги до національної культури, до ширшого розкриття спектру її функцій – особливо в сучасній ситуації, коли українська культура прагне посісти гідне місце у світовому співтоваристві.

Ми поділяємо думку М. Гончаренко про те, що про високу історичну зрілість і міжнародне значення будь-якої національної культури, яка прагне статусу світової, можна говорити тоді, коли вона, по-перше, здатна ставити і вирішувати актуальні загальнолюдські проблеми, які не обмежуються власне локальними інтересами; коли її ідеали, цілі й програми збігаються з об'єктивним напрямом історичного поступу і відображають потреби суспільного прогресу; коли вона висуває художників, вчених і діячів культури, здатних виразити ці потреби та ідеали з такого мірою істини й досконалості, що їхня творчість набуває міжнародного значення. По-друге, коли вона досягає такого рівня розвитку, що її можна розглядати як цілісну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою, продуктивно функціонують, підтримують на належному рівні її життєздатність і спроможність самозбереження. По-третє, коли вона дієво включена в міжнародний культурний процес, її духовні цінності ефективно діють на міжнародному рівні, а її творчі сили беруть активну участь у культурному житті всього світу, у вирішенні так званих глобальних проблем людства – політичних, правових, екологічних тощо. По-четверте, коли вона має багатий духовний і матеріальний потенціал, здатний зумовити її фактично безмежний успішний розвиток, коли їй властива здатність до самовідтворення на вищому рівні [3].

У сучасному суспільстві все частіше усвідомлюється загальна потреба в культурі, здатна вплинути на поступ суспільства в цілому. Культура починає розумітись як найважливіший здобуток нації, її достоїнство і сутність, адже культура – це те, що зберігає й утверджує не тільки особистісне, а й національне існування. Базовим буттям людини є її буття у світі культури як певному культурному (національному) життєвому світі, а отже, важливим показником розвитку самої культури є стан культурної самосвідомості та вектора потреб її громадян. Перспективність розвитку української культури залежить від готовності її представників до культурної активності, яка в значній мірі залежить від стану їхнього менталітету, в якому характерною рисою українців може бути комплекс меншовартості та втрата національної гідності.

Цікавими, на наш погляд, є результати проведеного Міністерством культури і туризму України дослідження, яке відображає структуру населення дев'яти основних регіонів України [9]. За його даними українським громадянам (за їх самооцінками) притаманний досить значний рівень самоповаги (3,8 бала за п'ятибальною шкалою), що свідчить про потенціал не розтраченої сум'яттям перебільшеної самокритики української особистості. Певний стриманий оптимізм відносно перспектив розвитку національно-культурної активності громадян України викликав той факт, що вони мають досить високе бажання, прагнення підвищувати рівень власної культури.

Основою позитивних змін у культурі є стан духовних потреб громадян. Тому важливо зазначити, що більшість громадян України (77,5 %) визначились у своїй потребі знань щодо культури власної нації. Водночас потребу "в знаннях з історії та національних особливостей української культури", які становлять основу культури, мають майже три чверті громадян, а одна четверта – "загальною мірою", бо стала приділяти їй більше часу тільки в останні роки.

Передумовою розвитку української культури є зростання в багатьох її сферах національної культурної самосвідомості, реального освоєння культури. Сьогодні основним засобом в освоєнні здобутків української культури є засоби масової комунікації (радіо, телебачення, преса, кіно), позитивний вплив яких відзначає три чверті громадян.

Більшість громадян важливим здобутком національної культури вважає "зрушення в оволодінні громадянами державною мовою", яке закладає основи подальших позитивних змін, а також фольклору, звичаїв, народного мистецтва. Результати опитування свідчать, що народ не просто підтримує етнографічну культуру як таку (в її масових осучаснених формах немало "шароварщини"), а ставить на одне з головних місць у її опануванні якісний рівень ("відродження української культури в її кращих класичних зразках").

У системі багатьох складових національної культури є такі, які в свідомості народу посідають особливе місце як найважливіші, а з ними громадяни пов'язують образ своєї культури. У її якісне "ядро" більшість опитаних громадян дев'яти регіонів України включили мистецтво, історію та мову. Насамперед, мистецтво уособлює у свідомості народу живу душу його культури (виділяється музика, пісня, література). Образ своєї культури громадяни також пов'язують з тією її складовою, питома вага якої в умовах науково-технічного прогресу та урбанізації щодалі зменшується – національні звичаї, побут, предметне середовище, спосіб життя [7, 38–41].

Меншого значення в системі національної культури громадяни надають релігії та рисам національного характеру. Однак, в моделюванні системи базових елементів національної (української) культури існують значні відмінності між східними та західними регіонами України, які часто мають принциповий характер і є свідченням варіативності її розвитку.

Варто зазначити, що у сфері художньої культури відбуваються найбільш радикальні зміни, супроводжувані специфічними суперечностями. Визначились принципові зрушення в розвитку образотворчого мистецтва постмодерністського характеру ("нова хвиля", неофольклоризм – В. Савадов та ін.), зумовлені історичним принципом синтезу барокової традиції, які породжують новий реалізм. Очевидним є творче піднесення української поезії та симфонічної музики (Л. Дичко, Є. Станкович та ін.). Урізноманітнились постмодерністські пошуки в театральному мистецтві (Жолдак та ін.) [10]. Очевидно, що у всіх видах мистецтва склалась суперечлива невідповідність між потребами переосмислення художньої реальності і відставанням критики.

Таким чином, розкривши сутність і національні особливості української культури початку XXI ст., окресливши провідні тенденції її розвитку та функціонування, розглянувши роль, значення і суперечності сучасного культурного процесу в Україні, можна констатувати, що його особливістю є те, що українська культура досі переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування. Суперечливі, іноді навіть протидійні тенденції розвитку української культури у новому тисячолітті є характерною ознакою перехідного суспільства.

Безумовно, закріплення позитивних наслідків розвитку української культури залежить від наполегливості й цілеспрямованості всього суспільства і кожного громадянина зокрема. Запорукою успіху в досягненні цієї мети є могутній, унікальний у європейському та світовому вимірах культурний потенціал нації, а також життєдайні процеси демократизації українського суспільства, що є головним чинником культурного процесу, гарантом подальшого поступу української культури в часі і просторі XXI ст.

Варто пам'ятати і про дієвий спосіб подолання суперечностей між «різними полюсами думок у замкнутих культурологічних середовищах національних систем та між культурами й соціумами різних народів світу». Це – діалог культур, який, за М. Бахтіним, з самого початку передбачає плюралістичний світ різних свідомостей, постає творчим стимулом для продукування нових культурних цінностей [1, 426] і який, за В. Шейком, являється «запорукою світового культурологічного синтезу та сталого розвитку земної цивілізації» [14, 41].

Використані джерела

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – С. 426.
2. Гіденс Е. Нестримний світ. Як глобалізація перетворює наше життя / Е. Гіденс. – Рутледж, Нью-Йорк, 2000.
3. Гончаренко М.В. Духовна культура / М.В. Гончаренко. – К., 1986.
4. Дмитренко М.К. Українська фольклористика: акценти сьогодення / М.К. Дмитренко. – К.: Видавництво "Сталь", 2008. – 236 с.
5. Дрожжина С.В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти / Світлана Володимирівна Дрожжина. – Донецьк: ДонДУЕТ, 2005. – 198 с.
6. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – М.: Логос, 1996.
7. Культура чи імітація культури?: Матеріали парламент. слухань на тему: "Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації" у Верховній Раді України, 20 квітня 2005 року / Верховна Рада України. Комітет з питань культури і духовності. – К.: Парламентське вид-во, 2005. – 160 с.
8. Культурна політика: методологічні, правові, економічні проблеми: [зб. наук. праць] / Ред. О.А. Гриценко; Український центр культурних досліджень; Інститут культурної політики. – К., 1995. – 64 с.
9. Культурологія: українська та зарубіжна культура: [навч. посіб.] / М.М. Закович. – К.: Знання, 2007. – 567 с.
10. Нікітін В., Кузьменко М., Кузьменко О. Культурна політика в Україні: гуманіт. безпека, мова, освіта / В. Нікітін, М. Кузьменко, О. Кузьменко; Міжнародний центр перспективних досліджень. – К.: Оптима, 2007. – 88 с.
11. Стравинский И.Ф. Мысли из "Музыкальной поэтики" / И.Ф. Стравинский. – М.: Советский композитор, 1973. – 528 с.
12. Теоретическая культурология / [ред. О.К. Румянцев; ред. А.Ю. Шеманов]; Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т культурологи. – М.: Деловая кн.: РИК: Акад. Проект, 2005. – 624 с.

13. Українська та зарубіжна культура: [навч. посіб.] / М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін. – К.: Знання, КОО, 2000. – 611 с.

14. Шейко В.М. Трансформація діалогу культур у цивілізаційно-глобалізаційному світі // Шейко Василь Миколайович [текст]. // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. – К.: НАКККіМ, 2012. – 208 с.

15. Шейко В.М., Богуцький Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): [монографія] / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький. – К.: Ґенеза, 2005. – 592 с.

УДК 792.2(546.37)

Наталія Анатоліївна Жукова,
кандидат філософських наук,
доцент Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ФРЕЙМИ "ВІДКРИТОГО ТВОРУ" В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ "ЕЛІТАРНОГО"
(частина друга)

У статті розглядається поняття "фрейм" як структурно-змістовна матриця будь-якого елітарного ("відкритого") твору. На прикладі творів П. Зюскінда, Г. Нормінтона та Х. Муракамі доводиться необхідність введення цього поняття.

Ключові слова: *фрейм, "відкритий твір", "елітарне".*

A concept frame is examined in the article. A frame is considered as a component of elite work of Art, as a component of "the opened work of Art". Necessariness of concept frame well-proven on the example of creation of writers: P. Zuskind, G. Norminton, H. Murakami.

Keywords: *frame, "the opened work of Art", "elite".*

Читачі творів П. Зюскінда та Г. Нормінтона, наслідуючи фантазію письменників, стикаються з астральним світом, при цьому іронізують над ним, грають, іншими словами, співіснують, дозволяючи собі знаходитися паралельно, у рівному статусі з буденною і поверхневою реальністю.

Слід відмітити, що в згаданих творах присутня тема ініціації – ініціації як усвідомлення базових даностей існування – тілесності, смерті, одинокості, залежності, вибору, відповідальності, ініціації у смислі свідомого саморуйнування, відмова від власних почуттів, бажань, руйнування Его – розчинення у Безкінечному, повна відмова від тотожності зі своїм "Я" фізичного тіла, об'єднання з чимось вищим.

Тема ініціації в мистецтві та літературі не є новою. Радянський теоретик, фольклорист В. Пропп, вивчаючи морфологію та коріння народної казки, виокремлює в усьому їх багатоманітті два сюжетних цикли – цикл ініціації та цикл смерті, наполягаючи на тому, що обидва цикли зливаються в один, оскільки присвячення (ініціація) завжди включає в себе або вмирання та оживлення героя, або подорож в країну мертвих чи інше царство, тобто мотив ініціації, так би мовити покриває мотив смерті. Часто-густо, зауважує автор, відвідування країни мертвих в "ініціаційній" подорожі має своєю ціллю набування знання та мудрості. Ця теорія перегукується з думками румунського дослідника міфології та звичаїв традиційних суспільств М. Еліаде, який стверджує, що ініціація включає в себе осягнення Священного, Смерті та Сексуальності.

За К.-Г. Юнгом, ініціація тісно пов'язана із зціленням. Ініціація сприяє соціально-психологічному росту в потенційно кризові періоди змін та переходу від юності до зрілості, на життєво важливих стадіях формування в душі образу свого "Я", самоідентифікації. Часто-густо, як стверджує швейцарській психолог, такі практики включають період одинокості та ізоляції серед дикої природи, дозволяє вступити в контакт з екзістенційними даностями, зануритися в більш глибокі рівні сутності, і пройти через свої страхи, хвилювання, придушені емоції, розглянути свої системи переконань, подумати над питаннями "хто я? ", "куди я йду?". Людина відкриває для себе зміст екзистенційних даностей через глибоку особисту рефлексію. Каталізатором процесів рефлексії часто служить екстремальний досвід, пов'язаний з пограничними ситуаціями – загроза смерті, прийняття важливого рішення тощо. Психологічний смисл цього мотиву зрозумілий – той, хто є об'єктом ініціації, повинен розлучитися зі своїм колишнім життям та вступити в нове. Колективне позасвідоме змістовно наповнене давніми символами, які охороняють традиції, завдяки чому відбувається передача культурного спадку від покоління поколінню. Людина відчуває потребу (іноді неусвідомлено) приналежності до духовної культури людства. В сучасній культурі ця потреба часто фруструється, людина відчуває себе одинокою, з'єднання ж з духовним корінням за допомогою ініціації здатне принести зцілення – набуття цілісності.

Наразі, повертаючись до творів, які ми аналізуємо, зазначимо, що процес ініціації відбувається в них через подорож, мандрування: морем без визначеного напрямку ("Корабель дурнів" Г. Нормінтона), країнами світу ("Кафка на пляжі" Х. Муракамі), в потойбічний світ ("В пошуках кохання" П. Зюскінда). Всі герої "бачать" Смерть і якимось чином (прямо чи опосередковано) мають до неї відношення. Так,

© Жукова Н. А., 2012

героїня П. Зюскінда Венера Моргенштерн відправляється у підземний світ в пошуках свого коханого і як міфологічний Орфей втрачає його назавжди. Герої Х. Муракамі мандрують своєю країною: юний Тамура втікає з дому, аби уникнути здійснення жахливого провіщення батька, вигадує собі нове ім'я – Кафка, сподівається почати життя з нової сторінки.

Тут слід відмітити, що в усі часи іменам люди надавали важливого, навіть, магічного значення. Ідея символізму імені пов'язана з єгипетською ідеєю влади слова, єгиптяни вважали ім'я відбиттям душі. В багатьох народів ім'я ототожнюється з характером та долею людини, до того ж є ще й духовним типом людини. В найменуванні речі розкривається сила логосу. За Біблією імена Адама, Авраама, Ісаака та Іакова дані безпосередньо Богом або через ангела Божія. Бог привів до Адама всіх тварин, щоб бачити, як він назве їх, і щоб таким ім'я тварини й залишилося. Згідно С. Булгакову через найменування речей людина отримала від Бога владу над світом. Саме найменування прот. С. Булгаков називає актом народження – з'єднання ім'я-ідеї з матерією, він стверджує, що ім'я – це енергія, сила, насіння життя. Філософ бачить в імені один з виразів антропософської сутності людини, він розглядає окреме ім'я як частину в організмі імен, який називає софійною людиною [4, 345-346].

П. Флоренський називав імена категорією пізнання особистості: "загальнолюдська формула про значимість імен і про зв'язок з кожним з них певної духовної і частково психофізичної структури, стійка в століттях та народах, веде до необхідного визнання того, що в переконаннях цього роду дійсно є щось об'єктивне і що людство, завжди і всюди стверджує імена в якості субстанціальних сил або силових субстанцій або енергій..." [9, 36].

О. Лосєв в роботі "Філософія ім'я" зауважує, що ім'я це життя, що тільки в імені обґрунтовується вся глибока природа соціальності в усіх безмежних формах її проявів, адже "людина для якої немає ім'я, для якої ім'я – це простий звук, ця людина живе в глухонімій дійсності, у тьмі з такими само темними та безглуздими чудовиськами" [6, 6].

Ж. Дерріда наголошує на відповідальності людини за "дар ім'я", з яким приходить щось, "що сходить до дарування" [3, 9].

Отже, Х. Муракамі не випадково дає друге ім'я – Кафка своєму герою, бо з ім'ям до юного Тамура "приходить" оригінальність погляду на світ, невпевненість, втраченість людини, що намагається проникнути в сум'яття речей, що його оточують.

Повертаючись до теми ініціації через подорож, відмітимо, що ще декілька персонажів твору "Кафка на пляжі" мандрують: старий Наката, який вбиває людину й відправляється у подорож, аби здійснити певний магічний ритуал, що поверне йому дар розуміти букви, владу над словами, іменами, втрачені у далекому дитинстві. Герой шукає таємничий камінь від "входу". Хосіно, що пристав до старого Накати, також перетворюється на іншу людину – починає читати книги й слухати класичну музику, він працює далекобійником й допомагає Накаті. Батько Кафки, який прагне померти аби "причаститися" до таїни смерті, пройти у певному сенсі крізь друге народження (тут, доречи, є перегук з давньоіндійською легендою про Начикета та його батька, з тією тільки різницею, що задля щастя батька, в царство Ями вирушає син Начикет), йде крізь ліс посмертя, що знаходиться між світами живих і мертвих.

На нашу думку, "ініціаційна подорож", яку автори пропонують у "відкритому творі", є складовою фрейму міфологічної гри.

Оскільки про героїв П. Зюскінда та Г. Нормінтона мова вже йшла, дозволимо собі дещо докладніше зупинитися на персонажах твору Х. Муракамі. Персонажів творів, яких ми згадували, переслідує рок, доля. Отже, Кафка намагається сховатися від пророцтва, але, зрештою, влучає саме туди, від чого втікав, й справджує його. Нагадаємо сюжетну лінію: п'ятнадцятирічний підліток вирішує уникнути пророцтва, в якому йдеться про те, що він вб'є батька й увійде в близькі стосунки з матір'ю та сестрою: як бачимо, Х. Муракамі копіює давньогрецький міф про Едіпа.

Батьки головного героя розлучилися, коли йому було чотири роки, мати забрала з собою сестру, полишивши його на виховання батькові, й щезла без сліду. Хоча вихованням це важко назвати, скоріше нагляданням, адже між дивакуватим батьком й не менш дивакуватим сином ніяких відносин практично не було. Зрозуміло, що ані матері, ані сестри він не пам'ятає, а всі фотографії ретельно знищені. І ось речі зібрані, рішення прийняте, головний герой втікає до якогось Богом покинутого містечка, але при цьому Наката виконує дивні вказівки, які йому з'являються, й постає в ролі пішака у незрозумілій грі. Хосіно йде за ним, допомагає й завершує те, що старий не може здійснити. Батько Кафки намагається переграти чужу гру, але це, можливо, саме так і потрібно. Отже, у героїв немає волі, сили й можливості щось змінити. Як слушно зауважує І. Куншенко, вони схожі на маріонеток в ляльковому театрі, хтось тягне за невидимі ниточки, а вони сумлінно виконують бажання цього таємного володаря. Але ж маріонеткам завжди здається, що це їхні бажання, а не чужі, маріонетки не помічають ниточок. Лише Кафка наприкінці робить доленосний вибір. Для нього єдиного ініціація завершується успішно. Але зрештою всі персонажі зробили все, аби це сталося, щоб він спромігся це зробити. Виходить, що його вибір до певної міри й не його.

Х. Муракамі переплітає всі ці суто європейські, західні мотиви зі східною традицією: грецькою трагедією, прозою Дж. Д. Селінджера, давньоіндійською міфологією, японськими містичними оповідями про живих духів (камі), а також "з засадами інтуїтивізму А. Бергсона (експерименти з пам'яттю), психоаналізу З. Фрейда (едіпів комплекс і його похідні)" [7, 198], з подіями Другої світової війни, романами А. Роб-Грійє, фільмами Ф. Трюфо, кінематографом Д. Лінча і. т. ін. На нашу думку, можна в да-

ному випадку говорити й про використання юнгіанських архетипів: Мати, Дитя, Анімус, Аніма, Мудрий старик, Мудра жінка, Тінь (як двійник, позасвідома частина особи).

У романі іноді дуже важко відокремити дійсність від накопичення містики і гротеску, все відбувається на межі реальності й "сюрра": дівчина-гей з чоловічою свідомістю, яка, однак, вступає в близькі стосунки тільки з чоловіками; юродивий, що розмовляє з тваринами; якийсь містичний персонаж, що потрошить живих кішок й поїдає їхні серця, зріла жінка, що закохана у давно померлого юнака, інтригуючий інцест – все це всього лише вигадлива метафора-парафраз на "кочівні" сюжети світового мистецтва.

Найцікавіший герой роману "Кафка на пляжі: Кішки" – скульптор Коїті Тамура є персонажем негативним. Мало того, він злодій, класичний жахливий персонаж. Він зберігає у холодильнику голови вбитих кішок! З тексту виходить, що вбивство скульптора є правильним й доброчинним, як згодом й знищення інфернального мертвого слимака. Найпозитивнійший герой – розумово відсталий Наката, який, однак, певний час розумів мову котів й сам розмовляв.

Російський теоретик О. Акулов, аналізуючи творчість Х. Муракамі, зокрема "Кафка на пляжі" відмічає, що "в романі фактично позитивною є Саекі-сан – мати, яка декілька разів свідомо вступає в інтимні стосунки зі своїм п'ятнадцятирічним сином, хоча в свій час кинула його, коли йому виповнилося чотири роки. Автор має стосовно цієї героїні масу підстрахувань, сповнює все подвійним смислом: половина тексту забарвлена історією спочатку щасливого, а згодом трагічного кохання молодої Саекі" [1]. Добрим, тактовним, справедливим є гемофілітик Осіма – чоловік, який тілесно створений як жінка, й бажає мати у якості партнерів чоловіків. За влучним висловом О. Акулова, "роль Магдалини, що успішно спокутує свої гріхи, грає далекобійник Хосіно" [1]. Але кається він не перед образом, а перед чарівним каменем... Виявляється, що він, незважаючи на численні минулі гріхи, все ж таки гарний хлопець. На шлях виправлення він стає відразу ж після зустрічі з юродивим Накатою, а після смерті останнього навіть перебирає на себе функції "метафізичного термінатора" (вислів О. Акулова – авт.): раптово навчається говорити з каменем та кішками.

Можна стверджувати, що герой Х. Муракамі, з одного боку, самостійний, в тому смислі, що помилки здійснює без сторонньої допомоги, а з другого, незбагненною тінню залишається юнак на прізвисько Ворона – друге "Я" героя, оповідача Кафки, його внутрішній голос, радник, схожий з янголом-охоронцем (за юнгіанською термінологією, архетип Тінь). На наш погляд, прізвисько Ворона зовсім не випадкове, адже його тотемічна зоо-антропоморфна природа затемняє диференціацію культури (соціуму) і природи як такої, даючи зрозуміти близькість Кафки, майже його тотожність, з природою взагалі. Слід відмітити, що міфи і казки про Ворона належать до найяскравіших культурних явищ, об'єднуючих народності північного сходу Азії і північного заходу Америки. Майже в усіх міфах індійців Аляски, а також народів північного й Далекого сходу Ворон здійснює діяння творіння, є або першопредком, або першогероєм. Так, у тлінкитських міфах розробляється тема ініціації на основі легенди про боротьбу старого Ворона з молодим племінником – майбутнім героєм. (Тлінкити – індійці, що живуть на південному сході Аляски.) Розповідь включає інцест з дружиною дядька, спроби старого Ворона знищити героя різними способами, аж до наслання потопу, тобто водяного Хаосу.

До речі, як стверджує В. Пропп, Ворон в міфологіях різних країн і континентів ототожнюється з темними силами. Так, у казках майя Ворон викрадач жінок і дітей; у якутських шаманів провісник біди і мук своєрідної ініціації; для народів Австралії Ворон посланець царства мертвих. Радянський теоретик відмічає, що у народу квакіутл (Канада) ініціація відбувалась в особливому таємному приміщенні, у потайній кімнаті, на передній стороні якої був змальований Ворон: "Ворон відкриває дзьоб, туди ввергається посвячуваний, а через деякий час він вихаркується" [8, 117]. Теоретик наводить ще один, в контексті нашої теми, доволі показовий приклад казки Північно-Американських аборигенів веселі розповіді про витівки койота, які перегукуються з казками каряцько-камчатськими про Кухту. В. Пропп зауважує: "Кухт фігурує то у вигляді людини, то у вигляді ворона. ... Кухт є також Вороном-Творцем, що створив піднебіння і землю. Кухт створив людину, добув для неї вогонь, потім дарував йому звірів для промислу" [8, 314].

Повертаючись до роману Х. Мураками, зауважимо ще раз, що персонаж Ворона з'являється в тексті зовсім не випадково, він є для Кафки не тільки другим "Я", демонічною Тінню, яка дає певні розпорядження, а й в певній мірі другим "Я" батька, з яким у Кафки відбувається боротьба, хоча й сам герой цього не усвідомлює. Таким своєрідним чином, письменником розробляється тема зміни поколінь, в якій відбивається первісний обряд ініціації: присвячення після досягнення статевої зрілості в повноправні члени племені.

Ініціація в міфі, а в даному випадку за допомогою міфу (й навіть міфів) акт соціальний, перехід з однієї соціальної групи в іншу, акт, який можна розглядати як своєрідну "космізацію" особи героя, що покидає аморфне співтовариство жінок та дітей; звідси і природне зближення з міфами творіння. Необхідно зазначити, що це не лише символіка пробудження індивідуальної свідомості, але і символіка залучення до соціуму. Що стосується інцесту, то він сигналізує про зрілість і готовність героя до ініціації, здатності успішно її пройти.

Повернемося знов до інших персонажів. Наката і Кафка Тамура жодного разу не зустрічаються, але в середині вони ніби одна людина – у лісі Тамури-молодшого зароджується щось схоже на білого слимака, який згодом опиняється всередині Накати. Скульптора вбивають ніби вони обидва. Наката – лише сліпа зброя. Наката вмирає замість Кафки, що потрапив у метафізичну круговерть. Межі суб'єктів неначе відсутні, й не лише між цими персонажами: деякі здібності Накати передаються згодом далекобійнику Хосіно. "Виникають також ототожнення між Кафкою та його батьком, між Кафкою та хлопчиком Кафкою на картині і в пісні, між старою та молодою Саекі-сан, між Саекі-сан та її різноманітними привидами" [1].

Для Х. Муракамі немає нічого зайвого: якщо з'являється в потоці його імпровізаційної думки непередбачений акцент (синкопа), "значит это кому-нибудь нужно", інакше кажучи, все має свій глибокий підтекст. Отже, ліс, в якому опиняється герой японського письменника... Як відмічає М. Баттістіні, "ліс можна інтерпретувати або як святе місце, або як символічний образ найглибинніших несвідомих страхів" [2, 244]. Його сакральне значення пояснюється тим, що він складається з тисяч дерев, які символізують життєві соки всесвіту і регенеративну здатність природи. Ліс у потойбічному світі виявляється лабіринтом душі. "У посмертній зоні limbo певна оболонка Джоні Уокера – батька головного героя виявляється саме тоді, коли в цій зоні заплутався його син. Водночас Х. Муракамі тут замінює звичайні уявлення: говорить не про душу Кафки, а про його порожнє бездуховне тіло, що подорожує лісом душі" [1]. Відмітимо, що блукання по лісу Кафки Х. Муракамі чимось схожі на блукання героя А. Роб-Грійє Валласа по місту, вони обидва опиняються в якихось зонах, звідки не можуть знайти виходу, навіть можна провести паралель з відчуттям часу цими героями, як суб'єктивного образу.

Мураками всіляко поетизує юродивого Накату, симпатизує йому, робить з нього майже святого. Однак ще більше автор поетизує Саекі-сан, здіймає її на недосяжну естетичну височінь, причому у такий спосіб, що й будь-якої потаємної думки не може виникнути, що ця героїня робила або робить щось не так. А тут ще й тінь увірваної любові, обов'язкова керівна сила року, влада міфу про Едіпа й пророцтво-прокляття скульптора Тамури. Певні частини цього прокляття здійснюються лише частково, напіввіртуально. Тамура-син, що назвав себе Кафкою, у день вбивства батька лише заплямований якоюсь червоною рідиною. Схаменувшись після дивного нападу син вважає, що це кров, але він помиляється, адже свіжа кров повинна мати запах. Не відбувається й повного інцесту з "сестрою" в одному випадку заміненій, так би мовити напівпроцедурою, а в іншому випадку – сновидінням. Крім того, у героя була лише прийомна сестра й немає стовідсоткової гарантії, що дівчина Сакура, яку зустрів Кафка, саме вона.

У романі є і неодухотворені герої: сам камінь, таємнича зона-чистилище, яку він охороняє, абстрактна сутність, що називає себе "полковником Сандерсом" й приймає його вигляд. Є також герої-парафакти: здатна змінюватися кімната в бібліотеці, яку відвідує привид молодої Саекі-сан, сам цей привид, потойбічна істота у циліндрі (дух Тамури-старшого), яку не можна вбити, слимак завдовжки в метр, що виповзає з вуст померлого Накати... Але найбільш таємничі об'єкти – це флейти, матеріалом для яких стали "душі" вбитих кішок. Може здатися, що слимак – це інше буття скульптора-злодія, вбитого надпозитивним Накатою, але це лише пунктир, автор не залишає ані коментарів, ані достатньо видимих натяків. За другою версією, слимак – це внутрішня нечисть, від якої звільнився хлопчик Кафка.

Центральний, хоча й не головний герой – камінь від "входу" у безсмертя. Він досить важкий, він мудрий, хоча й постійно мовчить. У залежності від очікуваних дій з ним, він змінює власну температуру, масу й колір, та при цьому, незбагненним чином, залишається твердим й нерухомим. Напевно, головне призначення каменю – обтяжувати роман, щоб останній не здавався занадто легковажним. Фактично ми маємо камінь від "входу" до читацької уяви.

Деякі лінії сюжету виявляються не зовсім завершеними (назвати їх повністю сліпими не можна через свідоме внесення автором елементів сингулярності). Наприклад, об'єкт, схожій на бомбардувальник "Б-29", який згадується в "Кафка на пляжі: Кішки", у подальшому ніяк не пояснюється; лист-каяття вчительки Сецуко Окамоти до професора психіатрії Цукуямі теж не має подальших реплік. На нашу думку, таку незакінченість тексту, можна вважати "запрошенням" автора до подальшої "відкритої інтерпретації".

Не можна обійти увагою ще один аспект. Майже в кожному творі зазначених в цьому підрозділі авторів, присутній опис жорстоких, жахаючих читача вчинків. Згадаємо розповідь п'яниці, що розкаявся в романі Г. Нормінтона "Корабель дурнів", та розповідь монаха. Тема насилля, жорстокості присутня майже в усіх відомих творах Х. Муракамі, причому автор описує ці сцени з детальними, шокуючими читача подробицями. Проте слід поглянути на ці сцени з точку зору символічного значення. По-перше, це, безумовно, символ жорстокості світу, по-друге, здирання шкіри, оббілювання може бути, як не жахливо це звучить, символом переродження та трансформації.

Незважаючи на те, що в творах П. Зюскінда, Г. Нормінтона та Х. Муракамі опис жорстокості не завжди має символічний смисл, ритуальну ідентифікацію, однак, на нашу думку, тут можна говорити про нумінозність, яка інтернаціоналізується, стає, так би мовити, поглядом ззовні. Можна погодитися з дослідником творчості Х. Муракамі, психологом Т. Каваї, який в роботі "Харукі Муракамі та сучасний досвід нумінозного" зазначає, що "романи Муракамі показують, що нумінозне в сучасному світі є чистою дією, чистою фікцією без жодного сенсу, але ця характеристика світу Муракамі і, можливо, японської свідомості, припускає сліди минулих релігійних значень" [5].

Дійсно, це можна спостерігати в тому, що Х. Муракамі (так само, як і П. Зюскінд та Г. Нормінтон), так би мовити, вибирає не чисте безглузде насильство, а насильство, що нагадує, "відправляє" читача до старовинних ритуалів і жертвоприносень, до шаманської ініціації. Досвід нуминозного тут у вищий реальності, закони якої стоять над людиною, трансцендентне, так би мовити, задає рух та динаміку розвитку всього, ніби грає людиною, іронізує з приводу деякої її впевненості в своїй силі, в своєму розумі, в результаті чого повсякденне і сакральне релятивізується.

Наразі зазначимо, що інтерес до творчості П. Зюскінда, Г. Нормінтона та Х. Муракамі викликаний, безумовно, не цікавістю до сцен насильства, а в першу чергу віддзеркаленням сучасних пошуків душі. Їх герої наповнені життям – іноді тихим, іноді стрімким, але дуже дивним, таким, що відбувається поза часом.

Крізь буденну реальність, в якій знаходяться їх герої – в самотньому, дезорієнтованому стані, раптом проступає інша чарівна фантастична реальність і створюється відчуття безперервної метаморфози в світі вічному і незмінному. Автори дають зрозуміти, що життя тече паралельно в обох світах. І це не є якимось психозом, шизофренією, що зміщують звичайний світ і знищують його, ні, вони (ці світи) просто є сусідами і "торкаються" один одного легким дотиком, залишаючи читачеві можливість вибору того світу, який подобається більше, в якому знаходитися в даний момент. Протилежні сторони буття в їх творах взаємопроникають і взаємодіють, перетікають один в одного, вони часто-густо балансують на грані між прекрасним і потворним, але темний бік все ж таки рідко пригнічує світлий, що створює ефект магічної привабливості.

Отже, сучасна культура – це, з одного боку, виклик, цинізм, провокація, релігія без Бога, а з іншого – інтелектуальний вир сподівання на щось надзвичайне, на всезагальне спасіння, на явлення Істини.

Використані джерела

1. Акулов А. Камень от входа (О творчестве Харуки Мураками) / Александр Акулов. – Режим доступу: http://www.obshelit.net/works/418/

2. Баттистини М. Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства / Матильда Баттистини [пер. с ит. В. Ю. Траскин]. – М.: Омега, 2008. – 384 с.

3. Деррида Ж. Эссе об имени / Жак Деррида [пер. фр. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 192 с.

4. Иллюстрированная энциклопедия символов [сост. А. Егазаров] – М. : ООО "Изд-во Астрель" ; ООО "Изд-во АСТ", 2003. – 723 с.

5. Каваи Т. Харуки Мураками и современный опыт нуминозного / Тошио Каваи [ком. Л. Хегая]. – Режим доступу: http://www.maap.ru/library/book/83/

6. Лосев А. Ф. Философия имени / Алексей Федорович Лосев // Бытие – имя – космос. – М. : Мысль, 1993. – С. 613 -801.

7. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.

8. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.

9. Флоренский П. А. Имена / Павел Александрович Флоренскийю – Харьков : Фолио; М. : ООО "Издательство АСТ", 2000. – 448 с.

УДК 008:379.85:659.1.01

Валерій Володимирович Кушнарьов,
кандидат культурології,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ І МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ

У статті визначаються проблеми маркетингових комунікацій у просторі реклами, присвяченій туризму, зокрема культурному, як специфічній діяльності, орієнтованій на засвоєння пам'яток культури

Ключові слова: *комунікація, реклама, туризм, інтегровані маркетингові комунікації.*

The problems of realisation of the comunications in the advertising space which devoted to the tourism are determined in this article. Cultural tourism and marketing communications.

Keywords*: communication, advertisements, tourism, integrated marketing communications.*

Культурний туризм – це специфічна діяльність, орієнтована на туристичне засвоєння пам'яток культури. Сама по собі дефініція "культурний туризм" в контексті проблем, які зараз визнаються як глобалізаційні, виглядає застарілою. Не існує окремого "культурного туризму", бо весь туризм, яким би він не був, на що б він не був орієнтований, є специфічною культурною практикою. Отже, "культурний туризм" – це туристична діяльність, націлена на культурні цінності. Тому, якщо йдеться про рекламу і весь пресинг інтегрованих маркетингових комунікацій, то, звичайно, недостатньо звертатися до культури як до пам'яток, об'єктів, шедеврів або тих реалій культури, які виглядають як вічні цінності.

Сама культура як вимір комунікативної, туристичної, соціальної діяльності в цілому стає тим необхідним і самодостатнім ланцюгом культуротворчості, що дає можливість визначити сферу знакового, символічного, міфологічного та інших ставлень людини до світу.

Культурний туризм – це певна діяльність, що потребує всезагального культурологічного розуміння, дає можливість дати оцінку всім процесам, які існують у туристичній діяльності. Він задовольняє потреби людини в пізнанні релігійних, історичних, традиційних цінностей, особливостей способу життя, неповторних цінностей тих культур, з якими людина зустрічається в подорожі. Важливо, що культурний туризм забезпечує людині не лише релаксацію і задоволення рекреаційних потреб, а й дає

© Кушнарьов В. В., 2012

можливість самореалізації, адаптації до дуже конфліктного світу, який швидко змінюється в умовах глобалізації; уможливлює певну рівновагу людини з тими умовами, в яких вона знаходиться. Туризм стає альтернативною практикою, яка набуває рис, протилежних асиміляції культури.

Культурний туризм все більше стає багатовекторним і багатозначним. Існує певний вид культурного туризму, коли художник, подорожуючи, замальовує пам'ятки архітектури, створює своєрідні образи тієї чи іншої країни та на виставці вже презентує свої враження як туриста. Те ж можна сказати про кінематограф. Варто згадати, як зараз сприймається фільм "Мексика" С.М. Ейзенштейна – він виглядає як відкриття Латинської Америки, яке було його особистим відкриттям. Можна стверджувати, що туризм як подорож, як мандри – духовні, культурні – це надзвичайно складна та багатогранна метафора, яку не можна вписати в рамки лише туристичної індустрії і маркетингу-мікс.

Культурний туризм характеризується передусім тим, що це подорож до певних культурних регіонів, де розкривається характер життя різних народів, етносів, країн, де людина зустрічається з культурним та історичним часом. Вона існує в подорожі крізь час як в фізичному турі, який включає в себе декілька днів або тижнів, а проживає багаточасовий діапазон зустрічей з суб'єктами різних культур, починаючи від архаїчних (їх можна назвати доісторичними) і закінчуючи вже суперінноваційними пам'ятками сучасної нелінійної архітектури, яку, наприклад, можна побачити в Арабських Еміратах та інших країнах. Все це охоплюється поняттям "культурний туризм".

Можна розглядати культурний туризм як окрему сферу туристичної діяльності або як складову будь-якого іншого туризму. Культурна програма, як ми звикли називати частину туристичної діяльності, і культурний туризм, цілком присвячений феноменам культури, потребують особливого ставлення до нього, особливих принципів рекламації. Найголовнішою ознакою культурного туризму є потреба людини в нових враженнях, що дають можливість не лише набути нових знань, побачити щось нове, а й здійснити свої вимоги до світу [5].

У даному випадку спрацьовують різні мотиви, які пов'язують з тим, що людина вступає в комунікацію з іншим світом, іншою культурою, іншим суб'єктом світосприйняття, а також спілкується в подорожі з іншими туристами і бачить їхню реакцію на ті інновації, які вони переживають.

Будь-який феномен культури дає можливість охарактеризувати туристичну діяльність чи об'єкт сприйняття як певну сферу ідентифікації або, навпаки, відсторонення, певного дистанціювання від реалій культури. Інколи людина не може збагнути цінності культури, яку вона бачить: для цього потрібна певна програма, вміння бачити, сприймати та ідентифікувати себе з іншими реаліями культури, відмінними від твого культурного середовища. Така можливість адаптації людини до інновацій є непростим комплексом, що потребує допоміжних засобів, і реклама може виступати в комплексі з іншими засобами шляхом більш легкого входження в простір іншої культури.

Культурний туризм дає засоби адаптації людини в іншому світі в умовах інтенсифікації, глобалізації, високого темпу життя, соціальної напруженості. Так виникає проблема збільшення релаксаційних зон, які були б пов'язані з культурними цінностями. В умовах збільшення вільного часу людина починає вступати в контакт з тими реальностями, які вона раніше сприймала в кіно, на телебаченні, у книгах, альбомах, журналах. Потреба звернення до першовитоків, до справжніх цінностей мистецтва дає неповторну можливість бути причетним до існування справжніх цінностей культури.

Важливо, що культурний туризм – це багатовимірна цілісність, йому властиві різні ознаки, а саме: пізнавальна, музейно-рекреаційна, історична, мовна, етнографічна, релігійна, навіть ностальгійна. Вони відображують реалії культури як втрачену цінність, що розглядається як причетність до певного етносу і дає можливість вдосконалювати знання. Сама ця цінність характеризує культурний, історичний, мовний аспекти туризму. Тобто культурний туризм – це із достатньо структурована сфера, що має своє особливе значення.

Можна сказати, що відбувається феномен іншокультурації, коли інша культура стає маркером цінностей, відбувається глибинний контакт з цінностями світу, світоглядними реаліями, які здійснюються лише на рівні звернення до першовитоків, до справжніх цінностей, а не до їх копій, до їх тиражованих або відображених в інших сферах культури. Іншокультурація, здійснювана в подорожі, характерна тим, що вона корегує погляди, змінює уявлення про справжні цінності та дає людині можливість дотику до тих цінностей культури, яких вона позбавлена в опосередкованому сприйнятті та інших засобах відображення.

Загальноприйнятою є характеристика іншокультурації як релаксаційно-репрезентативної діяльності, де відпочинок розуміється як набуття нових знань, вмінь і духовних якостей, а також як креативно-трансформативна реальність, де відпочинок розглядається як умови розвитку комунікативних, естетичних і, більше того, інноваційних здібностей людини, де зустріч з іншим об'єктом або суб'єктом культури визначається як джерело комунікації, інформації, що дає можливість здійснити повноцінне спілкування і вступити в контакт з іншим культурним простором.

Все це презентує туристичну діяльність у ще одному контексті, який у рекламі орієнтований на креативну функцію. Це дає можливість реалізувати потенціал інновацій у вимірі абсолютно нового, цінного і абсолютно незбагненого світу; розгорнути культуру як надцінність людського буття і почути її як поле комунікативних реалій інтеракції.

Діалог людини з такими культурними артефактами, як каміння, надписи, фарби, тощо здійснює не просто людина як суб'єкт культури, а турист. Культурний туризм набуває ознак цивілізованих форм

свого існування за умови, коли діалог має певну культуру програму. Можна просто поїхати до Італії, пройти Апієвою дорогою до Колізею і зустрітися з творами відомих художників. Але якщо ця подорож інституалізована і здійснюється як екскурсія, що є не поверхневою зчиткою інформації, а орієнтована на різні суб'єкти сприйняття, на людей, які ще мало обізнані на італійській культурі, або на людей, що присвятили все своє життя її вивченню (і такі туристи трапляються в подорожі), то це будуть різні культурні програми. Тоді, звичайно, ми можемо говорити про те, що сам по собі культурний туризм стає не лише індустрією, туристичною технологією, а технологією культурною, яка свідчить про те, як можна дати можливість відкритися очам усіх тих глядачів, які зустрічають в інноваційному просторі іншу культуру, світ іншого буття культури.

Туристична діяльність, орієнтована на культурний туризм, дуже подібна до інституалізованих культурних форм діяльності, таких, наприклад, як музейна, паркова, бібліотечна, клубна тощо. Але вона відрізняється від них тим, що тут немає аспекту професійних виробничих ознак. Ця діяльність орієнтована на задоволення культурно-рекреативних потреб людини. Первинне бажання людини в інноваційних мотиваціях сприйняття, бажання побачити, відчути, пізнати щось нове в культурному туризмі набуває ознак, які можна характеризувати як діалог культур. Цей діалог відбувається в інституалізованих туристичних реаліях і разом відбувається неінституалізований потік сприйняття, потік реакцій реципієнта на те культурне поле, яке розгортається перед суб'єктом туристичної діяльності.

Рекламний контекст повинен також експлікувати ці дві можливості. Організований, структурний, більше того, планово-репрезентативний образ, що послідовно виникає як цілісність культури, як її певна ідентифікація з мотивами, побажаннями і потребами, корелює з іншим образом – спонтанним потоком. Це калейдоскоп емоцій, почуттів, які розгортаються в окремому індивідуальному вимірі, індивідуальному сприйнятті.

Якщо реклама культурного туризму буде виглядати лише як інструкція, як можливість отримання додаткових знань, вона буде дублювати інші форми культуротворення. Якщо ж вона несе в собі інноваційні функції це дає можливість здійснення гострого креативного сприйняття реалій культури, притаманних туристичній діяльності в цілому. Завдання культурного туризму полягає в тому, щоб показати багатовимірність культури її як невід'ємну складову сучасного динамічного світу.

Треба розуміти, що ті процеси, які зараз осмислюються як глобалізаційні, завжди існували в культурі: одна культура впливає на іншу, інколи колонізує її, перетворює на місце для свого існування. Це можна побачити і у звичайному колонізаційному процесі, коли, наприклад, іспанці в Латинській Америці почали насаджувати католицтво. Але в наш час інший темп життя. Глобалізаційні процеси набувають синхронних вимірів. Не в культурно-історичній перспективі, не впродовж десятиліть відбувається зустріч з культурами, їх адаптація, трансформація і зміни, а за одне – два десятиліття, а то і ще менше. Змінюється культурний ландшафт, що потребує свого осмислення. Людина, яка не готова до таких змін, орієнтується на масову культуру, на все те, що стає всезагальним засобом адаптації.

Реклама відноситься до таких способів культурації, або інкультурації і в більшій мірі є інтерактивною, трансформативною реальністю, ніж інші культурні практики. Тому, коли йдеться про рекламу культурного туризму, варто, щоб вона відходила від кліше і від стереотипів масової культури і орієнтувалась на індивідуальні, неповторні риси тієї чи іншої культури.

Отже, культурний туризм є своєрідною антитезою глобалізації культури і, більше того, своєрідною альтернативою нівеляції, трансформації і колонізації, яка так чи інакше здійснюється в культурному просторі. Він може бути антитезою глобалізму і здійснюватись на підставі особистого вибору та особистого вчинку. Ці два аспекти є взаємнодоповнювальними, від них залежить, як потрібно визначати рекламну політику.

Особливість культур, їх окрема цінність: національна, етнічна та інші реалії визначають те, що можна назвати самобутністю культурно-історичного розвитку, стають засадою подальшого розвитку людства в цілому. Не нівеляція, а певна унікальність і, більше того, розуміння іншого світу з позиції не своєї культури, а з позиції всезагального, стає одним із важливих принципів толерантності, шляхетності та коректного ставлення до інших культурних реалій, з якими зустрічаються туристи.

Експрес-тур через культуру, час і простір надає можливість здійснення експрес-інформації, яка є в більшій мірі поверховою та неповноцінною. Вона стає наявністю масової культури туризму, що вже означена туристичною комунікативною індустрією. І в цьому є свої цінності, які спрацьовують на певному рівні сприйняття культури. Але може бути і елітарний туризм, орієнтований на заглиблене, а не на поверхове пізнання, на те, щоб бути дотичним до справжніх цінностей, а не до псевдоцінностей.

Зазначене вище спонукає до визначення двох моделей реклами: одна – комунікативно-експресивна, експлікативна; інша – та, що дає можливість розгортки всього маркетингу-мікс, спрямована на безпосереднє послання, а не на цитатності текстів, алюзій та культурних імплікацій, які входять в контекст реклами на правах мистецького твору. Все це говорить про те, що багатовимірність та багатовекторність рекламного простору потребує своєї стратегії самоздійснення. Важливо, що ціннісне відношення та здатність сприймати культуру як цінність, а не як потік інформації, існує в диспозиції глобальних, масових, інформаційних, комунікативних потоків і окремих локусів культур. Ця диспозиція виглядає інколи настільки гострою, що люди просто не здатні бачити окреме й унікальне. Воно їх просто не цікавить, вони орієнтовані на цінності масової культури, сприймають їх як елементи поп-культури. Так

привозяться та сприймаються маски з Африки, інші сувеніри, що стають елементами маскультурного туристичного потоку, процесу підробок, до яких тяжіє сьогодення культурних туристичних практик.

Дослідники стверджують, що культурний туризм розподіляється на декілька рівнів: професійний, спеціалізований, неспеціалізований, супутній, культурний квазітуризм, до якого відносять переміщення мешканців даної місцевості, одним із мотивів якого є споживання культурних благ [1; 3; 4].

Гаагська декларація рекомендує обмежити потоки туристів, здійснити селекцію маршрутів, де головним чинником має бути культурно-історична цінність надбань, а не їх комерційна туристична актуальність. Комерційна діяльність у контексті культурного середовища потребує всебічного осмислення та інтегрованого підходу, який не може визначатися лише маркетинговою комунікацією, а потребує ширшого осмислення на рівні гомеостазу – рівноваги природи, людини та універсуму.

Так, психологи оцінюють контакти з іншою культурою як певні стадії її засвоєння. Для першої стадії характерним є піднесений бадьорий настрій, оптимізм, впевненість в успішному поєднанні та в безпроблемній перспективі діалогу. На другій стадії здійснюється певний культурний шок, який характеризується тим, що оптимізм згасає, інколи втрачається зовсім. Людина не може ідентифікувати себе з іншим об'єктом культури, відбувається певна стадія депресії, а інколи і ворожнечі. Шок з'являється в першу чергу тоді, коли виникає афект неадекватності, тобто одні бажання та очікування замінюються зовсім іншими. Незнайомі звичаї, стиль поведінки, комунікативні норми, а інколи мова призводять до того, що ця стадія є протилежна першій, яку характеризують як романтичну. І остання характеризується як реалістична, коли виникає певна адаптація та більш-менш адекватне розуміння важливості ефективного входження в інокультурне середовище. Цей простір психологічного засвоєння іншої культури характеризує Н. К. Іконнікова як механізми міжкультурних стосунків [2].

Так здійснюється міжнародний процес культурних, психологічних комунікацій, що характеризує можливість комфортного або дискомфортного, насиченого або ненасиченого, необмеженого або редукованого сприйняття іншої культури. Дослідники також визначають певні перепони, або бар'єри, що виникають у процесі інокультурних стосунків. Перший бар'єр визначається як побоювання, що пов'язані з кліматичною реакцією, поганим самопочуттям, тривалим пересуванням в просторі. Другий психоемоційний бар'єр виникає через побоювання нервової напруги, емоційних негараздів, стресових ситуацій, психічного, психологічного дискомфорту, пов'язаних з побоюванням з приводу проживання, обслуговування та інших чинників. Третій бар'єр виникає на підставі негативної інформації, яка надходить з неофіційних джерел: засобів масової інформації, а також відгуків людей, які побували в цій країні. Четвертий комунікативний бар'єр утворюється за умов незнання мови, невміння використовувати місцеві засоби пересування і побоювання несприятливих криміногенних обставин у країні перебування. П'ятий – це економічний бар'єр, який характеризується побоюванням через фінансові витрати та можливість нестачі грошей у подорожі, інколи елементарним незнанням ситуації. Шостим є бар'єр незнання, тобто неприйняття національних або культурних особливостей країни перебування.

Реклама повинна психологічно інтерпретувати ці бар'єри як ті, що можна подолати, і подолати досить успішно. Реклама виконує специфічну функцію не лише адаптації і рекламації, а і психологічного налаштування, психологічної інтерпретації відносин, які виникають в процесі взаємодії туриста з інокультурним середовищем.

Стає зрозумілим, що культурні цінності не вічні, як і цінності природні. Якщо природні реалії здатні до регенерації, то культурні цінності втрачаються безповоротно і заміщуються макетами, підробками, які фактично перетворюють культуру на імідж, який стає поверховим образом культуротворення, легко деградує в будь-яких туристичних експлікаціях.

Тут може спрацьовувати антиреклама, яка показує, що туризм може стати не гуманною місією, а навпаки – руйнівною. Все це дає можливість показати сьогоднішні світові реалії і складність екологічних проблем – проблем екології культури, екології природи, екології людини. Відбувається діалог культур у різних місцях, коли туристи просто споглядають пам'ятки культури, купують різні продукти та послуги місцевого населення, коли місцеві мешканці та туристи разом використовують морські пляжі, транспорт, ресторани і коли туристи та місцеве населення разом проводять свої культурні заходи. Тобто йдеться про карнавали, свята, про все те, що так приваблює туристів. Ми бачимо інтегровану систему культурних відносин, які не можна звести лише до моделі суб'єктно-об'єктної комунікації – споглядального образу ознайомлення з об'єктами культури. Все це потребує своїх форм рекламації і свого маркетингу-мікс, більше того, потребує інтегрованих маркетингових комунікацій, які б готували, адаптували та створювали свій PR-образ людини сучасної карнавальної культури, людини, включеної в образ інновацій культури, що дають можливість розгорнути потенціал єднання з іншою культурою.

Відтак, можна зазначити, що культурний туризм тримається на декількох мотиваційних комплексах, які потребують своєї інтерпретації, інтеграції на рівні культурних комунікативних технологій: намагання отримати максимум задоволення, прожити декілька культурних можливостей бути в просторі світової цивілізації, в одній подорожі прожити максимально насичений концентрований часовий період свого існування. Це занурення в інокультурне середовище, яке викликане особистісними мотивами, інтересами і політичною необхідністю. Подорож дозволяє зануритися в іншу культуру та в певній мірі відчути себе іншою людиною. Отже, сам вибір культури, маршрут і засіб подорожі характеризують вже ті інституційні характеристики, які надають можливість характеризувати культурний туризм як специфічну діяльність.

Такі дослідники, як Е. Коуєн, В. Сміт, визначають декілька характеристик, або класифікацій доцільності туристичної активності. Вони дають п'ять моделей туристичного простору:

1) рекреаційна модель, в якій турист націлений на відпочинок, набуття сил з метою оздоровлення та лікування;

2) модель відволікання, в якій турист націлений на подолання сумнівів і відчуженості від повсякденності;

3) емпірична модель, в якій лежить набуття знань, необхідних потреб в туристичному повсякденному житті, що призводить до спілкування з іншими людьми;

4) експериментальна модель, в якій турист торкається альтернативного способу життя в місцях, віддалених від його дому;

5) екзистенційна модель, в якій турист отримує пізнання за допомогою сприйняття культури поза своїм домом тоді, як в місці свого проживання він не цікавиться об'єктом своєї культури [5, 113].

Культурний туризм долає межі розвинутих і нерозвинутих країн, бо немає культур більш розвинутих і менш розвинутих – вони усі є самобутні. Культура і цивілізація, людина і всесвіт, суспільство і культура, інокультурне середовище – це ті реалії, в яких розгортається простір сьогоднішніх туристичних акцій, вони мають бути визначені як форми рекламації, форми адекватного системного бачення в рекламі.

Реклама може створюватися як реклама-ідентифікатор, тобто шлях, який допомагає ідентифікувати реципієнта з іншим середовищем; реклама-експлікант, що дає можливість експлікації розгорнутого інформативного оповідання; реклама як контр-позиція, або диспозиція, яка дає ще один вимір, що порівнює свою культуру з інокультурним середовищем; реклама, яка формується як метапозиція, що показує всезагальні образи культурного цілого і особливість цієї культурної аури або культурного середовища. І, нарешті, важлива реклама як певна театралізація, подія, що інтерпретує подорож як незабутній шлях в історію, в простір іншого буття.

Надзвичайно активним є туризм, орієнтований на архаїчні культури, тобто на культури, які відстають від нашого часу на декілька тисячоліть. Зокрема, це Єгипет, Месопотамія, Іран та ін. Туристичні потоки до протокультури не просто збагачують людину, а дають об'ємне бачення культурного всесвіту як моделі, в якій відбувся початок всесвіту. І цей початок людина не може втратити, бо в сучасному постіндустріальному світі людина загубилася серед однотипних трансформерів, гаджетів, симулякрів. І звернення до протокультури, до інокультури як іншого буття дає інший вимір часу, простору і дає розуміння, наскільки цей час насичений можливостями іншого буття.

Як висновок зазначимо, що системне і полісистемне, надсистемне бачення культури як такої і культурного туризму спонукає до різних підходів щодо рекламації, до реклами як метацілісності. Системний контекст може вписуватись і вписується в те, що визначається як індустрія туризму, він характеризує поліфункціональність, структурність і багатовимірність тих аспектів, які визначаються як доцільні, існують у вимірі маркетинг-мікс культурного туризму.

Полісистемний контекст культурного туризму визначає культурний туризм як діалог культур, як можливість бути в двох і більше світах, можливість існування в подорожі історії, в подорожі різних культур. Надсистемний аспект характеризує бачення людини у культурному туризмі як суб'єкта культуротворення, який сам ідентифікує себе зі світом, створює монтаж атракціонів культурного часу і простору, що дає можливість вжитися в інший простір середовища культури.

Отже, ці аспекти потребують і своїх особливих засобів рекламації, які можна визначити як структурно-функціональні, діалогічні і аксіологічні. Який із аспектів буде домінувати, залежить від того, як здійснюється турпроект. Це елітарний або масовий туризм, де домінує функція культуротворча, або рекреаційна. Все це дає можливість говорити, що реклама в контексті культурного туризму поки не освоєна як системне ціле, вона залишається на рівні об'єктних фіксацій дестинацій, пам'яток, ландшафту і цінностей культури, до яких тяжіють туристи.

Визначення системного, полісистемного і надсистемного бачення культурного туризму призводить до того, що реклама стає багатовимірною і культурно означеною як певне долання інокультурних резервацій, як подолання межі між культурами не на правах уніфікації, а на правах образного креативного засвоєння.

Використані джерела

1. Азар В. И. Большой глоссарий терминов международного туризма / В.И.Азар, Г. В. Антонюк, Ю. К. Байназаров и др. ; Нац. академия туризма. – 3 изд., доп. и перераб. – СПб., М. : Невский фонд : Изд. дом Герда, 2006. – 936 с.

2. Иконникова Н. К. Механизмы межкультурного восприятия / Н.К. Иконникова // Социс. – 1995. – № 11. – С. 26–34.

3. Квартальнов В. А. Биосфера и туризм : Глобальное взаимодействие и экология, география научных исследований территорий туристского назначения, культура мира, системы туристских миграций, педагогика, социология и стратегия управления. В 5 т. / В. А. Квартальнов. – Т.2: Культура мира и туристские миграции. – М.: Наука, 2002. – 317 с.

4. Квартальнов В. А. Биосфера и туризм : Глобальное взаимодействие и экология, география научных исследований территорий туристского назначения, культура мира, системы туристских миграций, педагогика, социология и стратегия управления. В 5 т. / В. А. Квартальнов. – Т.3 : Социальное пространство спорта и туризма. – М.: Наука, 2002. – 434 с.

5. Прентис Р. Опыт становления и развития культурного туризма / Р. Прентис. – СПб.: Герда. 2001. – 264 с.

УДК 141.1

Оксана Миколаївна Гавеля,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ДЕМОКРАТИЧНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

У статті аналізуються трансформаційні процеси, які відбуваються в сучасній культурі, з'ясовується місце обдарованої особистості в споживанні, оцінюванні та творенні культурних цінностей в умовах демократичного суспільства.

Ключові слова: *обдарована особистість, масова культура, культурні цінності, індустрія культури, популярна культура, засоби масової інформації, соціальна стратифікація, демократія.*

The article examines the transformation processes taking place in contemporary culture, the place is gifted person in consumption, evaluation and creation of cultural values in the development of a democratic society.

Keywords: *gifted personality, mass culture, cultural values, cultural industry, popular culture, media, social stratification, democracy.*

Нова цивілізаційна ситуація викликала зміну старих парадигм розвитку культури і освіти, які були сформовані ще за умов станового та класового суспільств. В умовах демократичного суспільства "масова" культура стала однією з основних соціальних форм існування сучасної культури. У зв'язку з цим актуальним є дослідження трансформаційних процесів, які відбуваються в сучасній культурі, та виявлення місця обдарованої особистості в споживанні, оцінюванні та творенні культурних цінностей інформаційного суспільства.

В дожовтневий період в Україні робітники і селяни не мали загального доступу до освіти, яка спрямовувалася переважно на забезпечення потреб аристократії, духовенства, дворян та поміщиків. Культурний розвиток суспільства визначався елітарними потребами вищих станів суспільства.

В радянський період парадигма розвитку культури і освіти кардинально змінила своє спрямування на забезпечення потреб класу пролетаріату. У зв'язку з цим мистецтво набуло переважно реалістичного характеру. В марксистському розумінні, культура розглядалася як вторинне утворення, що розміщується в суспільстві "над" своїм суспільно-економічним базисом [15]. Провідні ідеологи марксизму почали відносити культуру, разом з ідеологією, політикою, наукою, філософією, до "надбудови". В марксистському розумінні, культура – це "світ людини", котрий утворився в процесі засвоєння нею природи. Тлумачення історії у формаційному укладі передбачає розчленування типів культури (первісної, рабовласницької, феодальної, буржуазної та соціалістичної). Однак, коли пріоритет над культурою мають, залежно від певного спрямування чи епохи, економіка, соціальний та суспільний устрій, класова боротьба, переваги політичної ідеології, недооцінюється роль окремої особистості в розвитку культури.

Як зазначає радянський вчений В. Шестаков у книзі "Міфологія XX століття: Критика теорії та практики буржуазної "масової культури"": "… говорити про наявність у нашому суспільстві "масової культури" не лише не рекомендувалося, а й найчастіше заборонялося" [35]. Це свідчить про те, що "масова культура" в радянському суспільстві не ідентифікувалася як культура для широких мас. На думку радянських критиків, маскульту був притаманний буржуазний характер, ворожий реалістичному мистецтву. У свою чергу, соціалістична культура розглядалася як класова культура, спрямована на забезпечення художніх смаків і потреб широких мас робітників, селян, прошарку інтелігенції, об'єднаних під загальною назвою "радянський народ". Виникають такі нові форми масової культури, як культура класу та професійних груп.

В демократичному суспільстві з`являється нова парадигма розвитку культури і мистецтва, в якій пріоритетне значення має людська особистість – визначальний суб'єкт творення культури і мистецтва. В праці французького історика, соціолога і політика XIX ст. А. де Токвіля "Про демократію в Америці" зазначається, що аристократична система поєднала всіх громадян у єдиний довгий ланцюг, що простягнувся від селянина до пана. Демократія розірвала цей ланцюг і роз`єднала зв`язки [27, 340]. Визначальне місце у творенні цінностей елітарної та масової (популярної, комерційної) культур сучасного суспільства починає відводитись людині не лише як представнику конкретного стану, класу або професійної групи, а й як обдарованій особистості, що спрямована на творчу діяльність.

В умовах глобалізації постають нові загрози, пов'язані із синхронізацією творчих процесів, конвергенцією та наступом тотального уніформізму. Традиція критичного ставлення до проблеми масової культури була започаткована Х. Ортегою-і-Гасетом [21] і продовжена в теоретичних працях західних учених другої половини 40-х років XX ст. У працях представників Франкфуртської школи соціальних досліджень – німецького філософа, соціолога, основоположника цієї школи М. Хоркхаймера (1895-

© Гавеля О. М., 2012

1973), німецького філософа, соціолога та теоретика музики Т. Л. В. Адорно (1903-1969), німецького соціального психолога, філософа, психоаналітика Е. Фрома (1900-1980), німецько-американського філософа і соціолога Г. Маркузе (1898-1979) доводиться, що масова культура невідворотно породжує новий тип людини, яка перебуває в ситуації постійного відчуження від результатів своєї праці, суспільства та самої себе [33, 8; 32, 16]. Такий тип отримує назву "одновимірної людини" (за Г. Маркузе) [16].

В таких умовах обдарована особистість невідворотно відчуває на собі ті негативні зміни, що відбуваються в різних сферах життя, в тому числі духовного. В результаті розповсюдженням спільних ідей, технологій та культурних практик знижується потреба в розвитку індивідуального мислення, оригінальних ідеях. Т. Адорно звертає увагу на те, що з поширенням масової "індустрії культури" та стандартизацією стосунків у монополістичному "керованому суспільстві" у психіці людини відбуваються рецесивні соціально-антропологічні зміни: відмирання рефлексії, заміна її стереотипними реакціями та розумовими кліше тощо. Досліджуючи різні типи особистості, він також визначає схильність різних типів людей до "демократичного" або до "авторитарного управління" [8].

Вплив "масової культури" на особистість на етапі переходу від індустріальної до постіндустріальної культури досліджується у працях відомого американського дослідника, представника психоаналітичної орієнтації в соціології і культурології Д. Рісмена [6, 5]. Вчений визначає три основні типи соціального характеру: "орієнтований на традицію", "орієнтований на себе" та "орієнтований на іншого". На думку Д. Рісмена, в суспільстві із "високим потенціалом приросту населення" індивідам притаманний високий ступінь конформізму, відданість традиціям та підпорядкування владним структурам. У суспільстві із "перехідним приростом населення" зв'язки із традицію розриваються, у населення різко зростає його соціальна мобільність. Серед людей поширюється інший тип характеру: підприємницький, ініціативний та ризикований, схильний до пошуку та впровадження всього нового. Важливими стають такі якості як: індивідуальність, самостійність, творчий початок. Особливого значення набуває орієнтація на самого себе, що означає переважання внутрішнього, а не зовнішнього джерела мотивації, зростання свободи вибору, урізноманітнення засобів досягнення мети, менший контроль з боку родини або клану тощо. "Орієнтований-на-іншого" – характер, що є типовим для "нового середнього класу" в суспільстві з "початковим спадом населення", де освіта, дозвілля, сфера обслуговування, поєднуються із зростаючим споживанням інформації та зразків культури, які поставляються різноманітними засобами масової комунікації. Відповідно, у населення змінюються способи і засоби досягнення мети, культурні цінності. Орієнтована зовні людина найбільш схильна поклонятися споживацьким ідолам та захоплюватися примітивними розвагами [6]. В суспільстві з "початковим спадом населення" потенціал обдарованої особистості виявляється не достатньо затребуваним через наявність в культурі вже готових різновидів закодованої й загальнодоступної інформації, спільних ідей, технологій та культурних практик, які задовольняють досить невибагливі смаки споживачів масової культури.

Починаючи з 60–70-х років, у західній культурологічній та соціологічній літературі починає осмислюватись ідея про те, що культурні цінності, які колись були надбанням еліти, стають доступні широким верствам населення. Ця тема знаходить відображення в працях американського соціолога і публіциста, засновника теорії постіндустріального (інформаційного) суспільства Д. Белла (1919-2011), американського соціолога Е. Шілза (1911-1995), французького економіста, соціолога Ж. Фурастьє (1907-1990), французького соціолога А. Турена (1925 р. н.), американського письменника, соціолога а футуролога Е. Тофлера (1928 р. н.) та інших.

За А. Туреном, тип "людини діючої" з`являється в тих умовах, коли масова культура набуває рис, які були притаманні народній або елітарній культурі [1]. Техніка, на думку Ж. Фурастьє, є визначальним фактором у "зміні цивілізацій", завершальним етапом якої є сучасна четвертинна цивілізація, пов'язана із переважанням сфери духовного виробництва. З цього можна зробити висновок про те, що коли цінності елітарної культури стають здобутком широких верств населення, створюються сприятливі умови для участі одарованої особистості в подальшому духовному виробництві.

З 70-х років, коли західна цивілізація осмислює проблему нестабільності цінностей європоцентричного світу, постмодернізм взагалі піддає сумніву можливість їх існування. В умовах тотальної інформованості людей створюється враження, що істина, разом із об'єктивною реальністю, зслизає, помножується, залишаючи враження власної відсутності. Так постмодерністська чуттєвість виявляється через фрагментарність, швидкоплинність, бачення світу як хаосу. Під впливом релятивістської етики відбувається трансформація культурних цінностей обдарованої особистості, переосмислення мистецьких і художніх традицій. При цьому творча особистість не претендує на широке визнання своїх здобутків, які є результатом вільного і незалежного осягнення нею духовного світу.

Члени Франкфуртської школи в 90-х роках XX ст. здійснили поглиблене дослідження індустрії розваг (індустрії культури) і включили сюди: фільми, телебачення, популярну музику, радіо, газети та журнали. Отримані ними дані свідчать про те, що загальна комерціалізація мистецтва, розширення сфери індустрії культури, з її невибагливими та стандартизованими продуктами, створюють досить несприятливі умови для розвитку обдарованої особистості, в яких нівечиться її індивідуальне, критичне і незалежне мислення.

Представник франкфуртської школи соціолог і філософ Юрген Габермас довів, що капіталістичні суспільства завжди перебувають у стані змін і мають тенденцію руйнувати моральний порядок,

від якого вони фактично залежать [13, 28]. Вчений проаналізував розвиток мас-медіа в світовій культурі від початку XVIII століття до 90-х років XX століття і визначив появу і подальший занепад "громадської сфери". Останню він визначив як сферу громадянських дискусій щодо проблем, які становлять загальний інтерес. Громадська сфера за Ю. Габермасом виникла у салонах та кав'ярнях Лондона, Парижа та інших європейських міст. В принципі вона означає публічні дебати серед індивідів, котрі зустрічаються в салонах та кав`ярнях, щоб обговорити актуальні питання політики та культури, використовуючи у якості аргументів новини бюлетенів та газет. Однак в кінці XX ст. стало особливо помітно, як демократичні дискусії в сучасних країнах потерпають від розвитку індустрії культури [3].

У працях Д. Бурстіна та М. Мура розглядається американський демократичний досвід та його вплив на розвиток культурних цінностей сучасного суспільства. Значна увага приділяється розвитку "масової" культури в Америці [12, 19].

Такі вчені, як А. Б. Гофман, Л. Просандєєва, В. Шапко, досліджують феномен "масової" культури в контексті сучасної соціальної культури [14, 23, 34]. Дослідження А.Ю. Мельвіля та К.Е. Разлогова присвячені питанням розвитку популярної культури крізь призму так званого "нового" консерватизму [17]. Книга В.П. Шестакова "Міфологія XX століття" присвячена критично-теоретичному аналізу практики буржуазної "масової культури" [35].

Вчена Т.О. Фетісова досліджує особливості розвитку культури міста, значну увагу приділяє питанням формування образу сучасної людини в умовах розвитку "масової" культури [31]. Е.П. Смольською визначаються функціональні ознаки "массової культури", серед яких особливе місце посідають рекреаційна та політична функції [24]. У праці Сук О.Є. досліджуються морально-етичні проблеми виживання людини у зв'язку із посиленням впливу "масової" культури на свідомість сучасної людини [25].

В умовах демократичного суспільства "масова культура" виробляється кожного дня у великих обсягах (витвори мистецтва, форми взаємодії, конструкції поведінки, реклама тощо). Як культура повсякденного життя вона апелює до спрощених смаків, гедоністичних потреб і споживацької свідомості, культивуючи у своїх споживачів норми пасивного, некритичного мислення і не вимагає від них обов'язкової підготовки (в інтелектуальному та художньому розумінні). Отже, обдарована особистість не належить до категорії потенційних та активних споживачів "масової культури", через те, що остання не може повністю задовольнити її інтелектуальні та художні потреби.

В сучасних розвідках поняття "масової культури" і "поп-культури" досить часто мають спільне поле вжитку. Поняття "поп-культура" у західній дослідницькій літературі найчастіше є синонімом поняття "демократична культура", на противагу культурі високій, або аристократичній. До засобів масової інформації належать: відеоігри, телебачення, газети, фільми, журнали, рекламні оголошення, відео та CD (компакт-диски) тощо. Терміном "популярна культура" також означають розважальні заходи, які дивляться, читають і переживають сотні тисяч, або мільйони людей. Як зазначає американський соціолог Ентоні Гіденс, зворушливі сюжети "мильних опер" приваблюють мільйони людей щотижня, а деяких взагалі щодня [13, 428].

Однією із найважливіших функцій сучасної "масової культури" є компенсаторна, рекреаційна та відновлювальна. Потенційним споживачем культури розваг, "індустрії дозвілля" може бути будь-яка людина. Не виключенням є й обдаровані школярі і студенти, які із задоволенням читають пригодницьку літературу, детективи, фантастику, фентезі тощо. Як і інших дітей та молодь, їх цікавить розважальне кіно, шоу-бізнес, естрадна музика, туризм, спорт, реклама, комп'ютерні ігри тощо. Дорослі представники "культурної еліти" не відмовляються організовувати свій відпочинок за допомогою віртуальних ігор та розваг. Яскраві враження, створені "індустрією дозвілля", сприяють гарному настрою, знімають напругу, відновлюють втрачені сили, повертають людину до інтенсивного життя, й водночас є серйозними "пожирачами" їхнього вільного часу.

В умовах демократичного суспільства розвиток обдарованої особистості, організація її дозвілля неможливі у відриві від спілкування із справжніми культурними цінностями. Сучасна "культурна еліта" спрямовує своє дозвілля на відвідування театральних постановок, кінотеатрів, концертних залів, музеїв, екскурсій, читання класичної художньої літератури тощо. Вона прагне пізнавати культуру інших народів світу, подорожувати різними країнами, відвідувати картинні галереї, спілкуватися з цікавими людьми, обговорювати культурні та політичні новини в салонах та кав'ярнях.

Слід зазначити, що духовний розвиток обдарованої особистості відбувається в умовах, коли в культурі остаточно зникає цінність безкорисно-аристократичного ставлення до істини. Свого часу М.О. Бердяєв звертав увагу на те, що цьому сприяють духовне приниження, користолюбство та утилітаризм самої аристократії [11, 24]. Філософ підкреслював, що в умовах нової історії відбувається процес секуляризації, який зовні відображує те, що відбулося у внутрішньому житті християнського людства. Секуляризація назвала все своїми іменами. Якщо наука, мистецтво, мораль перестали бути християнськими, то секуляризація, як вимога правдивості і свободи, – стала вираженням невдачі всіх попередніх теократій.

Безперечно, секуляризація суспільства позбавила культуру справжнього Логосу та Сенсу, призвела до того, що сучасна демократія набула переважно релятивістського характеру. Як відомо, основою релятивістських теорій є відносність поняття "істини". В секуляризованій свідомості теоретиків-релятивістів виявляється бажання покладатися лише на власний розум. Посилаючись на Гейдегера, М. Бердяєв підкреслює, що незрозуміло як людина (Dasein) може піднестися над світом і вийти із цар-

ства das Man. Адже для цього в людині має виявитися вищий початок, що піднесе її над реальним світом. Водночас такі риси не притаманні звичайній смертній людині, якій властиво помилятися.

М. Бердяєва наголошує на тому, що пізнання не можна розглядати як суто інтелектуальний процес. В ньому діють всі внутрішні сили людини, такі як воля, сила тяжіння і відштовхування від Істини. Без віри в чисту Істину неможливо отримати Христове спасіння. М. Бердяєв підкреслює, що по відношенню до Істини відбувається розділення "божого" та "кесарева" духу та світу. Отже, для М. Бердяєва завдання виховання і розвитку вітчизняної інтелігенції полягає не лише у формуванні її інтелекту, а й високої духовності.

Формування культурних цінностей відбувається через спрямованість людини на добро. Говорячи про ідейний і духовний бік творів мистецтва, А. Шопенгауер велике значення надавав пізнанню справжньої духовної істині, яка міститься у провідних світових релігіях, таких як: християнство, брахманізм та буддизм. На думку А. Шопенгауера, найчастіше істина залишається недоступною для людського натовпу усіх часів та народів, що пояснюється низькими помислами мас, їх невисоким інтелектом та грубістю. Завдання філософії, на думку А. Шопенгауера, виявляється у збереженні цієї істини для тої незначної кількості людей, котрі здатні тверезо мислити, й сприймати її суть без міфологічної або алегоричної оболонки [37].

На сьогоднішній день розвиток "масової культури" спричинив популяризацію більш легких для сприймання літературних жанрів, таких як: вестерни з непереможними ковбоями, трилери з суперменами-поліцейськими, політичні детективи, романи про зірок Голівуду, еротичні романи, книги жахів та насилля, псевдоготичні чи псевдоісторичні романи, фентезі тощо. Жанр фентезі має особливу спорідненість з міфологією. На відміну від наукової фантастики в ньому відсутнє наукове пояснення подій. Цей жанр існує також в кінематографі, живописі, комп'ютерних та настільних іграх. В гіпотетично існуючому світі фентезі діючими особами є боги, колдуни, міфічні істоти (дракони, ельфи, гноми, тролі), привиди та інші фантастичні сутності. Така контркультура пов'язана з новим типом чуттєвості, вільною від вербальної та інтелектуальної інтерпретації, в якій відсутня потреба асимілювати мистецтво з думкою.

Історичні зрушення, які відбулися у світі за останні сто років, пов`язують із збільшенням численності людей та зменшенням їх моральної вимогливості до себе, "повстанням мас" (за Х. Ортегою); із демократичними змінами, що відбулися в сучасному суспільстві (за А. Токвілем). Останнім часом, коли в країнах демократичного світу значно посилились позиції олігархічного капіталу, відчутне прагнення інформаційних магнатів впливати на свідомість і поведінку споживачів "масової культури". Це має серйозні соціально-психологічні наслідки, й впливає на трансформацію культурних цінностей сучасного світу.

Колись бізнесмени і промисловці, запускаючи на ринок новий товар, найчастіше просто рекламували його, оплачуючи газетну площу. В умовах сучасного суспільства олігархи та політики впроваджують свої технології роками, й купують вже не квадратні сантиметри, а видання та медіахолдінги. Як зазначає українська журналістка К. Типпа, в сучасних мас-медіа склалася така ситуація, за якої політики утримують увагу громадськості, а інформ-магнати заробляють гроші. В даному випадку, об'єктивність суджень, як у галузі журналістики, так і друкованого слова, – є умовно-застосованими поняттями [26, 10-11]. Отже, що стосується формування ідеалів, то найчастіше сучасне покоління молодих людей отримує про них уявлення вже в готовому вигляді.

На думку автора статті, особливе місце у створенні цінностей популярної та елітарної культур, відповідно до сучасної парадигми розвитку культури і освіти в демократичній Україні, має відводитись обдарованій особистості, яка представляє інтелект нації, націлена на творчість. Саме тому в самоідентифікації обдарованої особистості не можуть переважати соціальні, політичні або ідеологічні ознаки, які застосовуються політологами, соціологами або культурологами для визначення ознак політичних, духовних або інших еліт. Основне значення мають відігравати творчі досягнення обдарованої або геніальної особистості, яка здатна збагатити культуру людства новими цінностями.

В умовах демократичного суспільства у створенні цінностей популярної та елітарної культур важливе значення відводиться набутим в процесі виховання високим морально-етичним якостям обдарованої особистості: чесності, порядності, прагненню до справедливості, вмінню і готовності відстоювати власну точку зору, а також культурній та науковій компетентності, яка визначена насамперед високими інтелектуальними якостями (що є найважливішою природною ознакою обдарування) та позитивною мотивацією.

Використані джерела

1. Alain Touraine / Jon Clark, Marco Diani (eds). – London; – Washington: Falmer Press, l996; Турен А. Возвращение человека действующего. Очерк социологии / Алан Турен / Перевод с французского Е.А. Самарской, ред. М.Н. Грецкий. – М. : Научный мир, 1998. – 205 с.

2. Fourastie J., Prйvision, futurologie, prospective, Cours de l'Institut d'Йtudes Politiques de Paris. 1973-74. – Paris, Les cours de droit, 1974, – 113 p.

3. Habermas J. The Structurel Transformation of the Pablic Sphere; An Inguiry into a Category of Bourgeois Society / Jurgen Habermas. – USA, Cambridge Polity Press, 1989.

4. Kellner D. "Introduction to the Second Edition" in H. Marcuse One-dimensional Man: studies in ideology of advanced industrial society. / D. Kellner— London: Routledge, 1991.

5. Riesmen D. Faces in the Crowd / D. Riesmen. – New Haven, 1952.

6. Riesmen D. The Lonely Crowd; a Study of the Amtrican Character (with R. Denny, N. Glazer) / D. Riesmen. – New Haven, 1950.

7. Shils E. Culture and its creators: essays in honor of Edward Shils / Edward Shils – Chicago: University of Chicago Press, 1977.

8. Адорно Т. Исследование авторитарной личности/ Теодор Людвиг Визенгрунд Адорно. – М. : Серебрянные нити, 2001. – 416 с.

9. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. / Дениел Белл / [Текст] А.М. Єрмоленко. – М. : Academia, 1999. – 956 с.

10. Белл Д. Социальные рамки информационного общества / Дениел Белл / Новая технократическая волна на Западе. – Москва: Прогресс, 1986. – С. 330—342.

11. Бердяев Н.А. Царство Духа и царства кесаря. / Николай Олександрович Бердяев / Путь: Орган русской религиозной мысли / Под ред.. Н.А. Бердяева – № 1. – сентябрь 1925. / Путь: Орган русской религиозной мысли. – Книга 1 (I-VI) / Составители сборника – коллектив издательства "ИНФОРМ-ПРОГРЕСС". – М.: Из-во: "ИНФОРМ-ПРОГРЕСС", 1992. – С. 30-46.

12. Бурстин Д. Американцы: Демократический опыт: Пер. с англ. / Девид Бурстин / Под общ. Ред. и с коммент. В.Т. Олейника. – М.: Изд. группа "Прогресс". – "Литера", 1993. – 832 с.

13. Гіденс Е. Соціологія / Ентоні Гіденс / Пер. з англ. В. Шовкун, А. Олійник; наук. ред. О. Іващенко. – К.: Основи, 1999. – 726 с.

14. Гофман А. Б. Дилеммы подлинные и мнимые, или о культуре массовой и немассовой / А.Б. Гофман / Социс. – 1990. – № 8. – С. 106-111.

15. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство, или Критика критической критики: Против Бруно Бауэра и компании / Карл Маркс, Фридрих Энгельс / Соч. 2-е изд. – Т. 2. – С. 3-230.

16. Маркузе Г. Одновимірна людина. Дослідження ідеології розвинутого індустріального суспільства [глави з книги] / пер. В.Курганський / Герберт Маркузе / Сучасна зарубіжна соціальна філософія: Хрестоматія. – К.:Либідь, 1996. – С. 87-134.

17. Мельвиль А. Ю. Контркультура и "новый" консерватизм / А. Ю. Мельвиль, К. Э. Разлогов. – М. : Искусство, 1981. – 264 с.

18. Михайлов И.А. Макс Хоркхаймер: Становление Франкфуртской школы социальных исследований / И.А. Михайлов. – Ч. 1. 1914-1939 гг. – М.: Институт философии, Российская Академия наук, 2008. – 207 с.

19. Мур М. Глупые белые люди / Майкл Мур / Пер. с англ. С. Деминой.– М. : АСТ : ЛЮКС, 2005. – 318 с.

20. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. / Фридрих Ницше. – М. : Культурная революция, 2005. – 556 с.

21. Ортега-и-Гассет Хосе Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. – М.: Изд-во: АСТ, 2008. – 347 с.

22. Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти : Зб. наук. праць / За ред. Л.Л. Товажнянського та О.Г. Романовського. – Вип. 12 (16). – Харків : НТУ "ХПГ", 2006.

23. Просандеєва Л. Масова культура в контексті соціальної культури / Л. Просандеева / Вісник Книжкової палати. – 2003. – № 4. – С. 38-41.

24. Смольская Е. П. "Массовая культура": развлечение или политика?" [Текст] / Е.П. Смольская. – М. : Мысль, 1986 – 144 с.

25. Сук О.Є. Морально-етичні проблеми виживання людини та масова культура / О.Є Сук / Український науково-теоретичний журнал. – № 2. – Т. 10. – 2007. – Харків: Міжнародний Слов`янський університет. – С. 25-29.

26. Типпа К. Кое-что о философии журналистики: Введение / Ксана Типпа / Seven. – № 6 (26) июнь. – 2011. – С. 8-11.

27. Токвіль А. Про демократію в Америці / Алексіс де Токвіль. – К.: Всесвіт, 1999. – 590 с.

28. Тоффлер Элвин. Шок будущего / Элвин Тоффлер / Пер. с англ.: К. Бурмистров, Л. Бурмистрова, Е. Комарова, В. Кулагина-Ярцева, А. Микиша, А. Мирер, И. Москвина-Тарханова, Е. Руднева, Н. Хмелик; Научный редактор и автор предисловия П.С. Гуревич. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2001. – 560 с.

29. Тоффлер Э.,Тоффлер Х. Революционное богатство: Как оно будет создано и как оно изменит нашу жизнь / Элвин Тоффлер / Пер. з англ. М. Султановой, Н. Цыркун. – М. : АСТ, 2008. – 569 с.

30. Тоффлер Э.Третья волна / Элвин Тоффлер. – М. : АСТ, 2004. – 784 с.

31. Фетісова, Т. А. Культура міста [Текст] / Т.А. Фетісова / Людина: образ і суть. – М. : Инион – РАН, 2000. – С. 292.

32. Фром Э. Анатомия человеческой деструктивности / Эрик Фром. – Пер. с нем. Э. Телятниковой. – М.: АСТ : АСТ МОСКВА, 2006. – 635 с.

33. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения : Философские фрагменты. / Макс Хоркхаймер, Теодор В. Адорно. – М.: Медиум, 1997. – 310 с.

34. Шапко В. Феномен актуальной культуры / Социс. – 1997. – № 10. – С. 93-104.

35. Шестаков В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной "масовой культуры" / Вячеслав Павлович Шестаков. – М. : Искусство, 1988. – 224 с.

36. Шилз Э. Общество и общества: макросоциологический подход / Эдвард Шилз / Американская социология: перспективы, проблемы, методы. М.: Прогресс, 1972, с. 341-359 .

37. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопергауэр. – Т.2 / Пер. с нем. – Мн. : ООО "Попурри", 1999. – 832 с.

УДК 168.522 + 7.038.6

Тетяна Іванівна Гончар,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ІНКУЛЬТУРАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Проблема формуванням комунікативної культури особистості розглядається у співвідненні культури особистості і культури суспільства, зокрема інкультурації особистості, її входження в культуру.

Ключові слова: *комунікативна культура, інкультурація, особистість.*

The problem of formation of personality communicative culture has to be considerate in the correlation of personality and community culture. In that case this problem can be studied in the context of wider problem – the problem of personality inculturation – the process of personality including in culture.

Keywords*: communicative culture, inculturation, personality.*

Розгляд проблеми формування комунікативної культури особистості під кутом зору інкультурації є актуальним, оскільки педагогічна наука в даний час активно використовує знання із загальної психології, соціології і соціальної психології про сутність і природу спілкування, способи і форми функціонування різних груп, особливості і роль спілкування в розвитку особистості, її соціалізації.

У зв'язку з вищеозначеним необхідно співвіднести поняття "інкультурація" та "соціалізація".

Слід підкреслити, що процес соціалізації досить широко вивчався в науковій літературі. Проблематика, пов'язана з інкультурацією особистості, у науці актуалізувалася у зв'язку з розвитком прикладної і педагогічної культурології. Наприклад, М.А.Аріарський, автор першої монографії, присвяченої прикладній культурології, однією з центральних проблем прикладної і педагогічної культурології називає інкультурацію особистості, процес входження особистості в культуру, залучення її до культурних цінностей соціуму [1, 2].

М.Аріарський розмежовує поняття "інкультурація" та "соціалізація". Зокрема, під інкультурацією він розуміє "процес залучення людини до світу культури, до системи знань про світову і вітчизняну культуру, про ті ціннісні й нормативно-регулятивні установки, що склалися у суспільстві; до культуротворчої, культурозберігаючої діяльності, до цінностей мистецтва, культурно-інформаційних процесів, естетичного освоєння навколишнього середовища" [2, 10]. Соціалізація розглядається як "процес і результат "входження" людини до соціуму, освоєння й відтворення нею соціального досвіду, прийняття вимог, норм і принципів суспільних відносин, формування й реалізація детермінованих суспільством громадянських, професійних, суспільних, сімейних та інших соціально-значимих функцій" [2, 11].

У контексті сказаного інкультурацію та соціалізацію можна розглядати як складові єдиного процесу формування особистості, якщо досліджувати цей процес в контексті так званої соціокультурної методології [3]. Тим більше, що в соціологічних дослідженнях пропонується розглядати соціум крізь призму культурних механізмів як інтегруючих, що забезпечують його (соціуму) цілісність і функціонування [4]. Суспільство і культура не співвідносяться як ціле і частина, а є двома взаємодоповнюючими аспектами суспільного життя: соціальний аспект віддзеркалює життя з огляду на зразки і способи взаємодії людей, а культурний – з огляду на значення, цінності і норми, завдяки яким люди або їхні групи взаємодіють між собою [3, 10-11]. Соціокультурний аспект аналізу і соціокультурна методологія зумовлені зростанням культурного чинника в житті суспільства, соціальний світ можна визначити як соціокультурний [3, 16]. Тобто йдеться про розгляд соціуму з позицій культури. Отже, вивчення процесу соціалізації з необхідністю передбачає і вивчення процесу інкультурації. Питання про те, чи розглядати інкультурацію в контексті соціалізації, чи розглядати її "разом" з соціалізацією як дві сторони одного процесу – залишається суто теоретичним. Якщо соціалізацією розуміти в найширшому (соціокультурному) значенні – як процес становлення особистості як представника даного соціуму, то, зважаючи на посилення культурного чинника в цьому процесі, у контексті соціокультурного підходу інкультурацію можна розглядати як його складову. Оскільки культурне і соціальне співвідносяться як зміст і форма, то соціалізація й інкультурація є різними проекціями одного й того самого процесу.

У "вертикальному" зрізі процес інкультурації (в контексті ціннісного підходу) може бути простежений на трьох взаємопов'язаних рівнях: макро-, мікро- та індивідуальному рівнях. Різні освітньо-виховні акції, що відбуваються на макрорівні, впливають на окрему людину не безпосередньо, а опосередковано, через мікрорівень (мікросередовище). У науці є загальновизнаною точка зору про вплив соціального макросередовища на особистість через особливості мікросередовища, через безпосереднє коло спілкування [4, 34; 5, 95].

Відтак, ототожнення комунікативної культури з культурою спілкування і культурою мовлення в педагогічних дослідженнях зумовлене тим, що комунікативні якості набуваються і найчастіше виявля-

© Гончар Т. І., 2012

ються на рівні мікросередовища, у безпосередньому спілкуванні. Водночас розгляд комунікативної культури не може бути обмежений рівнем спілкування.

У цьому відношенні викликає інтерес думка українського вченого А.Ручки, який розрізняє актуальну і потенційну культуру [3]. Він відзначає, що хоча взірці актуальної культури соціальної комунікації реалізуються в безпосередніх контактах індивідів між собою і мають відношення до прояву людських ідентичностей, слід враховувати, що людина може залучатись до культури опосередкованим шляхом, через засвоєння потенційної культури широкого соціуму, взірці якої акумульовані в історичній спадщині певного соціуму, в його традиціях, художніх творах, цінностях, символах тощо, які мають істотний вплив на формування особистості. "Вони відіграють важливу роль як джерела ціннісних орієнтацій та рефлексійного визначення ідентичності людини. Крім того, взірці потенційної культури соціуму є підмурком для продукування нових цінностей і норм, які згодом можуть увійти в обіг актуальної культури й модифікувати пролинність соціальних інтеракцій. Отже, культурний вплив на формування та прояв ідентичності людини охоплює в цілому вплив актуальної та потенційної культури соціуму. Реалізується цей вплив переважно через довготривалі процеси соціалізації та інкультурації, а тому його не можна зводити тільки до впливу короткотривалих безпосередніх контактів індивідів. Символи й цінності культури не можуть бути засвоєні тільки в безпосередньому спілкуванні людей поміж собою; суттєвого значення тут набувають контакти людей з самим змістом культури: художніми творами, науковими досягненнями, віруваннями, традиціями тощо. У певних випадках культуралізація подібна процесу соціалізації, бо здійснюється завдяки безпосередньому контакту з представниками соціальних груп та інституцій: сім'ї, школи, закладів культури. Дослідники комунікаційних процесів вважають, що персонал вказаних груп та інституцій виконує переважно роль "вартових", що в різний спосіб регулюють доступ до культурних продуктів, а також формують критерії їхнього відбору. Але головним тут є сам контакт зі змістом культурних продуктів, який може бути практично вільним від контексту безпосередніх соціальних зіткнень. Це означає, що культуралізація може впроваджувати в досвід людини елементи, які є незалежними не тільки від безпосередніх контактів з іншими, а й навіть від структурно визначеної життєвої ситуації. Звідси можливості вибору цінностей і тим самим свобода формування власної ідентичності на грунті культуралізації є значно ширшими, ніж в умовах спілкування з найближчим соціальним оточенням" [3, 45-46].

У цьому плані важливим виявляється аналіз культурних цінностей як на макро-, так і на мікрорівні. У сучасному суспільстві на макрорівні слід звернутися до таких комунікативних систем, як ЗМІ і Інтернет, і до такого явища, як масова культура. Адже цінності в "макросоціумі" і в "мікросоціумі" можуть розрізнятися. Наприклад, сімейні цінності можуть не співпадати з цінностями, які людина сприймає через ЗМІ. Але це слід розглядати не просто як неспівпадіння цінностей на "макрорівні": у цьому випадку доречним буде простежувати "вертикаль", в якій цінності "мікрорівня" можуть бути проекцією "макрорівня". Так, ті цінності "престижу", які функціонують у суспільстві в цілому і розповсюджуються завдяки ЗМІ, можуть утруднювати функціонування спільностей на "мікрорівні", якщо в них розділяються інші цінності. О.Сухомлинська, зокрема, відзначає: "Неконтрольованість засобів масової інформації з боку держави, які в кращому випадку пропонують різні погляди на ті чи інші проблеми до того ж часто тенденційно, є необ'єктивною і на низькому професійному рівні" [6, 110].

У цьому плані не можна не погодитися, наприклад, з М. Шкодіним, який вважає, що "цілісність ЗМІ як комунікативної системи характеризує єдиний інтегральний результат, що виникає "на виході" даної системи. Цим результатом є соціально значимі акти спілкування в масштабі всього суспільства, що сприяють формуванню стану суспільної свідомості, свідомості різних суспільних груп, спільностей, у відповідності з умовами життя суспільства. Ці акти спілкування, що підтримують і розвивають систему інформаційних відносин у суспільстві, складають основу масових комунікацій і являють собою непряму, опосередковану інформаційну взаємодію, що досягається на базі таких технологій, як друк, телебачення, радіо, Інтернет та ін. Звичайно, ці технології можуть бути використані і використовуються також у комунікаціях між індивідами з метою їхнього особистого спілкування. Але специфіка масової комунікації полягає в тому, що в цьому типі спілкування вони виступають не просто як індивіди, а як особистості, що беруть участь у процесах соціальної взаємодії для здійснення спільної соціальної діяльності [7, 34-35].

У контексті співвідношення "макро-" і "мікрорівнів" також виділяють первинну та вторинну соціалізацію [3, 47]. У процесі первинної соціалізації (сім'я, однолітки, локальна спільнота) конструюється перший, базисний світ індивіда. У цей період проблема ідентифікації не виникає, оскільки в період дитинства немає вибору значущих інших, а свій світ людина інтерналізує як виключно існуючий та виключно мислимий світ. Вторинна соціалізація індивіда також відбувається у безпосередніх контактах, але в межах різноманітних інституційних утворень, де інтеракції між індивідами виступають у певних ролях. Таким чином, у процесі вторинної соціалізації дорослий індивід потрапляє під вплив більшої кількості "значущих інших", і головна функція вторинної соціалізації полягає у вивченні та засвоєнні індивідом різних соціальних ролей. Це означає, що під час вторинної соціалізації дорослий індивід залучається до певної множини можливих, інституційно обґрунтованих світів. На відміну від базисного світу, який конструюється на етапі первинної соціалізації, інституційні світи вторинної соціалізації мають частковий характер. Вони є джерелом переважно специфічно-рольових знань та рольових ідентифікацій індивіда [3, 48-49]. У процесі вторинної соціалізації виникають і функціонують часткові

ідентифікації, які не обов'язково можуть гармонізуватися одна з одною. Це, зрозуміло, ускладнює осмислення "узагальненого іншого", вироблення стійкої індивідуальної ідентичності. У дитячих чи ділових іграх умовне прийняття індивідом на себе ролі інших є ключовим моментом. Якщо прийняття ролі тільки претендує на її програвання, то виконання ролі пов'язане з дійсною рольовою поведінкою індивіда. Приналежність індивіда до багатьох спільностей, а також різнорідні впливи останніх можуть створювати протилежні ідентифікації, які ускладнюють формування єдиного й зв'язного образу власного Я. Цьому може сприяти також неузгодженість ціннісно-нормативної системи суспільства [3, 48-50].

Щодо феномена масової культури (у контексті інкультурації особистості) А.Фліер, розкриваючи роль і місце цього явища в сучасному суспільстві, виділив такі його прояви і напрямки ([1, 106-107]:

- індустрія "субкультури дитинства" (художні твори для дітей, іграшки і промислово вироблені ігри, товари специфічно дитячого споживання, дитячі клуби і табори, воєнізовані й інші організації, технології колективного виховання дітей і т.п.), що переслідує мету явної чи закамуфльованої стандартизації змісту і форм виховання дітей, впровадження в їхню свідомість уніфікованих форм і навичок соціальної й особистої культури, ідеологічно орієнтованих світоуявлень, що закладають основи базових ціннісних установок, що офіційно пропагуються у даному суспільстві;
- масова загальноосвітня школа, що тісно корелює з установками "субкультури дитинства", що залучає учнів до основ наукових знань, філософських і релігійних уявлень про навколишній світ, до історичного соціокультурного досвіду колективної життєдіяльності людей, до прийнятих в соціумі ціннісних орієнтацій. При цьому вона стандартизує означені знання і уявлення на основі типових програм і редукує трансльовані знання до спрощених форм дитячої свідомості і розуміння;
- засоби масової інформації (друковані й електронні), що транслюють широким верствам населення поточну актуальну інформацію, "пояснюючи" пересічній людині зміст подій, що відбуваються, судження і вчинки діячів з різних спеціалізованих сфер суспільної практики й інтерпретуючи цю інформацію в "потрібному" для замовника ЗМІ ракурсі, тобто, фактично маніпулюючи свідомістю людей і формуючи громадську думку в інтересах свого замовника;
- система національної (державної) ідеології і пропаганди, "патріотичного" виховання, що контролює і формує політико-ідеологічні орієнтації населення і його окремих груп (наприклад, політико-виховна робота з службовцями), що маніпулює свідомістю людей в інтересах правлячих еліт, що забезпечує політичну благонадійність і бажану електоральну поведінку громадян, "мобілізаційну готовність" суспільства до можливих військових погроз і політичних потрясінь тощо.

З огляду на те, що інкультурацію і соціалізацію можна розглядати як складові єдиного процесу формування особистості, цікавим є підхід В. Кірсанова, який зазначав, що процеси інкультурації і соціалізації не можуть бути адекватно осмислені, коли особистість розглядається виключно як елемент системи; вона повинна виступати також в процесі аналізу як самостійна система, центр активності. Якщо розглядати особистість не просто як елемент системи, а як "систему" в "надсистемі", то предметом аналізу є взаємодія двох векторів: один спрямований "від соціуму до особистості" (остання в такому випадку розглядається як функціональна одиниця, елемент соціуму), а другий спрямований "від особистості до соціуму " (особистість в даному випадку розглядається як центр соціальної активності). Будь-яка ситуація, таким чином, може бути розглянута з двох позицій: потреб соціуму і потреб особистості. Це обумовлює відповідне переосмислення таких понять, як самоствердження, самореалізація тощо. Зокрема, вказується, що процес самоствердження не може бути адекватно розглянутий без іншого вектору – іноствердження; тільки за умови комплексного розгляду цих двох векторів може бути проаналізований цілісний процес утвердження особистості в соціумі [8, 37-39].

Механізм формування комунікативної культури може бути розглянутий на трьох рівнях: інформаційному, ціннісно-орієнтаційному і поведінковому. Формування кожного компонента комунікативної культури може розглядатися у відповідності з цими рівнями. Наприклад, для опанування культурою спілкування необхідно засвоїти норми спілкування, потім співвіднести отримані знання з ціннісними підставами, що існують у певній спільності, групі, колективі, і на основі цього регулювати свою поведінку.

У відповідності з цим відзначається, що при вирішенні проблеми формування комунікативної культури особистості необхідно враховувати такі чинники: "комунікативна поінформованість" особистості, ціннісні орієнтації особистості, комунікативна поведінка особистості.

"Комунікативна поінформованість" особистості виявляється в кругозорі, ерудиції, обізнаності з приводу різноманітних явищ, пов'язаних із комунікативною культурою, як з точки зору наукового знання, так і з точки зору життєвого досвіду, винесеного з традицій, звичаїв, безпосереднього спілкування людини з іншими людьми, із засобів масової інформації тощо. Ці знання виявляються у знанні фактів закономірностей, судженнях, що відбивають світорозуміння і світовідчуття людини (усвідомлення себе у системах взаємозв'язків: "людина – природа", "людина – техніка", "людина – суспільство", "людина – людина"), засвоєнні "комунікативних символів" (системи знаків, символів, понять, ритуалів, правил, норм, вербальних та невербальних засобів і способів взаємодії з іншими людьми в різних соціальних ситуаціях); інформованості в галузі засобів комунікації (у тому числі техніко-технологічному аспекті); знанні техніки безпеки, особливостей засобів комунікації.

Ціннісні орієнтації відображають "культурну мотивацію" особистості, а тому найбільш яскраво виявляються саме в ситуаціях вибору. Ціннісні орієнтації можна розглядати як показник загальної

культури особистості, що виявляється в її комунікаціях. Водночас комунікація є середовищем, у якому відбувається формування ціннісних орієнтацій. У контексті проблеми культурної ідентифікації і взаємодії "макро-" і "мікрорівнів" слід вказати, що суперечливість ціннісних орієнтацій може призвести до неузгодженості прагнень особистості і її дій. Узгоджена, несуперечлива система ціннісних орієнтацій є найважливішою передумовою самореалізації особистості. Характеристика особливості структури ціннісних орієнтацій буде неповною, якщо не враховувати спрямованість її основних життєвих цінностей. Зміст ціннісних орієнтацій характеризує людину з огляду на "відповідність" її системи цінностей системі ціннісних координат суспільства. У залежності від того, на які цінності орієнтована людина, можна говорити про рівень її соціальної зрілості.

Ціннісні орієнтації можуть виконувати п'ять основних функцій: експресивну, адаптивну, захисну, пізнавальну і функцію внутрішньої координації [9].

Експресивна функція виражає динамічний, активний аспект ціннісних орієнтацій, сприяє самоствердженню і самовираженню особистості в даному культурному середовищі. Людина прагне перетворити суспільство, "розширити" своє "я". Прийняті нею цінності вона хоче передати також і іншим людям, бажає досягти успіху і визнання. Але самоствердження досягається лише ціннісно-орієнтованими діями. Сфера індивідуальної волі розширюється по мірі того, як людина стверджує себе в суспільстві. З розширенням "сфери волі" зростає необхідність поводитися більш стійко і цілеспрямовано.

Адаптивна функція пов'язана з "освоєнням" культурного простору. Кожне суспільство виробляє свої способи задоволення потреб, свої норми діяльності, свій особливий ритм життя. Якщо ці способи і норми закріплені в "соціальному характері" людини, у інтерналізованій нею ролі, вона почуває себе у суспільстві вільно і комфортно при прийнятті будь-яких рішень. Ціннісні орієнтації сприяють оптимізації поведінки, дозволяють особистості задовольнити свої основні потреби тими способами і за допомогою тих цінностей, які функціонують у суспільстві.

Третя функція ціннісних орієнтацій полягає у захисті особистості від надмірних напруг. Особистість постійно відкрита інформації, що безупинно надходить із зовнішнього середовища. Але різнобічність інформації не повинна призводити до дезінтеграції особистості. Тому людина звичайно сприймає інформацію, дозволяє впливати на себе лише в тій мірі, у якій це не суперечить основним її переконанням, не суперечить сформованим установкам діяльності. Ціннісні орієнтації є своєрідним "інформаційним фільтром", що припускає лише ті судження і факти, що можуть бути асимільовані свідомістю особистості, що зміцнюють її (особистості) життєві позиції.

Одні ідеї сприймаються особистістю легко, некритично, інші – в спростованому вигляді, треті зовсім не помічаються. Людина "виключає" захисні механізми лише на рівні інтимного особистісного контакту. Друзі можуть впливати один на одного сильніше, ніж малознайомі люди, а сварка з другом переживається гостріше, ніж із просто знайомою людиною. Захисна функція буває ослаблена у творчих особистостей: їх здатність створювати нові комбінації ідей і оригінальні образи нерідко супроводжуються психічною уразливістю.

Особистість не тільки оберігає себе від шкідливої інформації, але й активно шукає інформацію, необхідну їй для діяльності, для підтримки внутрішньої цілісності. З цим пов'язана четверта – пізнавальна – функція ціннісних орієнтацій, що спрямовує пізнавальні інтереси людини на певні об'єкти, підтримує високий рівень уваги протягом усього процесу дослідження, забезпечує запам'ятовування важливого матеріалу.

П'ята функція полягає в координації внутрішнього психічного життя, зокрема емоційно-вольової сфери особистості. Психічні процеси повинні гармоніювати один з одним, узгоджуватися в часі і просторі, деякі моменти діяльності виявляються пов'язаними із системою ціннісних орієнтацій, завдяки чому саме в них досягається найбільш високий рівень розумової активності і мобілізація сил усього організму. Ціннісні орієнтації формуються відповідно до певного способу життя, типу діяльності, особливостям побуту, професії. Вони перешкоджають виникненню станів, що можуть порушити нормальний хід діяльності.

Взаємодії особистостей на рівні ціннісних орієнтацій відповідає об'єктивована система культурних цінностей суспільства. Ця система не є нерухомою, а постійно знаходиться у русі, в якому існують елементи боротьби, конкуренції, спонтанної поведінки. Кожна група, прошарок суспільства, сфера діяльності, покоління, історичний період мають свої системи цінностей. "Хоча соціальне ціле прагне до встановлення максимально монолітної системи цінностей, умовою нормального життя і розвитку цього цілого є розмаїття ціннісних орієнтацій (своєрідний аксіологічний плюралізм). Розмаїття систем цінностей служить природною базою для індивідуалізації особистості, а тому система, що забезпечує таке різноманіття, володіє, крім всього іншого, найбільшою стійкістю" [9, 176].

В аналізі проблеми культурної ідентифікації вже було згадано про "вертикальний" зріз взаємовідносин особистості і культури, у межах якого особистість виступала як елемент соціокультурної системи. Активність особистості розглядалась в контексті "двох векторів" у системі "культура-суспільство", у тому числі на рівнях "макро-" і "мікросередовища". Слід відзначити кілька теоретично важливих моментів щодо "горизонтального" зрізу проблеми, що пов'язаний із взаємодіями між окремими суб'єктами.

Уже при розгляді взаємовідносин "макросередовище – мікросередовище – особистість" вказувалось, що конфлікт цінностей між різними субкультурами не завжди коректно розглядати як горизонталь-

ний. Наприклад, ті цінності “престижу", які функціонують у суспільстві в цілому і розповсюджуються завдяки ЗМІ, можуть ускладнювати функціонування спільнот на “мікрорівні", якщо в них розділяються інші цінності.

При розгляді проблем формування комунікативної культури необхідно враховувати, що особистість є членом інших спільнот. У зв’язку з цим виникає необхідність розглядати проблеми спілкування між людьми не самі по собі, а у тому контексті, що людина часто виступає у цьому спілкуванні як представник тієї чи іншої спільності, тобто на рівні відносин.

В.Агєєв пропонує виділяти цілісність і уніфікованість як найважливіші структурні характеристики міжгрупового сприйняття. Специфіка міжгрупового сприйняття у порівнянні зі сприйняттям міжособистісним полягає у самій можливості упорядкування індивідуальних когнітивних структур у єдине ціле, якісно відмінне від складових його елементів як за внутрішніми принципами своєї організації, так і за способами функціонування. Ступінь такої упорядкованості можна представити у вигляді теоретичного континуума, один полюс якого буде являти собою гранично високий збіг індивідуальних уявлень про ті чи інші соціальні об’єкти, а на іншому полюсі такого континуума будуть знаходитися випадки їхньої граничної розбіжності. Як характеристику ступеня такої упорядкованості автор статті пропонує використовувати поняття “цілісність". У кожному конкретному випадку міжгрупове сприйняття може бути охарактеризоване з огляду на його цілісність, наближення до одного чи іншого полюса зазначеного континуума. Іншою структурною характеристикою міжгрупового сприйняття є його “уніфікованість", яка співвідноситься з об’єктом міжгрупового сприйняття, тобто з групою, що сприймається. Уніфікованість означає ступінь співвіднесення чи поширення загального уявлення про групу, що є об’єктом сприйняття, на окремих членів цієї групи. Міру уніфікованості можна також представити у вигляді теоретичного континуума, на одному полюсі якого знаходяться випадки гранично високої, а на протилежному полюсі – гранично низької уніфікованості [10].

У цілому міжгрупове сприйняття у порівнянні зі сприйняттям міжособистісним є більш уніфікованим. Іншими словами, у процесах міжгрупового сприйняття ті чи інші уявлення про іншу групу, як правило, переносяться на кожного з її членів з набагато більшою легкістю, майже автоматично, ніж у процесах сприйняття міжособистісного. Таким чином, особливість міжгрупового сприйняття полягає у тому, що сам діапазон можливих сторін чи аспектів, з огляду на які сприймається інша група, є більш вузьким у порівнянні з тим, що має місце на рівні сприйняття міжособистісного. Цей діапазон принципово обмежений можливістю інтерпретації даної соціальної ситуації саме як міжгрупової [10, 65-68].

Сприйняття людиною інших людей залежить від того, як вона їх класифікує за їх приналежністю до тієї чи іншої групи чи за їх фізичними характеристиками (стать, вік, клір шкіри і т.д.). Однак ці два типи категоризації істотно розрізняються, оскільки в останньому мова йде про соціальну реальність і про нескінченну розмаїтість типів людей, що складають суспільство. Стереотипи, що створюються таким чином, часто породжують досить умовне і спрощене уявлення про інших людей. Такі стереотипи виникають на основі минулого досвіду, часто досить обмеженого і як висновки в умовах обмеженої інформації.

Вищевикладене у цій статті дає змогу зробити такі висновки.

Інкультурацію і соціалізацію можна розглядати як складові єдиного процесу формування особистості. У аналізі інкультурації особистості предметом дослідження стають культурні цінності, норми соціуму і ціннісні орієнтації особистості.

У “вертикальному" зрізі процес інкультурації може бути простежений на трьох рівнях: макро-, мікро- та індивідуальному. Важливим виявляється аналіз культурних цінностей як на макро-, так і на мікрорівні.

Механізм формування комунікативної культури може бути розглянутий на трьох рівнях: інформаційному, ціннісно-орієнтаційному і поведінковому.

Оскільки взаємодії особистостей на рівні ціннісних орієнтацій відповідає об’єктивована система культурних цінностей суспільства, важливим є виявлення міри особистісного прийняття чи неприйняття традицій, культурних ритуалів, ролей, що існують у даній культурі; сукупність особистісно значимих і особистісно цінних прагнень, ідеалів, переконань, поглядів, позицій особистості. Особливу увагу у формуванні комунікативної культури особистості слід приділяти феноменам міжгрупової взаємодії і міжгрупового сприйняття, враховуючи можливість засвоєння особистістю певних соціальних стереотипів, культурних цінностей, що негативно впливають на її комунікації.

Використані джерела

1. Ариарский М.А. Прикладная культурология / Ариарский М.А. – СПб., 1999. – 530 с.
2. Ариарский М.А. Прикладная культурология на службе развития личности / Ариарский М.А., Бутиков Г.П. // Педагогика. – 2001. – №8. – С.9-16.
3. Соціокультурні ідентичності та практики. – К.: НАН України, 2002. – 314с.
4. Вардомацкий А.П. Моральная регуляция поведения личности / Вардомацкий А.П. – Минск: Наука и техника, 1987. – 128 с.
5. Кузьмин Е.С. Основы социальной психологи / Кузьмин Е.С. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1967. – 173 с.
6. Сухомлинська О.В. Цінності у вихованні дітей та молоді: стан розроблення проблеми / Сухомлинська О.В. // Педагогіка і психологія. – 1997. – №1. – С.105-111.

7. Шкодин М.В. СМИ как коммуникативная система / Шкодин М.В. // Вестник Московского университета. – 2002. – №1. – С.34-35.
8. Кірсанов В.В. Психолого-педагогічна діагностика. – К.: Альтерпрес, 2002. – 510 с.
9. Соколов Э.В. Культура и личность / Соколов Э.В. // АН СССР. Ин-т филос.; Ленингр.сектор. – Л.: Изд-во "Наука", 1972. – 227 с.
10. Агеев В.С. Психология межгрупповых отношений / Агеев В.С. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 144 с.

УДК [711.57+351.852](477-25)(092)

Микола Степанович Ходаківський,
доцент Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений працівник культури України

РОЛЬ АКАДЕМІКА П.Т.ТРОНЬКА У СТВОРЕННІ КИЇВСЬКОГО СКАНСЕНУ

У статті розглядається питання вирішальної участі Героя України, великого патріота України, академіка П. Т. Тронька у створенні Національного музею народної архітектури та побуту України.

Ключові слова: *музей-скансен, пам'ятки, реставрація.*

The article considers the questions on the key participation of the Hero of Ukraine, Academician P.T.Tronko in the creation of the National Museum of Folk Architecture and Way of Life in Ukraine.

Keywords: *museum-skansen, monuments, restoration.*

Якщо повернутися подумки у ті далекі 60-і роки минулого століття, то мимоволі задумуєшся, скільки потрібно було сміливості, а ще більше переконання і рішучості Петру Тимофійовичу Троньку, аби поставити на обговорення в урядових інституціях низку важливих питань, спрямованих на збереження національної культури, відродження історичної пам'яті українського народу. Серед них "Про увічнення пам'ятних місць, пов'язаних з історією українського козацтва і створення меморіального комплексу на о. Хортиця" та спорудження Музею архітектури та побуту".

Як часто згадував Петро Тимофійович, після довгих дискусій, із двох зазначених проектів, представлених на засіданні Уряду, меморіальний комплекс на о. Хортиця був відхилений, а відносно Музею за підтримки П. Шелеста, В. Щербицького, О.Ляшка, О. Лутака, Ф. Овчаренка на пропозицію Міністерства культури, Академії наук, Держбуду України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури 6 лютого 1969 року за № 105 Рада Міністрів України прийняла постанову "Про створення Державного Музею народної архітектури та побуту УРСР". А перед цим ідею створення музею подібного типу неодноразово порушували багато представників наукової та творчої інтелігенції. Наприклад, уже в жовтні 1944 р. до заступника голови Ради міністрів УРСР М.Бажана зверталися представники наукової і творчої інтелігенції з пропозицією створити своєрідний парк – музей архітектури, побуту. Як задував Петро Тимофійович Тронько, про подібну виставку пам'яток народного будівництва мріяв і Олександр Довженко, який бачив, як щезають стародавні села, пропонував, щоб обабіч шляху від Києва до Чернігова були перевезені і встановлені давні українські садиби, церкви, вітряки тощо.

Порушували питання перед державними органами про створення музею народної архітектури та побуту письменники Максим Рильський, Олесь Гончар, Іван Ле, Михайло Стельмах, Павло Загребельний, вчені Федір Шевченко, Костянтин Гуслистий, Григорій Логвин, Олександр Касименко, митці Іван Гончар, Михайло Дерегус, Григорій Майборода та ін. До виходу зазначеної Постанови була проведена значна пошукова робота щодо розміщення експозиції музею. Петро Тимофійович, будучи на той час заступником Голови Ради Міністрів УРСР, дав доручення Київському облвиконкому, заступнику голови Людмилі Хорозовій і групі вчених розглянути кілька пропонованих ділянок, серед яких Володимирська гірка в Києві, лівий берег Дніпра і насамкінець південна околиця Києва поблизу села Пирогів. Після тривалих перемовин щодо вибору ділянки було схвалено розміщення експозиції Музею на південно-східній околиці Києва, між стародавнім Голосіївським лісом, Феофанією та Церковщиною, де зберігся унікальний наддніпрянський ландшафт. Каскади стародавніх ставків з вербами та очеретом, квітучі сади на терасах та пагорбах, поля, зелені діброви, байраки, давньоруські кургани, чернецькі печери – поруч старовинне село Пирогів. Тут здавна збереглися історичні урочища "Ярівці", "Соловйове", "Литвинове", "Дьогтярка", "Фіалкове", "Церковщина", які, звичайно, і сьогодні ще потребують свого подальшого дослідження. Саме такий, характерний для України, історично сформований, одухотворений поколіннями, освячений ченцями Києво-Печерської лаври, ландшафт із безцінними острівцями незайманої природи і став вирішальним для розміщення Музею на цій території. На виконання Постанови Уряду 18 травня 1970 р. Проект Державного Музею народної архітектури та побуту

© Ходаківський М. С., 2012

України, розроблений Київським науково-дослідним і проектним інститутом містобудування, був розглянутий і схвалений на засіданні Ради Міністрів УРСР. При розгляді проекту Петро Тимофійович, як голова Всеукраїнського товариства охорони пам'яток історії та культури, попросив передати справу будівництва Музею, утримання штатів і всю науково-пошукову роботу Товариству. Він знав, що Міністерство культури України, якому відповідно вже зазначеної Постанови доручалося спорудження музею, через обмаль фінансів не зможе виконати всі роботи. Товариство ж в той час мало великі фінансові можливості, збираючи 6-7 млн. крб. членських внесків на рік і тому в змозі було в короткій термін створити Музей.

Постановою Ради Міністрів УРСР від 31 березня 1971 р. за № 159 музей був переданий у відання Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. Основна ідея, закладена в проекті створення Музею, – виявлення, вивчення, збереження, відтворення і використання пам'яток народного будівництва, предметів художньо-вжиткового мистецтва, знарядь праці тощо. На стадії проектування Музею і в процесі його будівництва особливого значення набувало формування наукового підходу у вирішенні великих і малих питань, пов'язаних з методикою пошуку пам'яток, їх відбору, закупівлі, перевезенню, реставрації та встановленню, а також розробкою теоретичних засад та принципів створення експозиції Музею. У вирішенні цих важливих питань, окрім працівників Музею, брали участь, працівники інститутів Академії наук України, Держбуду, Облвиконкоми. Проте тут головну роль грав Петро Тимофійович Тронько. Досить сказати, що план роботи Музею затверджувався Урядом України. Його виконання контролювалося. Щотижня ми, керівники підрозділів Музею, Реставраційної майстерні, Товариства збиралися в кабінеті П.Т.Тронька, заступника Голови Ради міністрів УРСР і доповідали про виконану роботу. Протокол вів старший референт – І.М. Кравець. Петро Тимофійович не любив байдужості, він вчив нас рішучості, наполегливості, чіткості в роботі, часто казав: "Не пускають в двері – лізь у вікно". Водночас, знаючи, що бюрократичний апарат в районах і областях інколи гальмує виконання поставлених завдань, він видав нам, керівникам підрозділів Музею, які займалися науково-пошуковою та організаційною роботою, посвідчення Ради Міністрів УРСР за своїм підписом з червоною печаткою, яке відчиняло двері не тільки селищних і районних рад, а й обласних. Часто проводив наради і на території Музею "під дубами", де вникав у всі питання і давав поради щодо їх виконання. Буваючи в науково-пошукових експедиціях по селах України, ми бачили стан збереження пам'яток і часто доповідали про це Петру Тимофійовичу, а також отримували від нього завдання і доручення. Пригадую, що за його дорученням ми виїхали в Львівську обл. Радехівський, Яворівський, Старосамбірський райони, а також в Ів. Франківську обл. з питань дослідження дерев'яних традиційних храмів, які пропонувалися облвиконкомами на вилучення із списків пам'яток. Звичайно, Петро Тимофійович відчував, що обласні чиновники намагаються зменшити кількість пам'яток, якими вони повинні опікуватися, реставрувати, охороняти тощо. Дослідивши біля десятка церков, ми переконалися, що підозри Петра Тимофійовича підтвердилися. Унікальні дерев'яні церкви XVII-XVIII ст. були в задовільному стані, в деяких з них відбувалися літургії, про що звичайно інколи і не здогадувалися обласні і районні чиновники. Завдяки нашим дослідженням і принциповій позиції заступника Голови Ради Міністрів України, більшість церков ми змогли врятувати. Звичайно, великою заслугою Українського товариства охорони пам'яток історії та культури і його голови П.Т.Тронька в 70-х роках XX ст. є будівництво Музею народної архітектури та побуту України. Колектив Музею на чолі з першим директором В.О.Сікорським і його заступником В.Г.Шмельовим в чисельних науково – пошукових експедиціях досліджували регіони, виявляючи пам'ятки народного будівництва, предмети побуту, знаряддя праці тощо. Активно допомагали в наданні інформації, за дорученням Ради Міністрів України, виконкоми обласних рад, відділи архітектури, управління культури обласні та районні краєзнавчі музеї, окремі краєзнавці. Як стверджував Петро Тимофійович, без активної допомоги державних інституцій, науковців різних профілів, ми б сьогодні не мали такого унікального осередку народної культури. Для проведення обмірів пам'яток, виготовлення проектно-кошторисної документації на їх реставрацію, відновлення в експозиції Музею, Товариством була створена в 1972 р Спеціальна науково-реставраційна виробнича майстерня. Усі виявлені традиційні будівлі, що пропонувалися для встановлення в експозиції Музею розглядалися і затверджувалися науково-методичною радою, яка складалася із провідних вчених України. Ось як висловлювався відомий вчений, перший голова науково-методичної ради пам'яток мистецтва, етнографії і фольклору Товариства К.Г. Гуслистий про Музей: "демонструючи багатство і різноманітність української народної архітектури й побуту в їх історичному розвитку, а також у взаємозв'язках і взаємовпливах із сусідніми народами, музей повинен стати важливим науково-освітнім закладом. Зберігаючи для майбутніх поколінь найкращі зразки народної культури різних етнографічних районів України, він допомагатиме вірніше оцінити сьогоденні досягнення, ясніше побачити перспективи майбутнього...". Необхідно ще раз наголосити, що ефективність першого етапу створення Музею пов'язана перш за все з великою підтримкою і безпосередньою участю в цій справі заступника голови Ради Міністрів України П.Тронька і його заступника, як голови УТОПІК, Я. Петрусенка, а також самовідданою роботою колективу Музею. Звичайно, створення Музею було під постійним контролем вищих партійних органів і неодноразово розглядалося на всіх рівнях, після чого діставалося і Петру Тимофійовичу за створення "націоналістичного кубла", частково змінювався керівний склад Товариства, проходила "чистка" колективу Музею.

Як згадував П.Т.Тронько, у процесі будівництва Музею не обійшлося без курйозів, необґрунтованих звинувачень на адресу деяких працівників Музею. Від нечесних людей неодноразово надходили до центральних органів політичного керівництва анонімні листи про те, що Музей перевозить "рухлядь", відтворюючи патріархальний образ життя України, процвітає націоналізм тощо. З цього приводу відбулася принципова розмова Петра Тимофійовича з першим секретарем ЦК КПУ України В.В.Щербицьким. Він сказав В. Щербицькому, що за цю "рухлядь" він ще подякує працівникам Музею. І ось перед відкриттям першої черги Петро Тимофійович запросив В.Щербицького і членів Уряду відвідати Музей. Після попереднього огляду першої черги Музею 9 липня 1976 р. В. Щербицький, інші члени Уряду України дали високу оцінку створеній експозиції, та подякували працівникам за їхню подвижницьку працю. У книзі почесних відвідувачів вони записали: "Колектив музею зробив величезну корисну справу. Сердечне спасибі Вам за це, дорогі товариші".

А вже 17 липня 1976 р. на той час заступник голови Ради Міністрів України і голова Українського товариства охорони пам'яток історії та культури П.Т.Тронько перерізав стрічку на центральному вході в Музей і перші відвідувачі познайомилися з пам'ятками народного будівництва XVI – поч. XX ст. із "Середньої Наддніпрянщини," "Полтавщини і Слобожанщини", "Полісся" і "Поділля". Вже тоді було відреставровано і встановлено більше 150 будівель, а в фондах Музею налічувалось більше 20 тис. пам'яток народного художньо-вжиткового мистецтва, знарядь праці тощо. Видатними подіями стали в подальшому відкриття П.Т.Троньком експозиції "Народна творчість в архітектурі сільського житла 60-70-х років XX ст. в 1979 р. та експозиції "Карпати" в 1982 р.

Але вже наприкінці 80-х років почався новий наступ партійного апарату і державних органів на УТОПІК і відповідно на Музей. Багато активних членів Товариства зазнали невиправданої критики, переслідування, в тому числі академік П.Т.Тронько. Вчені інших республік, зокрема Росії, виступили на захист Товариства. В 1988 р. академік Д.С.Ліхачьов пише листа в ЦК Компартії України, особисто В.В.Щербицькому, в якому він високо оцінює діяльність УТОПІКа та його голову. Паралельно він пише листа в Правління Товариства, в якому зокрема наголошує: "Важко уявити в Україні ще людину (П.Т.Тронька), яка б так вміло і органічно поєднувала в собі досвід вченого, талант організатора, невичерпну енергію молодої людини. Під його керівництвом був організований і проведений IX Міжнародний з'їзд славістів в Києві, за його ініціативою скликана І Всесоюзна конференція з історичного краєзнавства в Полтаві. Діяльність академіка П.Т.Тронька отримала широке визнання як в нашій країні, так і далеко за її межами ". В цьому листі Д.С.Ліхачьов зробив ще дописку: "Я особливо ціную також працю академіка П.Т.Тронька зі створення і удосконалення Музею народної архітектури і побуту – кращого Музею цього типу в країні".

Проте на порозі вже були неспокійні 90-і роки. 2-4 вересня 1994 р. з нагоди свого 25-річчя Музей провів в Києві Міжнародну наукову конференцію. "Діяльність музеїв просто неба у збереженні культурної спадщини та відродженні духовності народу". Вона стала важливим етапом у розвитку музейної справи, науковому утвердженні Музею народної архітектури та побуту України. На конференції із проблемними доповідями виступили академік П.Т.Тронько, М.С.Ходаківський, Г.А.Скрипник, Л.Г.Орел, А.Г.Данилюк та ін. У виступах порушувалися проблеми створення та функціонування музеїв етнографічного профілю, висвітлювалися актуальні питання сучасної етнологічної науки в контексті державотворчих процесів в Україні. Сотні науково-пошукових експедицій по всіх регіонах України дали можливість визначати і уточнити концептуальні рішення, що узгоджувалися з Вченою радою музею. Колективом Музею вкладені величезна праця, знання, ентузіазм у створення перлини українського народу. Цю сподвижницьку діяльність високо цінує світова громадськість, державні діячі, які відвідували Музей. Працівники Музею, незважаючи інколи на протидію державних і партійних структур, настирливо по краплині збирали експонати для Музею, проводили їх реставрацію. Проблеми Музею постійно були в полі зору Петра Тимофійовича. Незалежно від місця його роботи він постійно піклувався про стан справ. Разом з академіками П.П.Толочком, Б.І.Олійником він ставить питання перед Урядом про створення на базі Музею Національного заповідника народної культури України, сприяє підпорядкуванню Музею Національній Академії наук України. До останнього часу бував в Музеї, особливо на свято "Купала". Безперечно, великий патріот України, Герой України, Голова Національної спілки краєзнавців, академік НАН України Петро Тимофійович Тронько зіграв вирішальну роль у створенні Національного Музею народної архітектури та побуту України.

Використані джерела

1. Заремба С. Українське товариство охорони пам'яток історії та культури (Іст. нарис) / Сергій Заремба. – К. : Логос, 1998. – 244 с.

2. Пам'ятники України. – К. – 1972. – № 1.

3. Тронько П.Т. 30-річчя створення Музею народної архітектури і побуту України / П. Тронько. – С.15-18.

4. Тронько П.Т. Державний музей народної архітектури та побуту – унікальний заклад культури на Україні / П.Т. Тронько // Зб. матер. міжнародної конференції "Діяльність музеїв просто неба у збереженні культурної спадщини та відродження духовності народу". – К., 1997. – С. 1-4.

5. Ходаківський М.С. Діяльність Державного музею народної архітектури та побуту України в дослідженні, збереженні та популяризації пам'яток народної культури / М.С. Ходаківський. – К., 2005. – С.11-14.

6. Ходаківський М.С. Духовно-патріотична діяльність музею і церкви / М.С. Ходаківський // Матеріали міжнародної наукової конференції "Українська культова архітектура у світовому контексті". – К., 2001. – С.3-9.
7. Шмелев В.Г. Музеи под открытым небом / В.Г. Шмелев. – К. : Наукова думка, 1983. – 118 с.

УДК 025.7/9

Юрій Іванович Горбань,
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ ЗБЕРІГАННЯ КНИЖКОВИХ ПАМ'ЯТОК ЯК КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

У статті розкривається питання вивчення перевірки фонду, процеси його старіння, вимоги до паперу. Висвітлюються методи стабілізації і нейтралізації книжкових пам'яток. Особлива увага приділена зарубіжному досвіду стабілізації книжкових пам'яток та їх проблемам.
Ключові слова: *стабілізація, книжкова пам'ятка, зберігання, папір, бібліотека.*

The article reveals the study of fund check, the process of aging, the requirements for paper.Highlights methods of stabilization and neutralization of booksites. Special attention is paid to foreign experience stabilization book sites andtheir problems.
Keywords*: stabilization, book monument, storage, paper, library.*

Сьогодні одне з найбільш актуальних завдань – максимально сповільнити процес старіння паперу книг і підвищити його міцність. Цього можна досягти шляхом стабілізації й реставрації документів.

Стабілізація документів – це захист документів від ушкоджень за допомогою використання методів обробки, які уповільнюють старіння матеріальної основи документів [11, 180]. Важливе місце у стабілізації документів займає захист документів від механічного і фізико-хімічного впливу.

Перевірка фондів РГБ показала, що стан паперових документів є дуже різним, що цілком пояснюється різною якістю паперу. Зокрема, 2-3% з переглянутих паперових документів неможливо видавати користувачам через крихкість паперу, а у 25% документів папір настільки неміцний, що необхідно термінове ухвалення рішення про їх перенесення на інші носії. Особливе побоювання викликає незадовільний стан документів на паперових носіях, що містять деревну целюлозу й деревну масу. Як правило, це видання кінця XIX – початку XX століття. Папір таких видань при зберіганні кожні 7,5 років втрачає 50% своєї первісної міцності на злам. Без додаткових заходів з стабілізації таких матеріалів, швидше за все вже на початку наступного сторіччя більшу частину цих документів ми не зможемо видавати читачам через їх часткове, а в окремих випадках і повне руйнування [10, 5].

Проблема швидкого руйнування книг, документів, архівних матеріалів широко обговорюється фахівцями в галузі консервації й реставрації паперу. Фонди бібліотек збільшуються зі зростаючою швидкістю, стабільність паперу рік у рік падає. Встановлено, що сучасний папір у зберіганні втрачає кожні сім з половиною років 50 відсотків своєї первісної міцності на злам. Без додаткової стабілізуючої обробки документи, видані в першій половині XX століття, не дійдуть до читача вже на початку наступного століття. Переважна більшість цих документів потерпає від швидкого старіння, яке протікає особливо активно в перші 20 років. Через 25-30 років папір на целюлозній основі втрачає 95 відсотків своєї первісної міцності. Серед інших видів паперу це трапляється через п'ять років, але крива носить загальний характер. Більшість бібліотекарів відзначає погіршення якості паперу протягом цього сторіччя [9, 51].

Уже з 60-х роках став видним величезний масштаб проблеми збереження багатомільйонних масивів документів. Ідея "масової стабілізації" стає усе більш популярною, а варіанти – усе більш різноманітними. Однак силами однієї або навіть двох бібліотек це завдання з нинішньою фінансовою ситуацією не підняти. Настав період створення національних програм для розв'язання цієї й інших проблем забезпечення зберігання документів у бібліотеках і інших установах культури. Створена міжнародна програма Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій (ИФЛА) з рекомендацією залучати в кожній країні увагу до проблеми забезпечення зберігання бібліотечних багатств, які становлять істотну частину інтелектуальної спадщини всіх націй, домагатися розуміння відповідальності нашого покоління перед нащадками. Напевно, сьогодні настав час об'єднання для розв'язання складних завдань не тільки інтелектуальних ресурсів декількох бібліотек або інших організацій культури. Необхідно об'єднати й фінанси з метою придбання не дешевого устаткування для його спільного використання. Таким устаткуванням можуть бути камери для нейтралізації, дезінфекції, сушіння тощо [9, 50-51].

За оцінками фахівців, від 25 до 30 відсотків будь-якого бібліотечного фонду становлять видання, що перебувають під загрозою загибелі через те, що вони видані на кислому папері [4, 34]. Доведено практикою, що виробництво лужного паперу менш токсичне у порівнянні з виробництвом кислого паперу.

© Горбань Ю. І., 2012

Головні спонукальні мотиви конверсії паперових фабрик і переходу їх від виробництва кислого до виробництва безкислотного паперу – це перспектива зниження витрат на його виготовлення й позитивна екологічна характеристика. Особливої уваги заслуговують три переваги: використання карбонату кальцію як наповнювача замість більш дорогого волокна; скорочення споживання води й енергії у виробничому процесі; скорочення викидів у навколишнє середовище [4, 34-35]. З погляду якості паперу карбонат кальцію надає йому додаткові властивості: непрозорість і яскравість.

Не випадково увесь світ іде шляхом заміни кислого паперу на довговічний. Європа першою заявила про необхідність робити й використовувати довговічний папір у зв'язку з поганою якістю кислого паперу, виробництво якого серйозно шкодить навколишньому середовищу. Ця заклопотаність змусила більшість видавництв перейти на використання лужного паперу.

Основним матеріалом для виготовлення сучасних творів друку є папір. Папір – слово грецького походження, воно означало виріб для писання з рослин папірусу. Сучасний папір являє собою тонкий шар спресованих або проклеєних волокнин, переважно рослинних. Тверду основу всіх рослинних волокнин становить клітковина, тобто целюлоза і інкрусти – лігнін, геміцелюлоза, жири та мінеральні речовини. Якість паперу, його міцність і стійкість у першу чергу залежать від кількості целюлози. Найбільш цінні сорти паперу містять близько 90%, а найдешевші 15–20% целюлози, решту ж складає деревна маса та мінеральні наповнювачі [12, 66].

Виготовляють папір з деревини, соломи, ганчір'я, відходів текстильного виробництва, макулатури, а для окремих гатунків паперу використовують азбест, бавовну, штучні волокна тощо. На Україні, крім того, застосовують очерет.

Старіння матеріальної основи документа (МОД) – паперу, визначається сукупністю змін властивостей, завданих під час його виготовлення, друкування та використання. У найбільшій мірі властивості паперу зумовлені його мікроструктурою, закладеною під час його виготовлення, зокрема волоконною складовою. Морфологічні особливості волокна залежать від його походження (деревина, бавовна, солома тощо); ці особливості та вміст неволоконної складової мікроструктури – лігніну зумовлюють швидкість природного старіння паперу [2, 23].

Отже, папір є композиційним капілярно-пористим матеріалом, що має вигляд листа і складається зі спеціально оброблених волокон, частіше рослинного походження, та деякої кількості допоміжних речовин (наповнювачі, барвники, проклеюючі речовини тощо) [1, 162-163]. Взаємодія зазначених компонентів великою мірою і зумовлює механічні, хімічні та оптичні властивості паперу, які погіршуються внаслідок його старіння. Зазвичай, бібліотечні фонди – книги, журнали, газети та інші види документів, хоч і призначені для виконання однієї функції-задоволення інформаційних потреб користувачів бібліотечних установ, суттєво різняться і зовнішньою формою, і властивостями складових, які застосовані для їх виготовлення. Термін використання кожного конкретного носія інформації можна прогнозувати з урахуванням зазначених властивостей конструктивних складових, читацького навантаження, а також, насамперед, умов його зберігання. Не зайвим буде нагадати, що значне механічне навантаження, якого зазнає папір документа під час перегортання його аркушів читачем, при копіюванні тощо, суттєво впливає на величину заданих фізико-хімічних і експлуатаційних характеристик, дещо погіршуючи їх. Незважаючи на значну різноманітність видів паперу, застосованих для друку бібліотечних документів, як-от: друкарський, писальний, газетний, папір ручного способу виготовлення (ганчір'яний), пігментований, картографічний, для нотних записів та інші, можна прогнозувати певні закономірності між їх властивостями та схильністю до старіння. Більшість сучасних видів паперу, починаючи з другої половини XIX ст. та закінчуючи XXI ст., – недовговічні [5, 21].

Як не парадоксально це звучить, проте саме розвиток техніки призвів до використання під час виготовлення паперу таких матеріалів та хімічних речовин, які роблять папір недовговічним. З появою у 70-х роках XIX ст. деревинної сульфітної целюлози та застосуванням її для виготовлення паперу, довговічність його різко знизилась. Із другої половини XIX ст. для виготовлення паперу стали широко застосовуватись ще такі напівфабрикати, як целюлоза високого виходу, напівцелюлоза та деревна маса. Папір, у композиції якого використано ці напівфабрикати, характеризується ще меншою довговічністю [5, 21].

Отже, старіння паперу – процес не зворотний і постійний, однак його інтенсивність, як і будь-якого природного процесу, залежить від умов, це величина регульована, диференційна.

Будь-який матеріал, у тому числі й папір, із часом змінює показники фізико-механічних і хімічних властивостей, тобто старіє. Від швидкості процесу старіння залежить довговічність паперу. Ганчіркові папери ручного вироблення практично переконали у своїй довговічності. Після переходу на нову сировину – деревину – довгий час не звертали уваги на процеси старіння, що протікають у папері, оскільки за зовнішнім виглядом він практично не відрізнявся від колишніх сортів. Лише після закінчення досить тривалого часу виявили, що новий папір суттєво відрізняється від старого за часом збереження. Папір з деревних волокон досить швидко зазнає необоротного процесу старіння, що характеризується зміною його хімічного складу й зменшенням механічної міцності [7, 7].

Старіння паперу – процес складний, на нього впливають численні фактори, прискорюючи або сповільнюючи його. Вічність паперу насамперед залежить від якості вихідних напівфабрикатів технології його виробництва, а також від якості матеріалів, які взаємодіють із ним – типографські фарби,

чорнило, клеї та ін. Крім того, на швидкість старіння документів впливають умови їх розміщення, використання читачами й вплив зовнішніх факторів: світла, температури й вологості повітря, змісту в ньому газоподібних домішок.

У процесі старіння паперу відбувається деструкція його основного компонента – целюлози, що проявляється у зниженні механічної міцності й зміні кольору – пожовтінні паперу. Процеси гідролізу целюлози свідчать про наявність гігроскопічної вологи й прискорюються через присутність кислих продуктів. У результаті окисної деструкції кислотність паперу збільшується [3, 38-39].

Сьогодні вченими доведено вплив підвищеної кислотності на довговічність паперу. Процесу старіння рослинних волокон сприяє підвищення концентрації кисню й вологості середовища. Вуглекислий газ практично не впливає на волокна паперу, однак під впливом ультрафіолетових променів атмосфера вуглекислого газу сприяє прискореному його старінню. Основною причиною руйнування паперу є сірчистий газ, що перебуває в повітрі (особливо сильно забруднене ним повітря великих промислових міст). Це приводить до нагромадження в папері вільної сірчаної кислоти. Підвищений вміст вологи в повітрі сприяє її утворенню. Іони металів, що втримуються в паперовій масі, є каталізаторами процесів окиснення. Зовнішнім проявом старіння паперу може бути його пожовтіння, викликане як впливом світлових (ультрафіолетових) променів або підвищеної температури, так і порушенням технології його виготовлення.

Перебілена целюлоза в процесі старіння значно знижує білизну. Видаляючи при виробництві паперу найбільш ушкоджені дрібні волокна, можна значно знизити схильність целюлози до пожовтіння. Пожовтіння целюлози помітно підсилюється, якщо після відбілення практикують підкислення. Папір, що містить значну кількість деревної маси, у якій відбувається окиснення лігніну, більше схильний до пожовтіння. Пожовтіння паперу, що не містить деревну масу, залежить від наявності в ньому органічних сполук заліза. Часте пожовтіння пов'язують із хімічними змінами, що відбуваються в каніфолі, яка застосовується для проклейки паперу. Однак відомо, що при цьому істотне значення має спосіб виготовлення каніфолі .Пожовтіння целюлози характеризує не тільки зовнішня зміна паперу, але й, головним чином, зміна хімічних властивостей целюлози та її фізико-механічних показників [9, 25].

Книги, надруковані на папері доброї якості, можуть зазнавати більш швидкого старіння через тісний контакт із книгами, надрукованими на папері підвищеної кислотності, внаслідок міграції кислих компонентів і шкідливих домішок.

Довговічність – це здатність документа довгостроково втримувати експлуатаційні властивості [11, 59]. Основними факторами, що забезпечують довговічність паперу й первісну його міцність, є: композиція, відсутність наповнювачів, мінімальна кислотність і зміст залишкових хімікатів, видалення продуктів деградації целюлози, що утворюються в результаті надмірного відбілення, обережне сушіння, вибір стабільних барвників для кольорових або підсвічуваних паперів .Довговічність паперу пов'язана не тільки з його хімічною сталістю, але й зі здатністю не руйнуватися під впливом мікроорганізмів, комах, високої вологості, температурних коливань і світлового опромінення. Добре відомо, що кращі види паперу отримані з нових ганчіркових волокон з високим змістом альфа-целюлози. Довговічність нецелюлозного паперу залежить від ступеня очищення волокна й видалення домішок, головним чином лігніну, кількість якого в деяких видах деревини досягає 30 відсотків. Якщо, враховуючи ці вимоги при виробництві паперу, вводити речовини, що запобігають окисненню, то стабільність паперу значно зростає [9, 25-26].

Першочергових стабілізаційних заходів потребують документи без твердої оправи, виготовлені на нещільних (із високим показником пухлості), слабо проклеєних видах паперу з нерівномірною структурою аркуша, композиція яких містить деревинні чи ганчір'яні волокна. Це – рукописні документи, стародруки, а також газетні видання. З іншого боку, саме ці документи характеризуються найбільшим поглинанням вологи з повітря взагалі та особливо при потраплянні документа в екстремальні умови. Значно менше вологи вбирають документи на папері з крейдованим покриттям, папері для друку у твердій оправі [5, 22].

Стабілізація документа ділиться на індивідуальну (обробку одного або декількох аркушів документа) і масову (одночасна обробка групи документів за єдиною технологією) стабілізацію. Стабілізація виконується стосовно фізико-хімічного, біологічного й механічного факторів і містить у собі нейтралізацію кислотності, створення лужного резерву, захист від біофактора, у тому числі й дезінфекцію, дезінсекцію, а також монтування й інкапсулювання [9, 50].

Одним з розповсюджених методів стабілізації документів на паперовій основі є нейтралізація. Перші відомості про нейтралізацію надлишкової кислотності паперу стосуються 1930 р., коли на XXII з'їзді архівістів у Відні для вище зазначених цілей був запропонований водний аміак, а на випадок нестабільності тексту або фарб – газоподібний аміак. Методи нейтралізації паперу почали інтенсивно поширюватися із середини 40- х рр. Один з перших випадків застосування методу нейтралізації кислотності для паперу описаний у О. Дж. Шиєрнольца (1936 р.) у його патенті на консервацію шпалер з використанням водяних розчинів бікарбонату кальцію. В 1943 р. У. Дж. Берроу розробив техніку ламінування паперу ацетатом целюлози в комбінації з нейтралізацією кислотності паперу водяними розчинами карбонату кальцію або магнію. У випадку з рідинною обробкою папір відмивають від продуктів руйнування, потім послідовно занурюють у розчини гідроокису кальцію й бікарбонату кальцію. Можна

також застосовувати бікарбонат магнію в рідкому та газоподібному вигляді. Крім того, використовують розчини хлориду кальцію й вуглекислого амонію, послідовна обробка в яких, із проміжним сушінням, дозволяє осадити в папері до 10 відсотків карбонату кальцію. Хлористий амоній як побічний продукт відмивають. Переваги цього способу незаперечні. Папір після промивання стає чистішим, набухає не сильно, а опір зламу збільшується на 10 відсотків, чого не дають інші методи [9, 50]. Водна нейтралізація кислотності, по суті, обмежується ручною консервацією.

Більш-менш механізованим варіантом є метод, розроблений О. Вехтером для Австрійської національної бібліотеки, при якому пачки паперових аркушів просочуються водними нейтралізуючими й поліпшуючими міцнісні властивості паперу розчинами, після чого застосовуються заморожування й сушіння оброблюваних блоків. Ще одна більшою мірою механізована водна процедура, розроблена В. Вехтером у Німецькій бібліотеці в Лейпцизі ,являє собою процес розщеплення паперу.. При цьому методі аркуші папери розщеплюються на два шари й підсилюються введенням нового шару тонкого паперу, що містить серед інших складових частин карбонат кальцію як речовини, що нейтралізує кислотність [8, 158-160].

Великий недолік водної обробки полягає в розчинності певних пігментів, клеючих речовин, використовуваних у книгах і інших документах. Також тривале сушіння, нерідко необхідне після обробки, є серйозною проблемою розвитку цього методу в широких масштабах. Основна робота з розв'язання цієї проблеми була проведена в 1960-х рр. Д. Смітом, який розробив неводну техніку нейтралізації кислотності, засновану на метилаті магнію, розчиненого в суміші сполук менатола й фреону, яка була застосована до паперу з використанням розпилення. Використання органічних розчинників, які легко можна вилучити випарюванням, виявилося міцною основою для подальшого розвитку технік масової нейтралізації кислотності.

Ще однією альтернативою водної нейтралізації кислотності стало використання газових агентів нейтралізації кислотності. Одним з перших прикладів було застосування пар аміаку для нейтралізації кислотності паперу в 1950-х рр. у Баварії (Німеччина). Карбонат циклогексиламіна, летучий органічний амін, був використаний У. Х. Ленгуеллом в 1966 р. для процесу газової нейтралізації кислотності. Інший летучий амін, морфолін, вивчається з метою застосування його при газовій нейтралізації кислотності й проходить обмежені масові випробування. Методика з використанням комбінації амонію й окису етилена для великомасштабної газової нейтралізації кислотності розробляється Асоціацією збереження книги в співробітництві з Інформаційною інкорпорацією консервації. На жаль, усі ці газові агенти нейтралізації кислотності завдають серйозної шкоди здоров'ю й навколишньому середовищу. Важливим проривом у газовій нейтралізації кислотності, що дає можливість її реального застосування в масовому масштабі, з'явилася розробка діетилцинкового процесу. Метод Вільямса-Колі полягає в обробці попередньо висушених і вакуумірованих книг парами діетилцинка. Строк збереження книг збільшується приблизно в 2 рази. Однак діетилцинк – досить реакційно-здатна речовина, що вибухає при контакті з повітрям. Його зберігають і транспортують у вигляді розчину в мінеральному маслі в співвідношенні 1:1. Перед використанням діетилцинк відокремлюють від мінерального масла [9, 51].

В останні роки посилилися пошуки методів масової стабілізації книг у спеціальних камерах, що забезпечують нейтралізацію паперу у великому обсязі (150-400 книг за одне приймання) з використанням 8-10 відсотків розчину метоксиду магнію в суміші метанолу із фреоном. Книги, попередньо висушені у вакуумі, просочуються під тиском зрідженою сумішшю, після чого різким зменшенням тиску досягається швидкий випар розчинника. Нейтралізуючий агент при цьому залишається в папері. Одержав популярність метод, заснований на використанні в паровій фазі морфоліна в суміші з водою, що володіє лужними властивостями й гарною проникаючою здатністю. Дослідження показали, що метод дозволяє в 3,5 рази сповільнити процес старіння паперу, але не забезпечує нейтралізацію на тривалий період [9, 50].

Запропонований доктором Д. Смітом метод нейтралізації заснований на реакції алкоголята магнію, який уводять у папір у вигляді розчину в суміші летучих розчинників з вільною сірчаною кислотою, у результаті чого утворюється нейтральна сполука, що не заподіює паперу шкоди – сірчанокислий магній. Надлишок алкоголята магнію в папері реагує з водою й двоокисом вуглецю, утворюючи гідроокис магнію й вуглекислий магній. Реагуючи із двоокисом вуглецю, який утримується в повітрі, обидві сполуки переходять в основний вуглекислий магній. Ця речовина є лужним резервом для нейтралізації поглиненої з повітря кислоти в процесі зберігання бібліотечних фондів. Папір після нейтралізації кислоти має слаболужне середовище, показник Рн: 8,5-9,0. Д. Сміт вважає, що нейтралізацію паперу слід повторювати кожні 100-200 років .

Запропоновані методи нейтралізації, особливо масової, не можна вважати однозначно позитивними й застосовуваними без наслідків для документів. Проведені дослідження показують, що має місце насамперед погіршення міцності; частина випробовуваних книг і архівних матеріалів не одержує ніякої користі від обробки; мають місце побічні ефекти, такі, як зміни кольору, білий осад, патьоки чорнила й фарби та ін. Нарешті, немає однорідного розподілу нейтралізуючої кислотність речовини в книгах і компактних пачках паперу.

На сьогоднішній день запропоновано багато методів масової нейтралізації документів. Перерахування їх і опис технологій займе кілька десятків сторінок. Усі вони мають свої переваги й недоліки. Однак потрібно бути гранично обережним при виборі методу нейтралізації, ураховувати, наприклад, той фактор,

що використання амінів при нейтралізації паперу, що містить лігнін, приводить до зміни його кольору. Імовірно, бібліотекарям при визначенні політики масової нейтралізації в бібліотеці необхідно уважно аналізувати свої фонди з погляду не тільки їх фізичного збереження, але й хімічного складу матеріальної основи.

Безсумнівний інтерес становлять собою фізичні засоби знезаражування. У багатьох випадках допомагає метод високочастотної дезінфекції з одночасним сушінням книг. Діелектричне нагрівання в робочому конденсаторі при напруженості поля 165 kv/m і частоті 3.5 Mhz до 70-95°С досягається протягом 2-10 хв. залежно від складу й вологості книг. Увага дослідників давно вже залучає можливість скористатися для знезаражування книг гамма-променями. Досліджені різні дози гамма-випромінювання. Загибелі спор грибів вдається досягти при кількості опромінення, що приводить до деструкції целюлози. Найменша доза 8 kgy уже викликає помітне погіршення властивостей паперу. З'явилися пропозиції про доцільність опромінення в атмосфері азоту або аргону. Усе це значно ускладнює технологію. У той же час зберігається балансування на грані умов, небезпечних і для паперу, і для людей [7, 105].

Захист паперу від ушкодження грибами до деякої міри досягається при масовій стабілізації документів. У папері створюють лужний резерв, що запобігає його старінню. При цьому рн паперу підвищують до значення 8-9, яке несприятливе для грибів. Крім того, у папір вводять різні полімери – з'єднання катіонів, що містять Са, Mg, що також виявляють самі по собі або опосередковано вплив на гриби. Усе це в цілому підвищує біостійкість матеріалів. Особливо звертає на себе увагу процес деацидифікації, що розроблявся для Бібліотеки Конгресу. Він заснований на впливі діетилцинка в газовій фазі з попереднім вакуумуванням. Сполуки Zno/Znc03, що утворюються при високому рн, створюють середовище, що утрудняє розвиток грибів [7, 105-106].

Метод деацидифікації, яким займається Британська бібліотека, здійснює за допомогою просочення паперу сумішшю метилметакрилата, етилакрилата й діметиламіноетилметакрилата з наступною обробкою гамма-випромінюванням. Таке інкапсулювання на рівні волокон паперу безсумнівно утрудняє доступ ферментів і створює "внутрішній захист" матеріалів. У цьому простежується відхід від традиційних методів захисту біоцидами. Нові тенденції проявляються й у поліграфічній промисловості, де помітно зменшується частка матеріалів природного походження. Виготовлення книг із застосуванням штучних і синтетичних полімерів сприяє збільшенню їх біостійкості.

Один з перспективних напрямків – використання матеріалів зниженої вологоємності, у яких в всіх передбачених матеріалів абсолютний вологовміст в умовах 90-100% відносної вологості повітря не перевищує 8-10%. Відповідно до цього очевидна корисність гідрофобізуючих складів [7, 106].

Результати дослідження показали, що важливе місце у стабілізації документів займає захист документів від механічного і фізико-хімічного впливу. За оцінками фахівців, до третини будь-якого бібліотечного фонду становлять видання, що перебувають під погрозою загибелі через того, що вони видані на кислому папері. Водночас доведено практикою, що виробництво лужного паперу менш токсичне у порівнянні з виробництвом кислого паперу. Тому головні спонукальні мотиви конверсії паперових фабрик і переходу їх від виробництва кислого до виробництва безкислотного паперу – це перспектива зниження витрат на його виготовлення й позитивна екологічна характеристика. Особливої уваги заслуговують три переваги: використання карбонату кальцію як наповнювача замість більш дорогого волокна; скорочення споживання води й енергії у виробничому процесі; скорочення викидів у навколишнє середовище.

Використані джерела

1. Архівознавство: Підручник для студентів вищих навчальних закладів України / Редкол.: Я.С.Калакура (гол. ред.) та ін. – К., 1998. – 316 с.

2. Добрусина С. А. Роль консервации в выставочной деятельности / С.А. Добрусина // Экспонирование и сохранность памятников культуры и истории: Материалы 2-го обучающего семинара. 21—25 октября 1996 г.; Сб. статей / Отв. за вып. С. В. Успенская.— СПб.: Изд-во "Нотабене".— 1997.—С. 20-23

3. Добрусина С.А. Сохранность и доступность фондов: поиск компромисса / Добрусина С.А. // Библиотека. – 1998. – N 4. – С. 37 – 39.

4. Кисловская Г.А. Долговечная бумага как гарант сохранности печатного слова / Г.А. Кисловская // Б-ка. – 1998. – №11. – С. 34–35. С. 34

5. Муха Л. Історичні та техніко-технологічні аспекти фазової консервації бібліотечних фондів / Муха Людмила, Затока Любов // Бібліотечний вісник. – 2007. – № 1. – С. 20-24.

6. Новікова Г.М. Паспорт для екологічного моніторингу книгосховищ / Новікова Г.М. // Бібліотечний вісник. – 2001. – № 2. – С. 27-33.

7. Нюкша Ю.П. Биологическое повреждение бумаги и книг / БАН; Ю.П. Нюкша. – СПб., 1994. – 234 с.

8. Нюкша Ю. П. Консервация бумаги п-оксидифенилметаном в процессе реставрации / Нюкша Ю. П., Вехтер В. // ТПС. Л., 1980. – Вып.9. – С. 154-164.

9. Перминова О.И. Консервация – это наука или ремесло? Стабилизация – реальный путь сохранения документов / О.И. Перминова // Б-ка. – 1998. – №1. – С. 32–36; 1999. – №6. – С. 49–52.

10. Программа развития НИЦ консервации и реставрации документов РГБ на 1998–2010 гг. // Библиотековед. – 1998. – №3. – С. 4–17.

11. Терминологический словарь по библиотечному делу и смежным отраслям знания / Сост.: З.Г. высоцкая (отв.ред.), В.А. Врубель, А.Б. Маслов, Л.К. Розеншильд; РАН. Б-ка по естественным наукам. – М., 1995. – 268 с.

12. Туров В.М. Санітарно-гігієнічні умови зберігання книг / В.М. Туров // Шк. б-ка. – 2003. – №3. – С. 66–85.

УДК 94(5–6):323.112+008.2

Вікторія Миколаївна Ліснича,
генеральний директор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНА ІНТЕГРАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН У ДЕРЖАВАХ АЗІЇ ТА АФРИКИ

У статті розглядаються засади соціокультурної інтеграції національних меншин в Азії та Африці як складова культурних інститутів регіону. Аналізуються основні форми, принципи та механізми управління у цій сфері та шляхи його оптимізації.

Ключові слова*: соціокультурні процеси, інтеграція, національні меншини, державна політика.*

In this article the principles of social and cultural integration of minorities in Asia and Africa as part of the cultural institutions of the region. Analyzes of management in this area and ways of its optimization.

Keyword*: social and cultural processes, integration, national minorities, public policy, analysis of the systems.*

Аналізуючи стан соціокультурної інтеграції національних меншин у державах Азії та Африки, підкреслимо низку суттєвих соціокультурних розбіжностей, зумовлених соціальними, економічними, політичними, історичними, культурними особливостями. Вони простежуються у концепуальному, інституційному, нормативно-правовому, кадровому, фінансовому забезпеченні відповідних сегментів соціокультурних процесів. Міграційна політика є одним з вагомих інструментів захисту позицій титульного етносу у державах регіону. Її актуальність підсилюється глобальними культурними, мовними, релігійними, економічними та соціальними диспропорціями, перманентними війнами та локальними сутичками. Регулювання міграційних процесів в африканських та азійських державах постійно удосконалюється. Ці питання (візи, притулок, імміграція, проблеми вільного пересування) є важливою складовою внутрішньої політики з огляду на їхню значущість у національно-безпековому комплексі соціокультурних процесів.

Вказаній проблемі приділили увагу П. Ситник, О. Антонюк, В. Котигоренко, А. Родрігес, Ю. Лалєтін, М. Фішер. Однак спеціальні дослідження, які розглядали б особливості соціокультурної інтеграції національних меншин в Азії та Африці як складної цілісної системи, відсутні.

Об'єкт дослідження – основні засади соціокультурної інтеграції національних меншин в Азії та Африці. Предметом – особливості регулювання соціокультурної інтеграції національних меншин в Азії та Африці. Мета статті – з'ясування процесів регулювання інтеграції у Азійсько-Африканському регіоні.

Неспроможність вирішити питання соціокультурної інтеграції національних меншин змушувало держави Азії та Африки брати до уваги цей чинник у міжнародних взаєминах.

Міждержавний конфлікт між Сенегалом і Мавританією призвів до переслідування чорношкірих мавританців та вигнання звідси сенегальців. У Сенегалі, натомість, було зруйновано понад 10 тисяч мавританських крамниць [4]. Влада Мавританії взяла курс на зміцнення тенденцій щодо формування у майбутньому єдиної етнополітичної спільноти. Однак негроїдні меншини півдня держави вимагають суттєво видозмінити лінгвістичну, культурно-освітню, соціальну політику, вимагаючи рівних прав з маврами. У 1979 р. в Нуакшоті був створений Інститут національних меншин, який почав готував кадри та посібники для етнічних спільнот країни. Уряду вдалося створити експериментальні класи для навчання мовами пулар, сонінке і волоф [1, 58-70].

Істотна частина конфліктів у державах Азії та Африки виникає саме на етнічному ґрунті. У ПАР тривалий час існувало Міністерство у справах кольорового населення, якому з 1961 р. було передано професійно-технічна освіта, а з 1963 р. всі початкові і середні школи "кольорових". Школи для корінного африканського населення ще з 1955 р. були перепідпорядковані з-під влади провінцій Міністерству у справах освіти банту (у 1977 р. перетворене у Міністерство освіти і професійного навчання банту). Згідно з Конституцією ПАР 1984 р. все населення країни поділяється на 4 расово-етнічні групи (білі, кольорові, особи азійського походження, африканці). Законом 1968 р. Африканці визначені громадянами бантустанів. Однак вже у 1985 р. закон про позбавлення африканців громадянства ПАР був скасований. До колегії виборців з 88 осіб, яка обирала президента, 50 обиралося від палати зборів (білими), 25 – від палати представників (кольоровими), 13 – палатою представників (індійцями). Відповідних пропорцій дотримувалися і у формуванні інших органів влади. Для послаблення впливу чорношкірого населення ПАР було створено 10 бантустанів (хоумлендів) – Транскей, Бопутатсвана, Венда, Сіскей, Куакуа, Газанкулу, Лебова, Південне Ндбеле, Кангване, Квазулу. Чотири з них у 1976-1981 роках отримали незалежність (Транскей, Бопутатсвана, Венда, Сіскей), а їхні конституції затвердив парламент ПАР [3, 604-605]. Усе це унеможливлювало єдність гуманітарних процесів країни, визначало

© Ліснича В. М., 2012

слабку інтегрованість у них переважної частини населення, її духовно-культурне та політичне протистояння з правлячою верхівкою та африканерським населенням.

Практика дискримінації національних меншин та субетносів, трайбалізму була характерна для політичних режимів Нігерії, Руанди, Заїру, Сомалі, Кенії, Ефіопії, Судану, Чаду, Камеруну.

В багатьох африканських та азійських державах до цього часу відчувається вплив традицій міжетнічної комунікації, закладених метрополією. Зауважимо, що колоніальні держави вживали заходи щодо як посилення свого гуманітарного впливу у колоніях, так і його консервування після проголошення їхньої незалежності. Франція вже з 1889 р. визнавала французом кожного європейця, який народився у Алжирі. Водночас права місцевого населення були істотно обмежені. Було призупинено і природній процес арабізації кабілів, чому активно сприяла французька влада. У самій Кабілії заохочувалися місцеві інститути (таджемаїт), природнє право (кануни), культ кланів тощо [9, 175-180]. Після проголошення незалежності Алжиру протистояння посилилося і призвело до збройних виступів та терористичних актів. Берберське питання було однією з найскладніших гуманітарних проблем країни. Всесвітній конґрес амазіг, створений 36 берберськими організаціями, в тому числі Алжиру, порушив питання про визнання берберської мови в Алжирі. Однак це було відхилено, хоча на референдумі 1996 р. його громадяни проголосували за визнання амазігства (берберизму) фундаментальною складовою ідентичності країни. Уведення у 1998 р. закону про обов'язковість в Алжирі саме арабської мови призвело до виступів у берберських районах [11, 444-445].

Конституція Індії забезпечує права національних меншин в релігійній, мовній, культурній сферах. Держава декларувала політику рівності навчальних закладів [6, 69]. В Індії існує низка проблем, які пов'язані з необхідністю інтеграцією етнічних, релігійних спільнот, окремих каст в соціокультурні процеси країни. Для розгляду пенджабського питання було засновано спеціальний комітет. У січні 1966 р. прем'єр-міністром підписано резолюцію про реорганізацію Пенджабу. У березні того ж року парламентський консультативний комітет рекомендував утворити новий панджабімовний штат і, виділивши з колишнього гіндімовні райони, створити штати Хар'яна і Хімачала. Унаслідок територіальних змін Пенджаб зберіг 41% колишньої території і 55% населення, які розмовляли переважно панджабі і сповідували різні релігії, але з невеликою перевагою сикхів (53%) [2, 161]. Лідери Акалі Дал звернулися до центру з Анадпурсахібською декларацією, прийнятою у жовтня 1973 р. Вони вимагали визнання сикхської релігійної громади окремою нацією, релігійно-культурних та лінгвістичних відмінностей. Серед вимог містилися територіальні претензії – розширення за рахунок територій сусідніх штатів, зокрема повністю м. Чандіґарх, який був адміністративним центром двох штатів – Пенджабу і Хар'яни, збільшення інвестицій в регіон, перерозподілу на їхню користь водних ресурсів. Неспроможність центральної влади вирішити проблему мирним шляхом змусило її у жовтні 1983 р. усунути уряд штату і ввести пряме президентське правління. 6 червня 1984 р. влада Індії віддала військам наказ взяти штурмом комплекс Золотого храму – святиню сикхів. Однак це лише посилило напругу у регіоні [2, 163-167].

Вже у схваленій у 1954 р. Конституції КНР наголошувалося на її єдності як багатонаціональної держави. Гарантувалася для національних меншин як свобода використання та розвитку своєї мови та письма, так і збереження та зміни своїх звичаїв та традицій. У Китаї органи місцевого самоврядування у місцях національної районної автономії мають рівну компетенцію з місцевими органами виконавчої влади аналогічних рівнів, користуючись широкими правами на автономію, а саме: визначають порядок і правила самоврядування, розробляють спеціальні положення з окремих питань з врахуванням соціокультурних особливостей конкретних регіонів (історичних, політичних, культурних, економічних), самостійно управляють фінансовими доходами, що належать цим національно-автономним районам. В Китаї існує 5 автономних районів, 30 автономних округів, 120 автономних повітів (хошунів), понад 1.300 національних волостей. У національних школах викладання здійснюється на рідній мові, є відповідні підручники. Для підготовки кадрів з представників національних меншин створено інститути національностей: Центральний (Ланьчжоу), Гуйчжоуський (Гуйян), Центральний (Пекін), Південно-Західний (Ченду), Центрального Китаю (Ухань), Юньнаньський (Куньмін), Гуансійський (Наньнін), Цинхайський (Сінін), Гуандунський (Гуанчжоу), Тібетський (Сяньян, Шенсі), Другий Північно-Західний (Іньчуань), Північно-Східний, а також Центральний інститут з підготовки адміністративних кадрів для національних меншин (Пекін) [14, 35]. Наразі уряд вживає заходів щодо запобігання розгортанню національно-сепаратистських рухів уйгурів, монголів, тибетців [12, 344].

У Сингапурі ідеологія державного будівництва базувалася на доктрині "національного виживання". Вона виходила з невигідного розташування країни і сприйнятливості зовнішнім впливам. Багатонаціональне населення Сінгапуру складалося переважно з іммігрантів, головним завданням у цих умовах уряд бачив формування єдиної нації, створення з різнорідних елементів інтегрованого суспільства, упровадження у суспільну свідомість ідей конформізму.

Помітне місце питанню соціокультурній інтеграції національних меншин та етнічних спільнот в загальнонаціональні гуманітарні процеси приділяла і влада Таїланду. Водночас ще у 1960-70-ті роки було прийнято низку актів, які обмежували права представників нетитульних націй (щодо порядку імміграції, натуралізації, участі у державному управлінні та місцевому самоврядуванні, роботи на окремих підприємствах, права власності). Центральні тай (сіамці), які складають ядро держави вжили заходів щодо згуртування навколо себе інших спільнот залучаючи науковців [5, 144-145].

Водночас істотні проблеми зумовило ігнорування інтеграційних програм щодо національних меншин у державах Азії. Зокрема, широкого масштабу набула хвиля погромів "хуацяо" (китайців) в Індонезії в 1967 р. Політика переслідування автохтонного населення Східного Тимору після його захоплення індонезійськими військами зумовила різке падіння рівня народжуваності у цьому регіоні у 1975-1979 рр. Тут спалахнув збройний конфлікт і лише втручання міжнародної спільноти та гостра внутрішня криза у самій Індонезії допомогли усунути подальше продовження військового етноциду щодо корінного населення [13, 180].

Схвалена 15 жовтня 2005 р. на загальному референдумі Конституція Іраку гарантує офіційний статус курдської мови поряд з арабською. Іракці отримали право навчати дітей мовою предків, зокрема туркоманською, асірійською, вірменською в державних освітніх установах, чи будь-якою іншою мовою у приватних освітніх установах згідно прийнятих освітніх стандартів. Офіційний статус передбачає видання курдською офіційної урядової газети, висловлювання, обговорення і виступи нею у державних установах, уряді, парламенті, судах, офіційних заходах, прийняття і публікація офіційних документів, ведення офіційного листування, навчання у школах, її рівність при випуску банкнот, друці паспортів, виготовленні печаток [8, 309-310].

Офіційний Багдад вдався до прямих військово-каральних операцій проти курдського населення опівночі. Хоча ще 11 березня 1974 р. було проголошено автономію Іракського Курдистану з центром у Ербілі, куди увійшли мухафази Сулейманія, Ербіль, Дахук. Баасистський режим не розв'язав найважливіші проблеми соціокультурного розвитку курдської громади, її адаптації до існуючих у країні мовних, релігійних традицій, творчої самореалізації курдської еліти. 10 квітня 1991 р. США зажадали від Іраку припинити всю діяльність на своїй території на північ від 36-ї паралелі. У випадку військового перешкоджання Багдадом міжнародним операціям з надання гуманітарної допомоги курдам Штати залишали за собою право застосувати силу.

В Афганістані райони, заселені пуштунами, мають соціокультурні відмінності, що визначає політичну противагу центральному урядові. Спроба кабульської влади посягнути на напівнезалежний статус місцевих племен неминуче тягла конфронтацію і навіть військові сутички, набираючи форм національних катаклізмів. Рух "Талібан" мав яскраво виражений етнічний характер, оскільки саме пуштуни склали його основний кістяк.

Режим Хомейні уважав правомірним ігнорувати соціокультурні інтереси будь-яких етносів, окрім іранців-шиїтів. Шиїтське керівництво ігнорувало соціокультурну, насамперед етнічну і релігійну неоднорідність країни. У Тебрізі виступи проти цієї політики набрали форму повстання проти центральної влади. У листопаді 1981 р. МВС ІРІ заборонило діяльність організації "Разгарі", яка виступила за створення єдиної курдської держави. Влада вела боротьбу з белуджами. Представники курдів висунули уряду вимоги конституційно закріпити за Іранським Курдистаном статус автономії у складі провінцій Ілам, Бахтаран, Курдистан і Західний Азербайджан, передати до повноважень органів місцевого самоврядування культуру, визначити міру участі у загальнодержавній діяльності, надати курдській мові офіційний статус у школах та міжвідомчій переписці у районі, переглянути фінансування району з державного бюджету, залучити курдів до участі у центральних органах влади, забезпечити свободу друку, слова, діяльності громадських об'єднань. Автономії вимагали белуджі, азербайджанці та араби. Однак влада зробила акцент на соціально-політичній інтеграції усіх неіранських етносів. У травні 1980 р. аятолла Хомейні та президент А. Банісадр взяли курс на силову ліквідацію національного питання [2, 154-158].

Відставання у розвитку південних регіонів Філіппін призвело до утворення тут у 1969 р. Фронту національного визволення моро, який об'єднав мусульман-сепаратистів [11, 401].

Широкого міжнародного резонансу набув збройний конфлікт між двома основними етнічними групами Руанди – хуту та тутсі, який бере свій початок у ще у доколоніальну добу.

Насильницька ісламізація та арабізація південних районів Судану спричинали широкомасштабну громадянську війну у цьому регіоні. ООН звернулася до суданського уряду з вимогою роззброїти воюючі у Дарфурі підрозділи Джанджауїд. Останні, називаючи себе Добровільними арабськими підрозділами, допомагають уряду придушити заворушення на півдні країни. Офіційний Хартум погодився на уведення нігерійських та руандійських миротворців, яких на лютий 2005 р. нараховувалося 1,4 тис. осіб. Загальна кількість контингенту Африканського Союзу після повного розгортання мала скласти 3,3 тисячі солдат та офіцерів [11, 412-413].

До збройного конфлікту призвела багаторічна неспроможність ланкійської влади врегулювати взаємини громад сінгалів та тамілів. У 1983 р. етнічний конфлікт переріс у громадянську війну, яка паралізувала як соціокультурне життя північних районів острова. Тигри визволення Таміл Ілама (Елама) продовжують вимагати створення незалежної тамільської держави у північних і північно-східних районах Шрі-Ланки. Військові дії регулярних ланкійських військ та тамільських партизанських формувань тривали з перемінним успіхом. Посередництво Індії у мирних перемовинах між урядовими представниками та лідерами Тамільського об'єднаного фронту визволення і уведення індійських сил з підтримання миру у Шрі-Ланці не стали на заваді подальшому розгортанню міжетнічної дезінтеграції. На озброєнні сепаратистів зенітно-ракетні комплекси, реактивні системи залпового вогню, артилерія та протитанкові керовані ракети. У листопаді – грудні 1999 р. Тигри вибили урядові війська з їхніх позицій на півострові Джафна та відвоювали близько тисячі км2. Тривали бої за Шлях слонів з метою контро-

лю над півостровом Джафна, де Тигри створили свою державу. Дослідники відзначають ускладнення процесу відновлення після завершення військового конфлікту за умови одночасного націєбудівництва. Подібні тенденції регенерації простежуються в Лівані, Ізраїлі, Камбоджі, Мозамбіку, Анголі.

Соціокультурній інтеграції національних меншин в Азії та Африці властива низка й інших характерних особливостей. Попри удосконалення теоретичних засад інтеграції існують проблемні питання у взаєминах титульного етносу та відповідно органів державного управління та місцевого самоврядування з національними меншинами. Низку конфліктів державам вдалося локалізувати завдяки удосконаленню державної політики, передусім її концептуального забезпечення. Водночас у багатьох азійсько-африканських державах продовжують тривати конфлікти та громадянські війни, зумовлені відсутністю механізмів соціокультурної інтеграції національних меншин. Цьому значною мірою сприяють зовнішні чинники, зацікавлені у соціокультурній дестабілізації ситуації в окремих державах та регіонах. Нерозв'язаність соціальних та економічних проблем національних меншин держав Азії та Африки унеможливлює процес їхнього максимально ефективного залучення у соціокультурно-просторові тканини. Йдеться про посилення позицій національних меншин у виробленні та реалізації засад соціокультурної політики країн регіону, передусім системи спільних духовно-світоглядних цінностей. Це може стати чинником внутрішньодержавної консолідації та надати внутрішню динаміку процесу зміцнення державності. Незадоволення низки базових потреб (мовних, культурно-історичних) дає підстави прогнозувати подальше загострення міжетнічних, міжрелігійних та міжрасових суперечностей у національних суспільно-політичних процесах багататьох африканських та азійських держав. При цьому враховуються потенційна конфліктність і протиріччя у мовній, расовій, національно-етнічній, конфесійній, інформаційній, ідеологічній, світоглядно-ціннісній, економічній, соціальній, нормативно-правовій сферах.

Використана література

1. Вавилов В. В. Мавритания / В. В. Вавилов. – М.: Мысль, 1989. – 122 [2] с., ил.
2. Везиров Э. А. Политическое развитие в штате Пенджаб / Э. А. Везиров // Индия 1988. Ежегодник. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. – С.159-174.
3. Долгинов Е. А. Южно-Африканская республика: Государственный строй / Е. А. Долгинов, В. А. Зубков // Африка: Энциклопедический справочник в 2 т. – Т.2 / Гл. ред. А. А. Громыко. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.604-605.
4. Дюрозель Ж.-Б. Історія дипломатії від 1919 року до наших днів [Пер. з фр. Є. Марічева, Л. Погорєлової, В. Чайковського] / Ж.-Б. Дюрозель. – К.: Основи, 1995. – 903с.
5. Иванова Е. В. Проблемы этнонационального развития народов Таиланда / Е. В. Иванова // Расы и народы. Современные этнические и расовые проблемы: Ежегодник [Ред. кол.: И. Р. Григулевич (отв. ред.) и др.]. – Вып. 5: 1975. – М.: Наука, 1975. – С. 144-160.
6. Конституция Индии (С изменениями на 1 мая 1955 года) [Пер. с англ. В. А. Дозорцева. Под ред. и вступ. ст. И. Д. Левина, В. А. Мамаева]. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956. – 467с.
7. Конституция Республики Ирак (Одобрена на всеобщем референдуме 15 октября 2005 года) // Сапронова М. А. Высшие органы государственной власти арабских республик. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – С.307-352.
8. Конституция Республики Ирак (Одобрена на всеобщем референдуме 15 октября 2005 года) // Сапронова М. А. Высшие органы государственной власти арабских республик. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – С.307-352.
9. Ланда Р. Г. Взаимодействие европейской колонизации и алжирского общества XIX в. / Р. Г. Ланда // Арабские страны: История и современность (социальные, экономические и политические проблемы). – Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1981. – С.169-186.
10. Омельчук В. В. Державна політика створення єдиного гуманітарного простору: зарубіжний досвід / В. В. Омельчук // Діалог цивілізацій чи Четверта світова війна: Матеріали П'ятої Всесвіт. конф., Київ, 25 травня 2006 р. – К.: МАУП, 2007. – С.273-283.
11. Родригес А. М. История стран Азии и Африки в новейшее время / А. М. Родригес: Учеб. – М.: ТК Велби, Проспект, 2006. – 504с.
12. XX век: Краткая историческая энциклопедия: в 2 т.: Явления века. Страны. Люди. – Т.2: Латинская Америка. Африка. Азия и Океания. Люди века [Ред. кол.: А. О. Чубарьян (рук. авт. кол.) и др.] – М.: Наука, 2002. – 510 с.
13. Цыганов В. А. История Индонезии / В. А. Цыганов: Учебник. – Ч.2. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 272с.
14. Энциклопедия нового Китая [Пер. с англ.: Д. А. Адамова и др. Ред. кол.: А. Н. Кузнецов (отв. ред.) и др.] – М.: Прогресс, 1989. – 509с., ил.
15. Жигалина О. И. Этносоциальная эволюция иранского общества / О. И. Жигалина. – М.: Изд. фирма "Восточная литература" РАН, 1996. – 264 с.

УДК 796.5:364.446

Яна Сергіївна Рудь,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СІЛЬСЬКОГО ЗЕЛЕНОГО ТУРИЗМУ В ПРОЕКТНІЙ ІДЕОЛОГІЇ

У статті розглядається проблема сільського зеленого туризму в Україні як феномена культури, визначається його роль у вивченні, відновленні та поширенні історичних культурних цінностей, окреслюються напрями соціокультурного проектування сільського зеленого туризму в Україні.

Ключові слова: *культурологія, культурні цінності, сільський зелений туризм, соціокультурне проектування, крос-культурна комунікація, анімація.*

The article describes the problem of rural green tourism in Ukraine as cultural phenomenon, is determined his role in a study, renewal and distribution of historical cultural values, outlines directions of sociocultural planning of rural green tourism in Ukraine.

Keywords*: culturology, cultural values, rural green tourism, sociocultural planning, cross-cultural communication, animation.*

Загальним об'єктом культурології є сфери культурного життя суспільства і особистості. Її загальний предмет – це процеси формування, розвитку і функціонування культури суспільства і особистості. Тому в межах об'єкта культурологічного аналізу предметом вивчення можуть бути різні артефакти і феномени. Одним із таких феноменів є сільський зелений туризм, суперечлива і неоднозначна сутність якого породжена глобалізацією світової спільноти, впливом сучасних інтернет-технологій та культури. Сільський зелений туризм – складне і суперечливе явище, на яке істотно впливають економічний, політичний, соціокультурний і демографічний фактори, у тому числі базові цінності культури.

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим значенням, яке отримує сільський зелений туризм як культурологічна проблема. Саме сільський зелений туризм дає можливість повернутися до вивчення культурної спадщини в сільській місцевості, її гуманістичного змісту, а також розширити кругозір і поглибити світосприймання людини, показати красу природи, що сприяє естетичному розвитку й духовному збагаченню людини.

Сільський зелений туризм виявляє залежність правил людського взаємоспілкування і взаємодії від розвитку сутнісних сил і здібностей особистості, так як у цьому виявляється культурна функція туризму, який виступає активним фактором формування стандартів культури.

Усталена практика організації туристичних програм здійснюється переважно на основі економічних критеріїв та показників, майже не враховуючи важливу культурну складову сільського зеленого туризму. Розгляд сільського зеленого туризму з позицій проектної парадигми істотно розширює можливості соціалізації та інкультурації особистості.

Окремі проблеми розвитку сільського зеленого туризму досліджують Л. Г. Агафонова, В. І. Биркович, П. В. Горішевський, Н.І. Дишлюк, Ю. В. Зінько, М. М. Кострица, М. Й. Рутинський, В. К. Федорченко та ін. Проте, незважаючи на значущість проведених досліджень для вітчизняної науки, проблема культурного потенціалу сільського зеленого туризму в проектній ідеології, що дозволяє виявляти перспективні культурологічні тенденції соціального і культурного розвитку суспільства, не стала предметом окремих досліджень.

Мета даної статті полягає у дослідженні сільського зеленого туризму як феномена культури та виявленні можливостей його соціокультурного проектування, що сприятиме рішенням культуротворчих завдань засобами туристичної діяльності.

Культура і традиції відносяться до числа тих ресурсів, що у XXI в. почали використовуватися як фактор соціально-економічного розвитку держав. По багатству цих ресурсів Україна не поступається більшості країн Західної Європи. У державі збереглися традиційні промисли і ремесла, стародавні обряди використовуються в сучасній культурі, як символ наступності і стабільності.

Одним із головних завдань культурної політики нашої держави є збереження культурної спадщини, культурних цінностей та культурних благ [1]. Значна роль у вивченні, відновленні та поширенні культурних цінностей, історичних культурних традицій наших предків належить саме сільському зеленому туризму, який розглядається нами як специфічна форма відпочинку в приватних господарствах сільської місцевості з використанням майна та трудових ресурсів особистого селянського, підсобного або фермерського господарства, природно-рекреаційних особливостей місцевості та культурної, історичної, етнографічної спадщини регіону з метою відновлення фізичних сил та задоволення культурних потреб людини.

Розвитку сільського зеленого туризму в Україні сприяють такі фактори:

- зростаючий попит мешканців українських міст та іноземців на відпочинок у сільській місцевості;
- унікальна історико-етнографічна спадщина українських сіл;
- багаті рекреаційні ресурси;

© Рудь Я. С., 2012

- екологічна чистота сільської місцевості;
- відносно вільний сільський житловий фонд для прийому туристів,
- наявність вільних трудових ресурсів для обслуговування туристів;
- традиційна гостинність господарів та доступна ціна за відпочинок;
- можливість надання комплексу додаткових послуг з екскурсій, риболовлі, збирання ягід і грибів, катання на конях тощо.

Популяризації сільського зеленого туризму в Україні сприяє неприбуткова громадська організація – Спілка сприяння розвитку сільського зеленого туризму в Україні, яка збирає і концентрує дані з різних регіонів країни, проводить конференції та тематичні виставки з метою популяризації відпочинку в українському селі, сприяє розвитку сільської інфраструктури, самозайнятості сільського населення, виховання поваги до краси рідного краю, гостинних мешканців сільської місцевості, збереженню існуючого культурного та історичного надбання Українського народу. За її ініціативою створені й успішно функціонують осередки сільського туризму у більшості областей України.

Розвиток сільського зеленого туризму в Україні підтримується спеціальними програмами Міжнародного фонду "Відродження", фонду "Євразія", Європейської федерації сільського зеленого туризму "Єврожітс" та іншими. Але цього недостатньо для того, щоб сільський зелений туризм в Україні став одним із провідних напрямків туристичної діяльності.

У сучасну епоху глобалізації і крос-культурної комунікації сільський зелений туризм як культуростворююча сила і суб'єктно-активний конструкт соціального буття є результатом довгої історичної еволюції як соціального буття, так і себе самого шляхом прирощування нових якостей і властивостей, і носить достатньо розвинутий і самостійний характер, що дозволяє розцінювати його як активну культуростворюючу силу і значний соціокультурний реагент, що вливає на соціальні процеси. В історичній ретроспективі і в наші дні туризм не тільки виявися інструментом діалогу культур, що тягне за собою формування культурної спільноти країн і народів, але також є його онтологічною необхідністю [4].

Сільський зелений туризм розвивається на території сільських поселень, де існують умови як для тривалого, так і короткочасного відпочинку: екологічно чистий ландшафт, сільське житло, придатне для прийому туристів, необхідні об'єкти обслуговування. Для розвитку сільського туризму велике значення мають етнічні особливості поселень, етнографічна характеристика побуту населення, наявність народних промислів і пам'яток народної архітектури та історії тощо.

Як самопроекція розвитку особистості, туристична діяльність створює умови для включення індивіда у складні переплетіння освоєння туристичного сервісу та соціальних зв'язків, намагається проектувати таку модель життєдіяльності, в якій акцентується вимога вільного самоздійснення індивіда у кожній конкретній ситуації. Тому показати повноцінну історію життя України для учасників сільського зеленого туризму неможливо без детального соціокультурного проектування за різними напрямами діяльності.

Своєрідність проектного підходу полягає в тому, що пріоритетними в ньому є не статистичні параметри доступності, відвідування закладів культури, забезпечення населення культурними послугами ("скільки" й "кому"), а ціннісна природа культурних послуг, що споживаються населенням ("що", "навіщо" і "чому") [15].

У межах сільського зеленого туризму України використання проектного підходу дозволяє створити унікальні туристичні проекти, запропонувати абсолютно інші концепції розвитку туристичної галузі, які можна було б реально втілити на практиці.

Розуміння поняття "соціально-культурне проектування", його трактування у вітчизняній та зарубіжній літературі має для нас принципове значення, оскільки воно є однією з основних термінологічних одиниць нашого дослідження. Отож, зупинимось на цьому питанні.

У своєму дослідженні І.В. Петрова проводить ґрунтовний аналіз поглядів на трактування поняття "соціально-культурне проектування". Так, Г. Антонюком, В. Глазичевим, І. Ляховим соціально-культурне проектування розглядається як різновид науково-практичної діяльності, головною метою якої є реконструювання, удосконалення та створення соціально-культурних об'єктів; Т. Дрідзе та Е. Орловою – як соціальна технологія, що дозволяє здійснювати діагностику нагальних соціально-культурних проблем та опрацьовувати варіанти їх вирішення; В. Сидоренко – як розробка проектної документації, в якій відтворюється бажаний образ майбутнього об'єкта; Д. Дондурей – як створення нових або перебудова вже існуючих організаційних структур (окремих закладів, системи управління, принципів діяльності, самостійних програм); Б. Мосальовим – як технологія, що дозволяє проводити діагностику соціокультурної динаміки; А. Марковим та Г. Бірженюком – як цілеспрямований процес соціально-культурної комунікації, орієнтований на спільне конструювання способів та зразків вирішення значущих для особистості та суспільства проблем.

Необхідно звернути увагу на те, що, незважаючи на різночитання поняття "соціально-культурне проектування", в усіх визначеннях акцентується увага не на досягнутому, а на способах досягнення мети, на різноманітних варіантах вирішення поставленої проблеми.

Отже, соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що представляє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, вироблення цілей і задач, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей [11].

Проектування як технологія ефективного управління культурним процесом обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій культури, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології, суспільно-політичної активності людини). За допомогою проектів вирішуються найрізноманітніші соціально-культурні питання: рекреаційне обслуговування в районі, подолання підліткової злочинності, налагодження культурно-дозвіллєвої інфраструктури в місті, зменшення безробіття [10].

Одними з головних напрямків соціокультурного проектування сільського зеленого туризму є: – проектування середовища (осередків сільського зеленого туризму), спрямоване на формування та удосконалення соціокультурного простору (дозвіллєвого, рекреаційного, соціального). Об'єктами такого виду проектування є пам'ятки історії та культури, парки, що розташовані у сільській місцевості, та власне сільські садиби господарів. Культурний потенціал регіону виражений у його історичній спадщині. Знайомство з історією та історичними об'єктами викликає найсильніший спонукальний туристський мотив. Більшість туристів дбайливо ставляться до своєї історії. Тому наявність унікальних історичних об'єктів може визначити успішний розвиток сільського зеленого туризму в регіоні; – проектування виховних програм, метою якого є вирішення педагогічних завдань, соціалізація особистості, підготовка її до нових цінностей, розвиток її індивідуальності та творчих потенцій. Виховний потенціал може виступати спонукальним мотивом для відвідування регіону учнівськими групами з метою екологічного виховання та ін.; – проектування дозвіллєвих та рекреаційних програм, спрямоване на організацію вільного часу людини, її відпочинку в селі з метою відновлення духовних та фізичних сил. Сюди можна віднести маршрутопрогулянкові, спортивні, водноспортивні, культурно-історичні, натуралістичні програми, програми рибальства, полювання – проектування побутових послуг, спрямоване на організацію соціально-культурного обслуговування під час відпочинку в сільській садибі. Рівень розвитку сільського господарства може привернути увагу туристів, які цікавляться агрокультурою регіону. Розташовані поблизу туристських центрів фермерські господарства, що пропонують місцеві сільгоспродукти, є важливою ланкою в туристському обслуговуванні. У програму сільського зеленого туризму варто включати різні заходи, під час яких туристу буде цікаво познайомитися з асортиментом продукції, що випускається в цій місцевості, взяти участь у процесі її виробництва (наприклад у зборі врожаю); – проектування експозиційних структур села, метою якого є збереження, відновлення та популяризація культурних цінностей. Цікавим для туристів може стати відвідування музеїв, у яких представлене культурне, етнографічне минуле даної місцевості; виставок національного одягу, образотворчого мистецтва, народних промислів місцевих майстрів – проектування масових заходів, спрямоване на збереження народних традицій і звичаїв. Історична спадщина регіону має потребу в просуванні на туристський ринок. Тому власники осередків сільського зеленого туризму повинні займатися поширенням інформації про історичний потенціал місцевості. Доцільно проводити культурні заходи (фольклорні, фестивальні та ін.), традиційні для місць туристського призначення, здатні зацікавити туристів з різних куточків світу. Цікавим також буде знайомство туристів з етнічними танцями, що є характерним елементом національної культури. Це може відбуватися на спеціальних шоу, фольклорних вечорах, під час розважальних програм – проектування культури кухні, спрямоване на формування знань туриста про особливості приготування страв даного регіону. Національна кухня становить важливий елемент культури регіону. Туристи полюбляють куштувати національні страви тієї країни, по якій подорожують. Особливий інтерес у туристів викликають сільські садиби, оформлення яких гармонує із пропонованим меню.

Такий підхід надасть можливість задоволення різноманітних дозвіллєвих запитів та інкультурації його учасників через актуалізацію історичної пам'яті, розширення культурного кругозору, формування гуманістичного мислення та світогляду. Адже сільський зелений туризм забезпечує безпосередній контакт людини з культурно-історичними пам'ятками сільської місцевості, дає можливість відчути себе частинкою етносередовища, в якому він перебуває та дозволяє виявляти перспективні культурологічні тенденції соціального і культурного розвитку суспільства.

Найбільш сприятливі передумови для проектування сільського зеленого туризму об'єктивно складаються на територіях національних і ландшафтних парків, де існує можливість поєднати в повноцінному відпочинку пізнання природничого, історико-етнографічного та культурного потенціалу регіону. Родзинкою сільського зеленого туризму може і має стати яскрава анімація, тобто пожвавлення програм обслуговування, відпочинку і дозвілля туристів ігровими елементами та шоу-програмами на базі історико-етнографічної та культурної спадщини регіону. На кшталт уславленого у світі заповідного музейно-анімаційного середовища козацької доби на острові Хортиця, де з перших кроків турист потрапляє у світ запорізького козацтва і, за бажання, може спробувати зварити козацький куліш, опанувати козацькі ремесла, взяти участь у козацьких кінних іграх, набути навиків ратного мистецтва тощо.

Аналогічно з анімаційною спрямованістю розвивається музейний комплекс Трипільської культури у м. Ржищеві й с. Трипілля, що на Київщині, де турист поринає у атмосферу трипільської доби. З елементами обрядово-побутової анімаційності реалізується на території національного природного парку "Гуцульщина" проект музею гуцульської культури під відкритим небом. Цей музей уможливлює туристам відчути органічне поєднання народної архітектури та живого гуцульського побуту, побачити відроджені гуцульські ремесла і промисли (різьбярство, кушнірство, писанкарство, мосяжництво, гончарство, килимарство, вишивка, бондарство) [2].

Подібні музеї "живої етнографії" можна організувати у будь-якій сільській місцевості, де обирається стратегічний довготривалий орієнтир на розвиток масового сільського зеленого туризму.

Анімаційним наповненням програм сільського зеленого туризму можуть бути фольклорні фестивалі, народні гуляння, народні танцювальні вечори, карнавали, вечорниці, ворожіння тощо за безпосередньої участі туристів.

Отже, сільський відпочинок в Україні за рахунок соціокультурного проектування може набути національного значення. По-перше, він дає поштовх для відновлення й розвитку традиційної культури: народної архітектури, мистецтва, промислів – всього, що складає місцевий колорит і поряд із природно-рекреаційними чинниками є не менш привабливим для відпочиваючих. По-друге, завдяки соціокультурному проектуванню сільського відпочинку мешканці урбанізованих територій з масовою культурою мають можливість пізнати справжні українські традиції. По-третє, етнокультура села представляє Україну світові і приваблює іноземних туристів. Тому, як передумову успішного розвитку відпочинку в сільських етнографічних районах треба розглядати формування за рахунок соціокультурного проектування ідеології відродження й розвитку всього спектра традиційної культури, починаючи від форм господарських занять до надбань духовної сфери, що діятимуть як сприятливі чинники для індивідуального відпочинку в етнографічних регіонах України.

Використані джерела

1. Про культуру [Електронний ресурс] : Закон України від 14 грудня 2010 року № 2778-VI / Верхов. Рада України. – К., 2010. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/law/ 10_kultura.html.

2. Агафонова Л. Г. Туризм, готельний та ресторанний бізнес: ціноутворення, конкуренція, державне регулювання: навч. посіб. / Л. Г.Агафонова, О. Є. Агафонова. – К.: Знання України, 2002. – 358 с.

3. Биркович В. І. Сільський зелений туризм – пріоритет розвитку туристичної галузі України / В.І. Биркович // Стратегічні пріоритети. Науково-аналітичний щоквартальний збірник. – 2008. – №1 (6). – С.138–143.

3. Воронкова В. Г. Розвиток туризму як соціального і культурного явища в умовах глобалізації та кроскультурної комунікації / В. Г. Воронкова // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки.. – К.: КУТЕП, 2010. – Вип. 8. – С. 23–35.

4. Горішевський П. В. Сільський зелений туризм: організація гостинності на селі: підручник / П. В. Горішевський, В. П. Васильєв, Ю. В. Зінько – Івано-Франківськ: Місто – Н, 2003. – 158 с.

5. Грей К. Ф. Управление проектами : практическое руководство / К. Ф. Грей, Є. У. Ларсон ; пер. с англ. – М. : Дело и сервис, 2003. – 527 с.

6. Дишлюк Н.І. Сільський зелений туризм як альтернатива розвитку сільських територій / Н.І.Дишлюк // Науковий вісник НУБіП України. – 2011. – №1. – С.163.

7. Зінько Ю. В. Організаційно-господарські аспекти розвитку сільського туризму в Карпатському регіоні / Ю. В. Зінько // Аграрний екологічний туризм в країнах Центральної та Східної Європи : Матеріали І міжнародного науково-практичного семінару. – Стрий, 2004. – С. 38–43.

8. Кортелева Н. В. Инновационная деятельность и ее место в управлении проектами / Н. В. Кортелева // Вісник Хмельницького національного університету. – 2009. – №6 (Т. 3) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Vchnu_ekon/2009_6_3/018-020.

9. Кострицяя М. М. Сільський туризм: теорія, методологія, практика (етноісторичний туристичний кластер "Древлянська земля") / за наук. керівництвом і заг. ред. Є. І. Ходаківського, Ю. С. Цал-Цалка; Житомирський державний технологічний університет / Кострицяя М. М. – Житомир, 2006. – 194 с.

10. Марков А. П. Основы социокультурного проектирования : учеб. пос. / А. П. Марков, Г. М.Бирженюк. – СПб., 1997. – 260 с.

11. Петрова І. В. Проектування в соціокультурній сфері : навч. посіб. / І. В. Петрова. – К. : КНУКіМ, 2007. – 372 с.

12. Пузакова, Е.П. Международный туристический бизнес / Е.П. Пузакова, В.А. Честникова. – М.: Экспертное бюро, 1997. – 176 с.

13.Рутинський М. Й. Сільський туризм: навч. посіб. / М. Й. Рутинський. – К.: Знання, 2006. – 217 с.

14. Управління проектами : національні особливості / В. В. Малий та ін. – Д.: ІМА-прес, 2008. – 264 с.

15. Управління проектами : навч. посіб. / О. В. Ульянченко [та ін.]. – Х. : ХНАУ ім. В. В. Докучаєва, 2010. – 522 с.

16.Федорченко В. К. Історія туризму в Україні: навч. посіб. / В. К. Федорченко, Т. А. Дворова. – К.: Вища школа, 2002. – 196 с.

17. Цимбалюк С. І Проблеми діалогу культур у контексті сучасної соціально-культурної ситуації / С. І. Цимбалюк // Україна – Світ : від культурної своєрідності до спорідненості культур : матеріали між нар. наук.-практ. конф., 25-26 травня 2006 р. / ДАКККіМ ; Український центр культурних досліджень / І. В. Кузнєцова (відп. ред.). – К. : ДАКККіМ, 2006. – Ч. 1. – С. 192–195.

УДК (792.8 + 7.077) (477)

Сергій Володимирович Роботько,
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв

РЕПЕРТУАР ТА ПОСТАНОВОЧНА РОБОТА В АМАТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ ЧЕРКАЩИНИ

У статті аналізується репертуар та постановочна робота в аматорських хореографічних колективах Черкащини, визначаються їх основні жанри. Акцентується увага на необхідності підбору цікавого і змістовного репертуару в постановочній роботі аматорських хореографічних колективів.

Ключові слова: *репертуар, постановочна робота, аматорські колективи, хореографічне мистецтво, народний танець.*

In the article examined, a repertoire and raising work is analysed in the amateur choreographic collectives of Cherkaschini, determined them basic genres. Attention is accented on the necessity of selection of faithful and interesting repertoire for raising work of amateur choreographic collectives.

Keywords*: repertoire, raising work, amateur collectives, choreographic art, folk dance.*

Основними засадами державної політики у сфері культури є створення умов для творчого розвитку особистості, підвищення її культурного рівня, естетичного виховання дітей та юнацтва. В останні роки сфера дозвілля в Україні характеризується збільшенням діапазону аматорської дозвіллєвої діяльності, яка має значні можливості для самореалізації особистості, задоволення її потреб й інтересів. Особливого значення у цьому зв'язку набувають питання репертуару й постановочної роботи в аматорських колективах, зокрема хореографічних.

За словами О.П.Колоска "Танець – це душа народу, він був і є невід'ємною частиною розвитку України" [9, 92]. Аналізуючи реалії сьогоднішнього дня, слід зазначити, що, з одного боку, народний (фольклорно-побутовий) танець втрачає своє місце і роль у побуті народу в зв'язку з рекламою телебаченням різноманітних танцювальних шоу спортивно-бального та сучасних напрямків мистецтва, а з іншого – народний танець не втрачає своєї актуальності за рахунок його популяризації ентузіастами народного мистецтва.

Україна пишається високою майстерністю та блискучим мистецтвом хореографів і балетмейстерів, які внесли величезний вклад в розвиток національного хореографічного мистецтва. Їхня діяльність пропагує досягнення вітчизняної хореографічної школи в усьому світі. Серед них Авраменко В., Вірський П., Верховинець В., які пройшли надзвичайний життєвий шлях, повний творчих досягнень, і залишили велику спадщину, яка має свої витоки у народній творчості й гідно презентує хореографічне мистецтво певного регіону України. Свідченням цього є неповторність та багатогранність їхньої постановочної та репертуарної роботи. Наприклад, П.Вірський, спираючись на народні національні традиції, створив низку концертних програм, до яких увійшли яскраві хореографічні композиції "Ми з України", "Ляльки", "Моряки", "Гопак", "Сестри", "Чумацькі радощі", "Ой під вишнею", "Повзунець", "Подоляночка", "Про що верба плаче", "Запорожці", "Ми пам'ятаємо" та багато ін. Наступні покоління фахівців, які працюють в українській народній хореографії, наслідують їх творчість.

Значний внесок у розвиток української хореографії зробив В.Верховинець. Зокрема, його праця "Теорія українського народного танцю" – це перша на Україні книга, яка з наукової точки зору підходить до вивчення народного танцювального мистецтва [4, 10]. У цій праці В.М.Верховинець зібрав і систематизував надзвичайно цінний танцювальний матеріал, характерний для української народної хореографії [4, 11].

Мета та завдання нашого дослідження – розглянути та проаналізувати репертуар та постановочну роботу в аматорських хореографічних колективах Черкащини, визначити сутність поняття репертуару в цілому та виявити основні жанри хореографії, які характерні для цього регіону.

Професійні та аматорські колективи Черкащини вносять значний внесок у дослідження місцевого фольклору. Балетмейстери Черкащини відроджують фольклор в сценічних образах, зокрема це можна простежити у діяльності балетмейстера Черкаського обласного музично-драматичного театру, Заслуженого артиста України В.Татарінова, головного балетмейстера Черкаського державного академічного заслуженого народного хору – Т.Зуєва, Заслужених працівників культури України В.Луценка, О.Золотарьової, керівника зразкового ансамблю танцю "Веселка" А.Дацьківської та ін.

Нині в аматорських колективах Черкащини використовуються різні жанри хореографічного мистецтва: народні танці, спортивно-бальні, естрадні, сучасні (хіп-хоп, брейк данс, модерн, контемп) та ін. "Але який би жанр не обрав коллектив – повинна бути глибоко продумана система роботи над репертуаром, визначена і налагоджена навчально-виховна робота" [5, 8], – вважає О.Голдрич

Отже, репертуар аматорських хореографічних колективів Черкащини є одним із головних показників їхнього розвитку. Відтак, доречним буде розглянути таке поняття, як "репертуар". У короткому

© Роботько С. В., 2012

енциклопедичному словнику з культури М.Корінного та В.Шевченко поняття “репертуар" (франц. repertoire, від лат. repertorium – список) розглядається як: “1) сукупність творів (драматичні, музичні та ін.), які виконуються протягом певного часу в театрі, на концертній естраді; 2) ролі, партії, музичні і літературні твори, з якими виступають актор, співак, читець, музикант. Існують поняття сучасного й класичного репертуару. Розрізняють репертуар за видами театрів (оперний, естрадний), стилями і жанрами (романтичний, комедійний, трагедійний)" [10, 274].

А.Шевчук, стверджує, що: “Різноманітний художній музично-руховий репертуар у цілому містить широкі можливості загально розвивального характеру і зокрема – спеціального музично-рухового значення". При цьому він акцентує увагу на положенні психології про те, що дитина розвивається, виховуючись і навчаючись [12, 6]. Ми вважаємо, що це твердження стосується не тільки дітей дошкільного віку, а й аматорів будь-якого віку, які розвиваються в хореографічному напрямку. Адже головне в танці – втілення його ідейного задуму, який розкривається через пантоміму, відповідні пластичні рухи, живі і дійові образи. Треба також завжди мати на увазі, що тільки емоціями не можна правильно розкрити зміст танцю. Потрібна якість думки, точність рухів, які доповнюють емоційні почуття. Тому ми згодні з твердженням О.Голдрича: “Для постановки керівник повинен вибрати такий народний танець, який відповідає складу колективу і його можливостям" [5, 38]. Всі ці засоби формують різноманітний та багатогранний репертуар аматорських колективів.

У період існування СРСР основним жанром у хореографічній самодіяльності був народний танець, який на сьогоднішній день втрачає своє місце у побуті народу та, як ми вже наголошували, не втрачає своєї актуальності у дозвіллєвій практиці аматорів. Поряд з колективами народного танцю спостерігається зростання колективів і студій спортивно-бального та сучасного танцю.

На нашу думку, причиною інтересу до спортивно-бальних та сучасних танців перш за все є популяризація цього жанру хореографічного мистецтва через засоби масової інформації та телебачення, а також проведення в Україні оглядів, конкурсів та фестивалів для аматорів різного віку.

У зв’язку з тим, що на таких популярних танцювальних шоу, як: “Майданс", “Танцюють всі", “Танці з зірками", “Танці на кризі", “Танцюю для тебе", використовуються сучасні течії, зокрема хіп-хоп культура, контемп, модерн, бальна хореографія, які викликають цікавість у молоді – це є стимулюючим фактором для занять саме подібними напрямками хореографічного мистецтва. За таких обставин наслідком є очевидне зниження загального культурного рівня населення, його соціально-культурної активності, формування відношення у аматора до українського народного танцю, як до чогось меншовартісного, немодного, непотрібного.

Щоб зрозуміти, який вплив мають танцювальні шоу на молодь, наведемо приклад одного з найпопулярніших на сьогоднішній день шоу – “Майданс".

“Майданс" – наймасштабніше в історії України танцювальне шоу 2011 року, яке телеканал “Інтер" представляє спільно з Київською міською державною адміністрацією. Ми згодні з цим. Не маємо заперечень і до того, що це є унікальний, перший в Україні проект, який несе в собі ідею згуртування талановитої української молоді. І вперше її об'єднує не політика, не злободенні проблеми, а прекрасне й вічне мистецтво танцю. Але річ в тому, що об’єднує на цьому проекті молодь не власний національний продукт з власною культурою, а чужоземна хореографічна культура, що ми помічаємо й в інших танцювальних проектах, зокрема на проекті “Танцюють всі". У деяких хореографічних постановках проекту “Майданс" вбачаються неординарні цікаві задуми, в яких є елементи патріотичного та релігійного спрямування. В цьому ми помічаємо відбиток ментальності нашого народу. Таке викладення матеріалу використовується в хореографічних постановках за рахунок малюнку різноманітних фігур, відображення символів, своєрідної тематики, притаманної певному регіону країни. Наприклад, серед символів вирізняються: “український тризуб", “ікона", “серце" та багато інших фігур. Тематика хореографічних постановок найрізноманітніша: “землеробська", “морська", “природна", “тематика кохання", “патріотична", “класична", “реінкарнація" та багато ін.

Безперечно, вражаючим видовищем є і сама чисельність аматорів, які беруть участь у цьому проекті. З кожного міста України, а всього у проекті брали участь дванадцять міст України, було представлено по 500 учасників, що свідчить про масовість та масштабність проекту.

Отже, молодь бачить цікаві постановки з вражаючою синхронністю та черпає величезний емоційний заряд, який передають аматори по той бік екрану. Відомий російський хореограф Алла Духова, яка була членом журі проекту “Майданс" зазначає, що: “Танець – це радість, яку ми несемо людям, і ця радість повинна йти від кожного танцюриста". Ми вважаємо, що ця теза є невід’ємною умовою не тільки цього проекту, а й запорукою успішної діяльності будь-якого аматорського колективу.

На нашу думку, репертуар народних колективів України, зокрема Черкащини, є більш цікавим, насиченим, змістовним , а самі номери мають чітку сюжетну лінію та драматургію на відміну від репертуару подібних танцювальних шоу та колективів, які працюють в сучасному напрямку.

Дослідник А.Гуменюк писав, що “Український народ протягом століть створював самобутню культуру, яка відбиває його багатогранне життя. Одним з її найцінніших скарбів є народне танцювальне мистецтво" [6, 7]. Саме тому, український народний танець є потужним фактором відродження духовності і гуманізації суспільства, потенціалом формування творчої активності молодших школярів та підлітків, задоволення їхніх потреб у вивченні національних фольклорних традицій. “Кращі художні зразки

народних танців збереглися і дійшли до наших днів. Вони стали невід'ємною частиною художнього життя сьогодення. Наприклад, хореографічні твори П.Вірського "Березнянка", "Кадриль (Дев'ятка)", "Повзунець" продовжують жити в таких колективах Черкащини як: "Черкащанка", "Канівчанка" та ін.

В.Верховинець визначає три основних жанри українських народних танців: хороводи, сюжетні та побутові [4, 7]. Серед танців, які побутують на Черкащині нині, можна відзначити хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, кадрилі, польки та ряд сюжетних танців – "Косарі", "Гусак", "Голубка", "Вишивальниці", "Лісоруби", "Шевчик ", "Аркан", "Чумацькі радощі" та багато інших. Як зазначає О.П.Колосок: "В цьому регіоні побутують всі жанри українських народних танців. Рухи танців відзначаються пластичністю, округлістю, яка великою мірою залежить від характеру використання рук, корпуса, голови. Велике значення надається міміці… В центральній частині України одяг в танцях використовується не тільки як національна ознака зовнішнього оформлення танцю, а й як активний компонент самого танцю" [9, 10].

А.Гуменюк також зазначає, що: "Неабияке значення в танці мають одяг і інші атрибути. Одяг збагачує національний колорит танцю, часто відтіняє його регіональні особливостісті" [6, 24].

Найбільшою популярністю в Україні, зокрема й на Черкащині, користується танець "Гопак". Майже в кожному народному аматорському колективі цей танець є окрасою репертуару. "В цьому танці втілюється героїзм, мужність, сила, спритність запоріжців, виявляється фізична загартованість виконавців (в минулому гопак виконували виключно чоловіки). Крім того, він став основою для виникнення нового танцю, який український народ на честь запорізьких козаків назвав "Козачком" (О.П.Колосок). В аматорських колективах Черкащини не меншою популярністю користуються танці Західного регіону України: "Закарпатський", "Буковинський", "Голубка", "Березнянка", "Гуцулка" та ін. Досліджуючи репертуар аматорських колективів Черкащини, ми можемо констатувати, що більшість номерів, які були популярними за часів СРСР, припинили своє існування, а якщо й збереглись, то втратили своє первинне забарвлення. Тому, важливим є не тільки правильний підбір репертуару для колективу, а й музика. Справжній балетмейстерський успіх приходить саме тоді, коли ідея танцю найбільше виражає музику. І навпаки, якщо музика не відповідає задуму постановки, якщо вона "не смачна", підібрана абияк – тоді танець вийде беззмістовним, емоційно спустошеним… Отже, музика – невід'ємна складова частина танцю" вважає О.Голдрич.

Розглянемо репертуар найкращих аматорських хореографічних колективів області та районів Черкащини. В Черкасах діє один з найпотужніших колективів – зразковий хореографічний ансамбль "Дружба" ОЦНТ і КОР, який створений в 1976 році. Очолює його голова Черкаського обласного осередку Національної хореографічної спілки України, заслужений працівник культури України О.Золотарьова. Концертну програму колективу складають танці народів світу, українські народні та сучасні танці, хореографічні композиції. В репертуарі колективу певне місце займають демікласичні мініатюри, сюжетні танці, хороводи, а також є художні твори, які відрізняються великою художньою цінністю та виконавською майстерністю. Серед них хореографічні композиції: "Журавлі", "Славні козачата-бабині внучата", "Дощик", "Весняний вітер", танці: "Великий хоровод", "Єврейський танок", "Фрейлекс", американський танець "Кантрі", "Батьківська шапка", "Канкан" та ін. [7]. У травні 2011 р. в ПК "Дружба народів" колектив відзначив свій 35-й ювілей, на якому були присутні випускники колективу та гості.

Одним з найбільш відомих та провідних аматорських народних танцювальних колективів як Черкащини, так і України є народний аматорський ансамбль танцю "Черкащанка" ЧНУ ім. Б. Хмельницького.

Різноманітність репертуару, його широта дозволяють найповніше розкрити творчі можливості колективу і кожного учасника зокрема. У цьому велика заслуга художнього керівника ансамблю Заслуженого працівника культури України В. М. Луценка, який нині очолює "Черкащанку". Основу репертуару колективу складають близько 40 танцювальних композицій та танців народів України [11]. А на сьогоднішній день їх набагато більше. Зокрема, хореографічні композиції "Квіти України", "Розпрягайте, хлопці коней" (постановка – Л.Чорноус), українські "Козачок", "Паняночки", "Гопак", сольні "Ворота", "Троїсті музики", "Удовиця", "У нашому краю цвітуть рушники" (хоровод), "Удовицю я любив", "Біля ставу", "Повзунець", "З ланів Шевченкового краю", закарпатський – "Березнянка", російський – "Шенкурські заковирки", "Улитка" (хороводний), полька "Черкащанка" та інші. В колективі є твори відомих в Україні балетмейстерів-постановщиків і заслужених артистів та діячів культури – Р.Малиновського, К. Хряпіна, Л.Чорноус, Я.Чепурчука, А.Нікітіної та Б.Гершмана. Це такі твори, як: "Ми діти твої Україно," "Скакуха" (Р.Малиновський), "Над широким Дніпром" , "Свята родина" (К.Хряпін), "Павочка" (різдвяний обряд), полька – "Забава" (Л. Чорноус), покутський – "Голубка" (Ф.Чепурчук), на музику Р.Свірідова – "Пам'ять" (демі-класика А. Нікітіної та Б.Гершмана). В колективі є постановки з репертуару видатного балетмейстера П.П.Вірського: кадриль "Дев'ятка", "Повзунець", закарпатський – "Березнянка" та ін. Це свідчить про високий рівень майстерності колективу. Значна увага в постановчій роботі приділяється обробці фольклору та створенню на його основі варіантів сценічного танцю, чимало танців ґрунтується на місцевому матеріалі.

Відомим хореографічним колективом Черкащини є народний аматорський театр хореографічних мініатюр "Артанія" Палацу молоді, який створений у 1990 році. Художній керівник колективу – А.Рубан. У репертуарі колективу – українські "Сільська полька" (жартівливий), сюжетні "Три кума", "Їхали козаки", "У лузі червона калина", "Жайворонок", танці різних народів світу: російські (стилізовані)

“Марусечка", “Параня"; турецькі “Катіла", “Караденіз", “Халай"; циганські “Циганська венгерка", іспанські “Іспанське Cafй", “Фламенко", “Пассодобль"; грузинські “Мхедрулі", “Лезгінка Акуша" горський “Казбегурі", грецький “Хасаніка", єврейські “Хава Нагіла" та ін., індійські, арабські (танці живота) бразильські, танцювальні твори на основі сучасної хореографії.

Зразковий ансамбль народного танцю “Веселка" ЦДЮТ, створений у січні 2000 року, художнім керівником якого є А. Дацьківська. В програмі ансамблю близько 40 номерів, досить об’ємних, складних, більшість номерів українських, але є і російські, єврейські, білоруські, естонські. Серед них також: українські дитячі та сюжетні “Весела полька", “Гуцулик", буковинська – “Гарненька-Чепурненька", “Як їхали чумаченьки возом", “Жартівники" “Весела вулиця", “Козачий пляс", “Сопілкарі", “Вареники", “Закарпатський", “Хуторська полька", “Гопак"; російські “Кадриль", “Карусель", єврейські “Стерегущий Израиль", “Рікут Сімха" (радість), “Білоруська полька", естонський “Тервіст" (привітання), румунський “Бусійок" (коло), демі-класика – “Весняні барви" та багато ін. В колективі є постановки відомих балетмейстерів – постановників: О. Шилька (“На морських просторах", “Козачий пляс"), заслуженого працівника культури – Є. Гоцуленка (“Жартівники", “В краю магнолій") та ін.

Аналізуючи репертуарну та постановочну роботу аматорських колективів Черкащини, ми погоджуємось з думкою директора РОМЦ НТ В.Полулях про те, що хореографічне мистецтво Черкаського району, зокрема народне, не занепадає лише тому, що його плекають ентузіасти, для яких ця діяльність є не лише засобом для існування, а сенсом всього життя. Такими хореографами-ентузіастами за її словами є: Величко І., Овчаренко І., Полякова О., Пожар І., Роботько С., Черненко О. та ін. [8]. Саме завдяки їм народна хореографічна культура Черкащини розвивається, але, на жаль, не популяризується так, як в інших країнах. Наприклад, в Грузії, Іспанії, Білорусії, Росії та інших країнах народний танець займає пріоритетне місце серед інших хореографічних жанрів.

Із Звітів ОЦНТ та КОР станом на 01.01.2011 ми дізнаємось, що: “Провідним колективом Шполянського району залишається народний аматорський ансамбль народного танцю “Гренада" районного Будинку культури, незмінним керівником якого впродовж багатьох років залишається Е. Пресліцький. У доробку колективу українські, циганські, білоруські танці та танцювальні композиції в постановці художнього керівника" [8]. В репертуарі колективу також нові цікаві українські хореографічні картинки та композиції, серед них: “Від Києва до Лубен", “Косарі", “Дощик", “Гомін Карпат", “Черевички" та багато ін.

Аналізуючи роботу танцювальних колективів району, слід звернути увагу на народний ансамбль танцю “Рушничок" с. Мошни. З приходом талановитого керівника Гречушнікова І. колектив розпочав своє відродження. За короткий час роботи в цьому колективі він поставив цікаві хореографічні постановки, які дуже подобаються як виконавцям так і глядачам, це: “Їхали козаченьки", “Танок з бубнами", “Гоголівська кадриль" та багато ін.

У репертуарі хореографічного колективу “Берег надії" с. Степанки від Червонослобідської ДМШ більше 20 хореографічних різножанрових постановок. Найбільш цікавими, видовищними та улюбленими як для глядачів так і для виконавців, стали хореографічні постановки: “Лантух сміху", жартівлива полька “Підморгнула – підвела", “Російська плясова", “Привітальна", “Вишенька-черешенька", “Кущ калини", “Закарпатський", “Гопак". Особливі глядацькі симпатії належать танцям в естрадно – сучасному жанрі: “Весняні хмаринки", “Фантазія", “Полум’я вогню", “Кукарела", “Танець з стільцями". Цікавими та яскравими виявились танці поставлені в бальному жанрі: вальс “Подих весни", “Танго", “Віденський вальс". Серед дитячих постановок вирізняються: “Коти й мишенята","Весняне пробудження", “Сніжинки", “Полька" [2, 5].

Одним з найкращих в Черкаському районі є Зразковий ансамбль танцю “Барви", який очолює І.Величко. Колектив знаходиться у постійному творчому пошуку та активній концертній діяльності. Репертуар “Барв" складається з різноманітних хореографічних композицій, які відображають життя та побут українського народу, а також сучасні дитячі мотиви (“Привітальна", “Україна", “Родина", “Купальський хоровод", “Сусідка", “Коляда") і багато інших цікавих театралізованих постановок [8]. Цікавими доробками є танці, які поєднали народну та сучасну хореографію і музику: “Ой говорила чиста вода", “Вогонь кохання", “Вечорниці", “Сало", “Орися", “Ой у лузі червона калина". З колективом співпрацює Заслужений артист України В.Татаринов. Його постановки збагатили репертуар колективу такими постановками, як: “Буковинський танець", “Од Києва до Худяків та й ділили парубків…", “Худяківські вибрики", “Козацький гурт".

Аналіз репертуару вищезгаданих колективів дає підстави стверджувати, що ці та багато інших колективів Черкащини своєю високою професійною майстерністю, гідно втілюють в життя українські хореографічні традиції. Нами виявлено, що на Черкащині побутують майже усі жанри українських народних танців, вони відбивають найхарактерніші національні риси українського народного танцювального мистецтва. Саме тому вони й становлять основу української народної хореографії, яка являє собою потужний фактор відродження духовності і гуманізації суспільства.

Отже, Україна – країна, що має багаті культурно-історичні традиції, які володіють значним виховним потенціалом. У складних соціально-економічних і політичних умовах життя країни актуальним є завдання транслювати у сучасну масову свідомість моральні цінності й ідеали, активно впливати на культуру суспільства засобами традиційного хореографічного мистецтва. Позитивне сприйняття молоддю українського народного танцю залежить від багатьох факторів: від популяризації танцю (рек-

лама, телепередачі, народні танцювальні шоу, конкурси, фестивалі, огляди); від професійного рівня керівників; від продовження славних традицій українських педагогів та балетмейстерів (Авраменка В., Вірського П., Верховинця В., Чернишової Л., Чепурчука Я. та ін.); від залучення молодих аматорів до вивчення традиційних українських танців та обрядів.

Отже, правильно сформована репертуарна політика в аматорському хореографічному колективі допоможе реалізувати свої здібності тисячам аматорів, а глядачам – задовольнити свої культурні потреби, сформувати естетичний смак.

Використані джерела

1. Бондаренко Л.А. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях / Л.А. Бондаренко. – К.: Муз. Украина, 1985.

2 .Берег надії //Сільські обрії. – 2010. – 11 червня.

3. Барви //Сільські обрії. – 2010. – 21 травня.

4. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В.М. Верховинець. – К.: Мистецтво, 1968.

5. Голдрич О.С. Методика роботи з хореографічним колективом / О.С.Голдрич. – Львів: Каменяр, 2002.

6. Гуменюк А. І.Українські народні танці / А.І.Гуменюк. – К.:АНУ РСР, 1962.

7. Зразковий ансамбль танцю "Дружба". – 1999.

8. Звіти про роботу Черкаського Обласного Центру Народної Творчості та КОР за 2009, 2010 роки з власних архівів ОЦНТ та КОР.

9. Колосок О.П. Побудова екзерсису біля станка на основі української народно-сценічної лексики: Навч.-метод. пос.: / О.П.Колосок. – К.:ДАКККіМ, 2001.

10. Корінний М.М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М.М.Корінний, В.Ф.Шевченко. – К.:Україна, 2003. – С. 274.

11. Самодіяльний народний ансамбль танцю "Черкащанка". – 1993.

12.Шевчук А.Розвиток дошкільнят в музично-руховій діяльності: Навч. – метод. забезпечення програми "Дитина" / А.Шевчук. – К.: "Шкільний світ", 2006.

УДК 7.035:379,85 (477.87)

Вікторія Вікторівна Степанчук,
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ У ТУРИЗМІ СВІТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ

У статті визначений та проаналізований об'єм історичних досліджень у відтворенні основних рис світської культури Середньовічної Європи. Розглянуті основні аспекти організації історичної складової ігрового туризму на Закарпатті. Окреслені шляхи міжнародної підтримки розвитку даного напряму туристичних послуг України. Проаналізовано історичні та соціокультурні особливості використання рекреаційних ресурсів краю на прикладі замкових комплексів, які особливо важливі в організації ігрового туризму. Досліджені основні передумови формування міжнародних соціально-культурних комунікацій.

Ключові слова: *історична реконструкція, військово-історичні фестивалі, ігровий туризм, світська культура, лицарські турніри, середньовічні видовища, замкова архітектура.*

In the article certain and described level of recreation potential of region through the specific aspects organization of historical constituent in playing tourism on Zakarpate, which characteristic only for this region. Also in the article the presented possibility of integration market of Ukraine tourist services, on the example of Zakarpatya, in the European tourist markets. Pre-conditions of development international social and cultural relations of communicative character are certain.

Keywords*: Historical reconstruction, military and historical festivals, gaming tourism, secular culture, jousting tournaments, medieval spectacle, castle architecture.*

Актуальність даної статті полягає в дослідженні проблеми історичної реконструкції святкової світської культури доби Середньовіччя у видовищному форматі фестивалів та ярмарок сучасності. Активне посилення соціальної уваги до якісного рівня відтворення історичної основи та її адаптації в ігровому туризмі України і Європи підштовхує на формулювання та подальше вирішення вагомих питань історіографічної адаптації середньовічної світської та лицарської культури до вимог сучасної. Для окреслення основного напряму даного дослідження необхідно звернути увагу на особливий вплив основних ідейно-філософських, державотворчих європейських тенденцій на формування ментальності і побуту населення Закарпаття.

© Степанчук В. В., 2012

Специфіку формування духовної та матеріальної складових світської міської культури слід відносити до періоду середньовіччя, адже тоді, за дослідженнями К.А. Іванова, і формується специфічна показова видовищна культура. Зокрема, в працях "Середньовічне місто" та "Середньовічний замок" [1, 56] дана тема розглядається автором саме в такому хронологічному датуванні. Більше того Іванов підкреслює важливість даного історичного періоду для формування саме світської видовищної культури, до якої відносить, окрім народних ігрищ, лицарські турніри, королівські бенкети та урочисту ходу коронованих осіб містом на огляд міщан [2, 32].

А от Жозе Гіз стверджує у праці "Life in a Medieval Castle", що основна ідея драматургічної послідовності середньовічних міських урочистостей належить безпосередньо населенню міст, котре в часи воїн і суспільного неспокою потребувало усвідомлення та видовищної демонстрації психологічного захисту соціальним лідером, що характеризувався ідеалістичними рисами як справжній кумир простого люду. Адже без окремих атрибутів міського життя, котрі вказували на соціально правильний тип поведінки для простого народу, як от лицарські турніри, змагання з володіння середньовічними видами зброї та урочисті заходи, до яких відносилися також благодійні бенкети, містерії – не можливо уявити класичне, у розумінні середньовічної масової культури, європейське місто [3, 110].

У період пізнього середньовіччя, як стверджує Філіп Ворнер в історіографічному нарисі "The Medieval Castle", висвітлюючи специфіку умов життя феодалів, міщан та лицарів в Європі, вся масовість, ефектність та феєричність святкової культури активно фіксується в історичних хронікерах та ідеалізується в куртуазній літературі, більше того, під зображення урочистих процесій з детальними описами одягу, супроводжуючих атрибутів, загального декору та ін., виділялися окремі розділи в літописах та літературі оригінального жанру. Придворні святкування з маскарадною складовою, урочистостями, алегоричними театральними сценами та феєрверками відрізнялися особливим розмахом. Деякі вельможі, зокрема в Італії та Франції, на святкуваннях з приводу коронації, весіль, релігійних календарних свят та ін., задля нагадування та демонстрації власної влади влаштовували справжні масові спектаклі, використовуючи всі відомі мистецькі засоби з не характерним для тих часів розмахом. Для розваги знаті зводилися дивні декоративні архітектурні конструкції, що оздоблювалися ошатними композиціями з квітів та грандіозними на вигляд скульптурними ансамблями; в замках та на міських ринкових площах проводилися святкові бенкети, лицарські турніри та інші видовища [4, 189-195].

В контексті розвитку європейської культури XIII-XVIII ст. варто згадати і Закарпаття, адже в регіоні нараховується три повноцінні середньовічні замки та низка напівзруйнованих фортифікаційних споруд, котрі зіграли визначну роль в історії краю. Досить велика кількість пам'яток фортифікаційної архітектури зумовлена особливим геополітичним розташуванням даного регіону. Оскільки через нього проходив ряд торгових шляхів, а середньовічні міста мали адміністративні привілеї та права на проведення міських торгівельних ярмарок, подаровані правителями Середньовічної Європи [5, 2], що і зумовлювало особливу стратегічну цікавість до даного регіону.

Слід зазначити, що традиційне світське життя формувалося на Закарпатті за правилами культурного розвитку європейських міст, адже феодали та намісники представники відомих родин Литовського королівства, Італії, Франції, Румунії, Угорщини, Австрії та ін., як от Угорські королі Матяш Корвін та Карл Роберт Анжу, феодальні роди Другетті, Перені, Добо, Ракоці намагалися відтворити та передати всі відомі тенденції європейської культури чи то в архітектурних концепціях, чи – загальнокультурних традиційних європейських рисах [6, 15].

Оскільки Закарпаття прославилося чисельними нападами загарбників, повстаннями та феодальними війнами Середньовіччя, що описані в історичних європейських хронікерах, слід зауважити, що велика кількість військових архітектурних споруд, кожна з котрих як свідок буремних подій минулого овіяна легендами, презентована в сучасності не тільки як центр археологічних розкопок, а й атракція ігрового туризму. Деякі особливості історичного відтворення лицарських традицій пов'язуються з історією європейських орденів, котрі мали резиденції на Закарпатті, як от Орден лицарів Тамплієрів, що тісно пов'язаний з історією Середнянського замку та войовничий шляхетсько-лицарський клан Драг – Сасів, власників Хустського замку, з роду яких за легендами походить мати трансільванського воєводи Влада Цепеша, більш відомого як граф Дракула. Всі ці факти та інші, легенди, підтверджені не тільки реальними історичними подіями, мовними аспектами, а й біографічними відомостями європейських правителів, зумовлюють надзвичайну цікавість до замків Закарпаття як архітектурних, так і культурних центрів зі сторони країн, що мають нерозривну спільну історію з Закарпатськими землями, як от Угорщина, Чехія, Словаччина та ін.

Особливо продуктивною є співпраця європейських країн на соціокультурній ниві. Особливо відзначений подіями Мукачевський замок, котрий є найбільш перспективним з музейно-анімаційного відродження. Першим кроком до відродження минулої слави даної визначної споруди став 1993 р., тоді замок перейшов до комунальної власності міста.

В 1989 р. в Мукачівському замку литовські кінематографісти проводили зйомки історичного фільму "Час повного місяця", побудувавши новий дах над замковим колодязем, значно підремонтувавши двір і окремі приміщення "Верхнього замку". А в липні 2003 р. вже китайські режисери за допомогою працівників київської кіностудії ім.. О. Довженко знімали реалістичні сцени (перебування революціонера Артура-Овода в казематах форту Равени, польового судового процесу і розстрілу го-

ловного героя) для свого художнього багатосерійного фільму за романом Етель Ліліан Войнич "Овод", котрий був написаний письменницею в 1897 р. за мотивами історичних подій, що відбувалися в Італії в першій половині XIX століття [7, 4].

Влітку 1993 р. Угорська культурна спільнота Закарпаття (KMKSZ) встановила монументальний барельєф Ілоні Зріні. В липні 1996 р. міський голова Мукачева Василь Ільтьо відкрив бронзовий пам'ятник Федору Коріатовичу роботи ужгородського скульптора Василя Олашина.

На території мукачівського замку періодично стали проводитися концерти класичної резидентської музики XVIII ст. – періоду правління сім'ї Ракоці. А в травні 2000 р. в рамках міжнародного фестивалю "Театральна весна -2000" Закарпатський російський драматичний театр, котрий знаходиться в місті Мукачеве, на майданчику "Верхнього замка" показав спектакль на історичну тематику "Герцог Гонзаго" за п'єсою М. Йорданова в постановці режисера Тараса Криворученка [8, 5].

2006 рік виявився для Мукачівського замка щедрим на події культурного плану. Спочатку, в лютому, на круглому бастіоні "Верхнього замку" відбулося урочисте відкриття в присутності української та угорської делегацій бронзового пам'ятника Ілоні Зріні і Ференцу Ракоці II роботи мукачівського скульптора Пітера Матла [9, 4]. У вересні цього ж року була відкрита перша на Закарпатті екуменічна церква для вінчання молодят, а також зал весільних церемоній, в котрому цього ж року відбулася перша церемонія, в котрій було відтворено весільні традиції доби володарювання сім'ї Ракоці (XVIII ст.) [10, 3].

У 2007 р. в одному з виставкових залів Мукачівського замка 2,5 місяця (з кінця червня до середини жовтня) в рамках культурного обміну між Угорщиною та Україною за сприяння американського бізнесмена, вихідця з Мукачева Імре Пака, демонструвалася виставка художніх полотен видатного художника-реаліста другої половини XIX ст. Мігая Мункачі, котрий народився в Мукачеве в 1844 р. Дану експозицію урочисто відкрили президент України Віктор Ющенко і Прем'єр-Міністр Угорщини Ференц Дюрчаньт [11, 5].

В травні 2008 р. на північно-східному бастіоні замку був встановлений пам'ятник міфічному птаху Турулу. З лютого по листопад 2008 р. експедиція Львівського обласного туристично-альпіністського навчального центру під керівництвом старшого інструктора Михаїла Сидорова проводила очищення колодязя "Верхнього замку" від сміття, котре накопичилося в ньому упродовж XX ст. Альпіністи відкопали його до глибини 76 м і 20 см., де під залізобетонною плитою було знайдено джерело води. В шахті колодязя були знайдені дубові бочки, якими піднімалася вода в замок, а також заіржавілі останки гвинтівок та пістолетів австрійського виробництва, використані гільзи від бойових снарядів і холості навчальні патрони та інше військове спорядження першої половини XX ст. Після очисних робіт колодязь був закритий скляною кришкою і в ньому було проведене освітлення, щоб туристи могли побачити його реальну глибину [12, 3].

15 квітня 2009 р. Верховна Рада України прийняла Постанову №1273 про те, що з метою збереження замку "Паланок" в Мукачеве Кабінет Міністрів України повинен створити державний історико-архітектурний заповідник "Замок Паланок" і віднести його до сфери управління Міністерства культури і туризму.

У липні 2009 року в зв'язку зі святкуванням 20-річчя створення мукачівського історичного музею в його фонди була передана Книга міського магістрату Мукачева 1918-1928 рр., котра була знайдена при очищенні підвальних приміщень Ужгородського замку [13, 6]. В вересні цього ж року за підтримки Генеральних Консульств Угорської Республіки в Ужгороді, Берегові і Об'єднання угорських сімей Закарпаття на території "Середнього замку" відбулися "Замкові ігри", де власне мистецтво володіння різними видами середньовічної зброї продемонстрували члени християнського ордена св. Георгія, що виник в XIVст. при угорському королі Карлі Роберті в дунайському місті Вишеград і відновленого в 90-ті роки XX ст. [14, 5].

В липні 2011 р. на честь 300-річчя Визвольної війни угорського народу проти Габсбургів під проводом Ференца Ракоці II, де Мукачівський замок виступав в якості центрального оборонного об'єкту – була проведена урочиста вітальна церемонія. Також на майданчику "Верхнього замку" на широкий загал глядачів відбулася прем'єра патріотичної рок-опери, присвячена саме вищевказаній події і створена композиторами і музикантами з Угорщини.

Відтак, варто підкреслити, що для перспективного розвитку міжнародних культурних відносин та результативного співробітництва за рахунок виявленої ініціативи активістів, реконструкторів, істориків, культурологів та державних діячів України, Угорщини, Польщі, Чехії та Словакії, організація в недалекому майбутньому фестивалів лицарської світської урочистої культури –новий шлях інтеграції в культурі та туризмі.

Наразі особливо успішним інвестиційно-перспективним напрямом туристичного відродження та європейської інтеграції є ігровий туризм, котрий нерозривно пов'язаний з історичною реконструкцією культури краю. Основними атракціями цього виду туризму постають середньовічні замки Закарпаття. На даний момент в області функціонують декілька клубів історичної реконструкції "Меч Оріона" та "Веремій" з загальною кількістю учасників 40 чоловік. Дані громадські організації за сприяння адміністративного управління краю та за підтримки лицарських клубів і орденів України – Орден Паладинів та Європи, зокрема клубів Угорщини, Словаччини [14] намагаються дослідити та відтворити загальну історико-культурну картину Закарпаття Середньовічного.

Клуб "Меч Оріона", що знаходиться в м. Ужгород, займається відтворенням військової справи і побуту часів Середньовіччя. За зразок активістами клубу взято світську культуру та модні тенденції XIV–XV ст., вплив яких на території Закарпаття в ті часи був значним, оскільки італійська феодальна

сім'я Другетті володіла Ужгородом понад три століття. Герб Другетті став базовим у формуванні символіки даного клубу. Цим самим більше уваги акцентується на проблематиці дослідження регіональної історії, котра закріплена наявністю у належному стані двох ключових споруд фортифікаційного типу – Ужгородський замок, Невицький замок, на матеріальній базі котрих громадська організація здійснює дослідницьку та реконструкторську діяльність.

Мукачівський КІРС "Веремій" є структурним підрозділом Ордену Паладинів – сержантерією, що займається відтворенням військової справи та побуту Мукачева і околиць. За основу взято період перебування в місті литовського князя Федора Корятовича та пік могутності Великого Князівства Литовського, Руського та Жемайтійського 1396-1418 рр. Обраний напрямок акцентує на дослідженні, вивченні та відтворенні регіональних особливостей в контексті загальноєвропейської історії. Згаданий етап є першим в черзі відтворення подій в Закарпатті першої половини XV ст. На зламі XIV-XV ст. в історичних областях сучасного Закарпаття (комітатах Унґ, Береґ, Уґоча та Мараморош) існувало чимало замків (Мукачівський, Чинадіївський, Хустський тощо), що і є матеріальною основою для здійснення клубом своєї діяльності – відтворення тогочасної епохи...

Різнобарвна палітра подій епохи середньовіччя на території Європи та Закарпаття сформувала своє неповторне обличчя Мукачева. Тут зійшлися шляхи Заходу та Сходу. Саме це спонукало нас, учасників рицарського товариства, до реконструкції славної минувшини нашого краю, справи рук наших предків.

Основна ідейна легенда, котра пов'язана з етимологією назви клубу "Веремій", що в м. Мукачеве, викладена так: "Героєм численних закарпатських казок та легенд є Дракон Веремій. Він уособлює нестримну силу та жагу до перемоги. Доля звела супротивників, Корятовича та Веремія у смертельному поєдинку, з якого вийти живим мав тільки один. Та цей бій створив міф про непереможних воїнів, слава яких живе понині.."

Основна діяльність вищевказаних клубів охоплює такі види реконструкції:

- виготовлення військових атрибутів епохи Середньовіччя;
- відтворення техніки фехтування та прийомів боротьби;
- пошиття одягу та взуття;
- вивчення середньовічних танців;
- відтворення середньовічного побуту та кухні;
- історичні дослідження;
- проведення тематичних екскурсій для туристичних груп;
- підготовка та проведення туристичних фестивалів історико-культурної реконструкції на Закарпатті.

Особливі та неповторні риси матиме також фестиваль світської та військової лицарської культури "Срібний Татош", що буде проводитися на Закарпатті. Особлива відмінність даного фестивалю в порівнянні з іншими подібними розважальними дійствами, котрі проводяться в Європі та на Україні, є в його особливій реконструкції дещо романтичного, навіть куртуазного напрямку, котрий буде відображатися в особливих містеріях театрального, майданного та весільного дійства Доби Середньовіччя.

Це відображено в програмі даного фестивалю : 19-20 травня 2012 року в Чинадієвському замку біля Мукачева відбудеться міжнародний фестиваль середньовічної культури. Срібний Татош – закарпатський пегас, символ чистоти та благородства, вірності та честі, мужності і доброти, кличе за собою в мандри. Світ середньовіччя загублений у попелі часів і розмитих спогадів, і не більш, ніж згадка в старих легендах. Заховані від людського ока, забуті міфічні герої, й надалі живуть поруч із нами. Та готові знову увірватися в звичний ритм нашої повсякденності на крилах Срібного Татоша. Фортеця "Сент-Міклош" XV ст. гордо височіє над мальовничою річкою Латорицею на тлі Карпатських вершин. Здавна тут сходяться шляхи Сходу і Заходу, якими йшли торгові каравани і численні війська. Тут знову схрестять мечі рицарі з України, Словаччини та Угорщини, щоб відродити славу минулих епох.

На фестивалі будуть проводитись видовищні середньовічні бугурти, двобої на мечах і алебардах, лунатиме автентична музика, готуватимуться смачні страви за старовинними рецептами. Крім того, кожен учасник фестивалю зможе взяти участь в середньовічних забавах і танцях, постріляти з лука та арбалета, долучитися до майстер-класів, придбати оригінальні речі на ярмарку. Для цього будуть діяти спеціальні майданчики. А у вечірній час небо спалахне від фаєр-шоу. На два дні середньовічна містерія заполонить не тільки територію замку, а й всіх учасників. Незвідана Срібна земля, радо вітає та запрошує всіх охочих долучитися до цього дійства.

Загалом всі інші фестивалі України та близького Зарубіжжя умовно поділяються на так звані Торгові – "Генуезський Шолом" Україна, "Меджибіж" Україна та ін., Видовищні – "Терра Героїка", "Фестиваль середньовічної культури в Вишеграді" Угорщина та військово-спортивні – "Битва Націй" Україна, "Середньовічний Шарош Поток" Угорщина (мається на увазі фахове відтворення найпопулярніших різноманітних видів середньовічних турнірних змагань на кваліфікаційному рівні) .

Можна навести ще приклади на користь рекреаційної орієнтації перспективного розвитку історико-культурної реконструкції в ігровому туризмі Закарпаття. Оскільки статистичні показники та результати соціологічних досліджень показують, що замки Закарпаття щорічно відвідують понад 100 тис. осіб. В перспективі за підтримки європейських та українських клубів історичної реконструкції та громадських організацій, котрі займаються відродженням культурної спадщини, дана галузь повинна зайняти одне з лідируючих місць в актуальному прогресуючому напрямі креативного ігрового туризму.

Варто відмітити, що попит культурно освіченого вітчизняного і зарубіжного туриста, котрий прагне активно провести вільний час, пізнаючи історичну і культурну спадщину Закарпаття в ігровому варіанті, зумовлює вдосконалення пропозиції від туристичної інфраструктури краю.

Іншим, дуже суттєвим ресурсом є подальше використання волонтерського руху у сфері охорони історико-культурної спадщини. Це надає змогу поєднати виховну, навчальну, ігрову і прагматичну функції анімаційного туризму.

Використані джерела

1. Иванов К. А. Средневековій замок и его обитатели / Иванов К. А. – СПб., 1907. – 125 с.
2. Иванов К.А. Средневековій город и его обитатели / Иванов К.А. – СПб., 1899 – 126с.
3. Josep and Frances Gies. Life in a Medieval Castle / Josep and Frances Gies. – London, Rep. 2002 – 248p.
4. Philip Warner. The Medieval Castle / Philip Warner. – London, Rep. 2001— 255p.
5. Державний архів Закарпатської області. – Ф. № 10. – Опис 1, справа 6, ст. 2-3.
6. Збереження і використання історичних замків і замкових комплексів Закарпаття. КОНЦЕПЦІЯ ⁄ авторський колектив: Лукша Є.О., Лукша О.В., Шандор Ф.Ф., Коваль Д. О. – ПРОЕКТ 2008⁄150-733-2.— Ужгород 2009-05-14. – С. 14-23.
7. Філіппов Олексій. Китайський "Овід" у Паланку / Філіппов Олексій // Вечірнє Мукачево. – 2003. – 14 серпня. – № 24.
8. Філіппов Олексій. Вони хворіють любов'ю до театру / Філіппов Олексій // Старий Замок. -2000. – 1 червня. – № 46
9. Філіппов Олексій. "Паланок" має своїх ангелів-охоронців / Філіппов Олексій // Старий Замок Паланок. – 2006. – 2 березня. – № 8.
10. Філіппов Олексій. Освячення року / Філіппов Олексій // Старий Замок "Паланок". – 2006. – 28 вересня. – № 42.
11. Клованич Юрій. Замість весілля – презентація картин / Клованич Юрій // Старий Замок "Паланок". – 2007. – 2 серпня. – № 29.
12. Клованич Юрій. Докопати до дна колодязя / Клованич Юрій // Старий Замок "Паланок". – 2008. – 20 березня. – № 19.
13. Філіппов Олексій. Книга магістрату – в замку / Філіппов Олексій // Старий Замок "Паланок". – 2009. – 25 червня. – № 25.
14. Lehotczky Tivadar. Munkács Város uj Monografiája. – 1907 / Lehotczky Tivadar // Ungvar: KMKSZ, 1998. – II kotet, 144-149 old.

УДК 316.7

Олена Юріївна Бучковська,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ (КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ)

Стаття присвячена питанням культурної комунікації – чиннику соціокультурних процесів у суспільстві. Визначені механізми взаємодії та взаємовпливу культури і комунікації. Охарактеризовані наукові підходи, що відображають багатоаспектність різних напрямків у галузі культурних та комунікативних досліджень.

Ключові слова: *культурна комунікація, модель культурної комунікації, спілкування, культурна компетентність, міжособистісна культурна взаємодія*

The article is dedicated to the issues of cultural communication as a factor of influence on the socio-cultural processes in society. In the article were defined the mechanisms of interaction and mutual influence of culture and communication and characterized the scientific approaches which reflect a large number of aspects in different directions in the field of cultural and communication researches.

Keywords*: cultural communication, cultural communication model, communication, cultural competence, cultural interpersonal interaction.*

Культура є складним суспільним феноменом, який відігравав і продовжує відігравати важливу роль у життєдіяльності людини. Актуальною проблемою нашого часу є формування стійкої тенденції до розширення культурних зв'язків як в середині суспільства, так і на рівні міжсуспільних відносин.

Одним з механізмів існування і розвитку суспільства, який забезпечує можливість формування культурних зв'язків, управління спільною життєдіяльністю людей, накопичення та трансляцію досвіду, є культурна комунікація, яка, безперечно, впливає на інституалізацію культурних змін.

© Бучковська О. Ю., 2012

Культуру, як і комунікацію, можна визначити як сукупність природних та штучних знаків (мов, символів, зображень), за допомогою яких відбувається збереження, накопичення та передача з покоління в покоління накопиченого людством досвіду, що в подальшому трансформується у нові ідеї, відкриття, вчинки, які формують соціальну пам'ять і впливають на майбутню організацію культур. Таке розуміння культури є найбільш функціональним з точки зору теми, яка розглядається.

Отже, культурна комунікація є ефективною пов'язуючою ланкою у суспільстві, а процеси соціалізації та індивідуалізації культурної комунікаційної взаємодії потребують подальшого вивчення, що сприятиме комфортним умовам для взаємопроникнення та поширення культур, порозумінню та взаємному визнанню у сучасному світі.

Безперечний вплив на зміст культурних комунікацій має стійка тенденція, що відображає багатоаспектність різних напрямків у галузі комунікативних та культурних досліджень. Комунікативні властивості культури, функціональні можливості культурної комунікації та в цілому ідея комунікаційного підходу до культури вивчається з точки зору лінгвістики, семіотики, антропології, історії, інших наук. Дослідженню проблем культурної комунікації присвятили наукові праці як вітчизняні, так і зарубіжні вчені в галузі культурології, антропології, соціальних комунікацій, історії, лінгвістики, зокрема А. Гуревич, Г. Почепцов, А. Соколов, Ю. Лотман, Р. Якобсон, Е. Холл, Ч. Осгуд та ін. Водночас питання, пов’язані із дослідженням розвитку та трансформацій культурної комунікації, в українській і зарубіжній науці не втрачають своєї актуальності, що є ознакою необхідності подальшого дослідження проблеми.

Мета статті – охарактеризувати розуміння культури та комунікації у їх взаємодії, визначити специфічні риси культурної комунікації та її вплив на сучасні соціокультурні процеси.

На сучасному етапі розвитку суспільства комунікація, комунікаційна культура, комунікаційна компетентність визначають можливості розширення взаємозв’язків між людьми та впливають на розвиток соціокультурного процесу. Розуміння соціокультурного процесу є багатоаспектним та багатовимірним і ґрунтується на раціональній поведінці суб’єктів у організації життя, свідомому підході до поєднання духовних і моральних цінностей із прагненням покращення матеріальних умов. У цьому сенсі комунікація дає змогу зберегти та збагатити духовно-етичний потенціал суспільства, змінювати культуру у бік її збагачення, розширювати сферу культурних комунікацій, слугувати основою для збереження самобутності суспільства.

Сучасне розуміння культури у контексті соціальної історії відомий історик та культуролог А. Я. Гуревич розглядає як систему життєвих орієнтацій людини і називає культуру в одній з багатьох дефініцій формою і способом комунікації людей [1].

На нашу думку, комунікативна функція культури допомагає особистості визначитись із ціннісно-орієнтаційними напрямками її подальшого соціально-культурного розвитку, сприяє духовному єднанню людей, в основі якого лежить обмін культурною інформацією.

Культура суттєво впливає на характер поведінки, стиль і форми зв’язків між людьми, їх свідомість, духовні потреби, ціннісні орієнтації, сприяє формуванню сучасного підходу до культурної комунікації, основою якого є органічне поєднання нового із усталеними традиціями, ідея єдності вміння будувати діалогічні відносини на основі визнання іншої культурної самобутності, потреба сприйняття органічної цілісності культури як на рівні однієї особистості, так і суспільства у цілому.

На думку Ч. Осгуда культура складається з усіх ідей про виробництво, поведінку і уявлень колективу людських істот, які людина отримує з безпосереднього спостереження або спілкування і усвідомлює їх [2]. Через включення людини у світ культури, змістом якої є сама людина у всьому багатстві її здібностей, потреб і форм існування, відбувається реалізація та самовизначення особистості, формується самосвідомість та самоусвідомлення нею своєї ролі у соціокультурних перетвореннях.

Комунікативна теорія підтверджує такий підхід, оскільки орієнтується на ту роль, яку відіграє комунікація в житті суспільства. Культурна комунікація, виконуючи властиву їй функцію у суспільстві, принципово змінила духовне самовизначення, оскільки людина, яка бере участь у процесі культурної комунікації, набуває свого власного образу крізь призму спілкування, стверджує себе у світі, ведучи безперервний діалог як з іншими суб’єктами, так і сама з собою.

Багатоаспектність поняття "комунікація" дозволяє умовно виділити одне з її значень – соціальне, що використовується для позначення і характеристики різноманітних зв’язків та відносин, що виникають у людському суспільстві. Тому філософи, соціологи, політологи, лінгвісти, психологи, звертаючись до комунікативної проблематики, розглядають її безмежною та різноманітною як саме людське суспільство або навколишній світ.

Комунікація – явище універсальне, її зміст та форми попадають у поле зору багатьох наук соціально-гуманітарного, природничо-наукового та технічного циклів, вона є необхідною умову існування людського суспільства та природних спільнот.

Відомий вчений Ю. Лотман, звернувши увагу на органічний зв'язок між культурою і комунікацією, що є основою сучасної культурології, зазначив, що наслідком такого взаємозв’язку є перенесення у сферу культури моделей та термінів, запозичених з теорії комунікацій. Вчений відмічає різницю у смисловому, семантичному наповненні поняття "культура" в різні історичні епохи у різних дослідників, однак, як вважає Ю. Лотман, різниця ця не повинна нас бентежити, якщо ми згадаємо, що значення цього терміна походить від типу культури, кожна історична епоха породжує їй притаманну, власну модель культури [3, 326].

Г. Г. Почепцов вважає, що саме Ю. Лотман, розглядаючи культуру як генератор кодів, заклав основи комунікативного аналізу культури, аналізуючи її як комунікативний механізм [4, 39-40].

Основні положення та ідеї зв'язку між культурою та комунікацією були ґрунтовно розглянуті відомим американським лінгвістом та антропологом Е. Холлом. Э. Холл, який займався вивченням знакової теорії спілкування, у монографії "The Silent Language" стверджує, що культура – це комунікація, а комунікація – це культура [5]. Узагальнюючи, можна зазначити, що, розвиваючи ідеї про зв'язок культури та комунікації, Е. Холл запропонував вивчати культуру як комунікацію, що є окремою цариною людських відносин.

Взаємопроникнення культури і комунікації проявляється в тому, що культура не тільки впливає на комунікацію, а й сама зазнає її впливу. Комунікація здійснює вплив на сприйняття, мислення, поведінку всіх членів суспільства і визначає їх приналежність до даного суспільства. В такій інтерпретації культура є цілісністю, що відрізняється від інших завдяки релігійним, національно-державним межам або набору певних етнічних ознак.

Духовна, суспільно-культурна забезпеченість процесу спілкування є чи не визначальним фактором, що зумовлює комунікативний процес. За визначенням Г. Г. Почепцова, одним з перших хто запропонував розглядати культуру з точки зору комунікаційного зв'язку, був Р. Якобсон, який для дослідження комунікації запропонував поєднати її мовні характеристики із характеристиками адресата та адресанта, які контролюють процес спілкування [6, 57]. Застосування моделі, розробленої Р. Якобсоном, дозволило зв'язати велике коло проблем у вивченні мови, мистецтва і культури з теорією комунікативних систем.

В. В. Різун у монографії "The vital questions of mass communication theory" наводить приклад моделі культурної комунікації А. Молеса (Моля) та А. Тудора. А. Молес створив модель мозаїчної культури, в основу якої поклав тезу, що сучасна культура є цілісністю неупорядкованою, має мозаїчну структуру з елементами різної цінності та вартості. Така культура є продуктом функціонування засобів масової комунікації і випливає вона з надбань минулого, колись сучасного, а сукупність її висловлювань творить суспільно-культурний образ, який формує сучасний споживач інформації. А. Тудор в основу своєї моделі поклав суспільно-культурну складову комунікації, яка на його думку полягає в тому, що процес спілкування з одного боку зумовлюється суспільною структурою, з іншого культурою [7, 54-55].

Очевидним є той факт, що комунікативний процес може бути ефективним й дієвим лише за умови духовної і культурної єдності комунікаторів.

Культурна комунікація підпорядковується законам, правилам та формам, прийнятим для певної комунікаційної, соціальної та мовної ситуації. Активний характер культурної комунікації забезпечується саме мовою, формою якої є діалог.

І. Огієнко, вважаючи культуру головним інтегруючим чинником, головною ознакою культурної ідентичності визначав саме мову [8]. Саме мовну функцію людини в комунікативістиці часто називають "першою комунікативною революцією". Мова є основним засобом спілкування та передачі інформації, безперечно, мова стала основною рушійною силою у розвитку людської комунікації. Цей процес удосконалювався у міру винаходу різних технічних засобів, які поступово перетворювали усну мову в письмові символи передачі інформації, потім у друковані, а згодом у електронні.

Отже, мова та спілкування відіграють важливу роль ретранслятора культури на рівні міжособистісних, суспільних, міждержавних відносин, виводять на новий рівень осмислення власної ролі у розширенні діапазону життєвої та культурної компетентності людини у сучасному інформаційному континуумі.

Культурну компетентність можна розглядати як складову культурної комунікації, вона ґрунтується на приналежності людини до певної соціальної групи, її життєвому досвіді, володінні інформацією про належну комунікаційну поведінку, знання, отримані шляхом навчання, спостереження, ознайомлення із багатьма культурними і мистецькими об'єктами. Культурна компетентність формує основи поведінки особистості, сприяє її соціалізації, створює умови для кумуляції, збереження і передачі національної своєрідності, традицій, звичаїв, притаманних даній культурі. Культурну компетентність можна розглядати як одну з передумов правильної інтерпретації інформації, отриманої в процесі комунікації та результативності комунікаційного процесу, вона здатна розвиватися під впливом культурної взаємодії, обміну думками, індивідуальним досвідом.

Наскільки багатоаспектною і змістовною буде культурна компетентність, настільки об'ємною буде картина світу для людини, що розширить можливості комунікацій з різними національними культурами, спростить та полегшить адаптивні процеси міжкультурного спілкування людських особистостей, крім цього сформує імпульс для ціннісного переосмислення набутих знань, якісно трансформує відносини у комунікативному середовищі.

Окрім культурної компетентності, зміст та результат культурної комунікації залежать від домінуючих у будь-якій культурі цінностей, норм поведінки, установок культурної індивідуальності.

Як зазначає Г. Г. Дилигенський, сучасна індивідуалізація надає великі можливості для культурної творчості, що перетворюють людину у суб'єкт культури, який повинен не тільки сприймати створені ідеї та взірці, а й переосмислювати їх, створюючи дещо своє, хоча б в масштабах власної індивідуальної долі [9].

Такий підхід може стосуватися і самого комунікативного акту, який розглядається для комунікаторів як процес створення та оволодіння новим знанням, а коди (мови) учасників комунікаційного процесу ніколи не бувають тотожними, оскільки культура завжди спрямована на створення нового знання. Культуру не можна сприймати як досягнення минулого – вона багато в чому визначає сьогодення і майбутнє не лише окремої особистості, а й усього людства. Це підтверджує і теза Ю. Лотмана, який зазначив, що пам'ять культури є механізмом активного моделювання нового, що повернуте в минуле [10, 14].

Це зауважив свого часу і дуже тонко позначив Л. П. Карсавін, що "будь-яка культура взаємодіє (і завжди недосконало, але недосконало вона і розкривається) не тільки з "попередніми" і "поточними", а і з "наступними", живе не тільки в минулому і "переважно своєму" сьогоденні, а і в майбутньому" [11].

Культурна комунікація в такому випадку має сприйматися як безперервний культурний діалог, що відбувається на мікросоціальному рівні – між особистостями в середині суспільства, мідісоціальному рівні – між групами комунікаторів в середині суспільства та макросоціальному рівні – між історично сформованими людськими цивілізаціями. Об’єднує їх природна потреба людини у спілкуванні.

Отже, культурна комунікація, як і будь-яка інша комунікація, спрямована саме на реалізацію потреби людини у спілкуванні, в обміні інформацією і передбачає інтерактивну міжособистісну взаємодію, яка є, на нашу думку, і результатом, і процесом внутрішнього розвитку й самовдосконалення, набуття певного досвіду, і водночас розвитку творчого потенціалу особистості.

Спілкування – одна з найважливіших сфер життєдіяльності людини. Це найважливіший канал трансляції культури новому поколінню. У процесі спілкування відбувається і обмін інформацією, і організація спільних дій, спілкування завжди припускає досягнення деякого результату, а інтерактивна сторона спілкування дозволяє реалізувати певну загальну для комунікаторів діяльність. Культурна комунікація як взаємодія є потребою і універсальною властивістю усього існуючого світу стосунків, речей і явищ в їх взаємній зміні, взаємовпливові одного на інших, що і можна трактувати як досягнення певного результату. Г. Малиновський, засновник функціонально-емпірічної антропології, зазначив, що "принцип взаємності" пронизує всю соціальну поведінку, що саме взаємність і є формою комунікації [12, 12].

Міжособистісна культурна взаємодія є динамічним процесом, вплив якого як правило призводить його учасників до певних змін у поглядах, світосприйнятті, нарощуванні духовно-практичних здібностей, в тому числі через численні матеріальні артефакти. При цьому культурна комунікація містить і духовний компонент, який полягає у тому, що завдяки міжособистісній взаємодії спільна діяльність набуває додаткового особистісного значення, пов’язаного із задоволенням культурних потреб. Культурна комунікація, як міжособистісна взаємодія, проявляється у прагненні людини бути особистістю, яка належить до певної культури, яка асимілює цінності народу через самовиявлення їх у духовному досвіді людських контактів. Саме високий рівень культурного розвитку та освіченості людини забезпечують еволюційний характер духовно-культурного життя суспільства та збереження етнокультурних надбань.

Комунікація забезпечує продукування, поширення і споживання культурних цінностей, їх зберігання і передачу, а культурне різноманіття, в свою чергу, мобілізує здібності освоєння нового знання та досвіду, особливо стосовно процесу зародження та продукування нових ідей.

З погляду впливу на особистість культурна комунікація є важливим фактором впливу на духовне самовизначення, оскільки людина набуває свого власного образу крізь призму спілкування, стверджує себе у світі, ведучи безперервний діалог як з іншими суб’єктами, так і сама з собою. Важливим чинником при цьому стає питання збереження власної національної ідентичності та культурної самобутності. В основі культурної комунікації лежить усвідомлення різноманітності культурних проявів як окремої особистості, так і суспільства і світу, це є беззаперечна потреба людини у обміні культурними надбаннями на основі взаємного розуміння.

Пріоритетний напрямок розвитку духовно-культурного життя у національній політиці країни, ефективна комунікаційна взаємодія сприятиме піднесенню української культури та знівелює національні, політичні, економічні непорозуміння в суспільстві.

Сучасне соціально-культурне середовище є основою розвитку культурної взаємодії і формування нового підходу до такого важливого ресурсу, як культурна комунікація. Взаємозв’язок культури та комунікації доводить, що ці категорії взаємодіють і взаємовпливають одна на одну, вони є динамічними категоріями, які трансформуються під впливом змін соціального, економічного характеру. Культура, як і комунікація є способом життя у сучасному суспільстві.

Крім того, комунікація, яка є невід'ємним атрибутом будь-якої людської діяльності і тривалим процесом пошуку порозуміння та згоди, може перевести процес спілкування та обміну культурними надбаннями на якісно вищий рівень світосприйняття, спрогнозувати можливості порозуміння та взаємного визнання у сучасному глобалізованому світі.

Можна стверджувати, що на даний час актуальним, але недостатньо дослідженими є, наприклад, питання культурного обміну субкультур в межах однієї культури, взаємодії суб’єктів на різних рівнях міжкультурної комунікації, характеристика різних форм комунікативного зв’язку, актуальною є проблема вивчення герменевтичного феномена в площині філософсько-історичних досліджень комунікаційного процесу.

Використані джерела

1. Парахонский Б.А. Язык культуры и генезис знания /Б.А. Парахонский. – К.: Наукова думка, 1988. – 211 с.
2. Osgood Charles E. Cross-cultural Universals of affective meaning/ Charles E. Osgood, William S. May, Murray S. – University of Illinois Press, 1975. – 486 p.
3. Лотман Ю.М. Механизмы культуры /Ю.М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. Т. III. – Таллин, 1993. – 470 с.
4. Почепцов Г.Г. Элементы теории коммуникации / Г.Г. Почепцов. – Ровно,1999. – 142 с.
5. Hall E. T. The Silent Language/ E. T. Hall. – New York: Doubleday, 1959.
6. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. – 656 с.
7. Rizun V.V. The vital questions of mass communication theory: monograph / V.V. Rizun; edited by pr. O.M. Kholod / Taras Shevchenko National University of Kyiv. – K., 2009. – 168 p.
8. Огієнко І. Історія української літературної мови /І. Огієнко; упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. С. Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 2001. – 440 с.: іл.. – (Видавничий проект Фундації імені митрополита Іларіона (Огієнка) "Запізніле вороття").
9. Дилигенский Г.Г. Социально-политическая психология: учеб. пособ. для студентов вузов /Г.Г. Дилигенский. – 2-е изд., испр. – М.,1996. – 351 с.
10. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. – 2-ге вид., допов. та випр. – К.: Київський університет, 1999. – 308 с.
11. Карсавин Л. П. Философия истории / Л. П. Карсавин. – М., 1993. – 351 с.
12. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии: пер. с англ./ Э. Лич. – М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 2001. – 142 с. – (Этнографическая библиотека).

УДК 008+379.8

Оксана Петрівна Жалюк,
старший викладач Вінницького
соціально-економічного інституту
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини "Україна"

ДІЯЛЬНІСТЬ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ ВІННИЧЧИНИ З ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто діяльність клубних закладів Вінницької області з відродження, збереження та популяризації традиційної української культури на сучасному етапі. Подано пропозиції щодо вдосконалення цієї роботи.

Ключові слова: *традиційна культура, відродження, клубний заклад, культурно-освітня діяльність.*

This paper describes the cultural clubs' activity of Vinnytsia region on revival, preservation and popularization of traditional Ukrainian culture at present stage. The suggestions for the improvement of this work are presented here.

Keywords*: traditional culture, revival, cultural club, cultural and educational, activity.*

У будь-якій національній культурі основоположною і базисною є народна культура. Народнокультурні традиції за умов відсутності державних механізмів збереження етносу і його культурно-національної самобутності виконують етноінтегративну і етнозберігаючу роль.

В Україні саме народна культура в умовах багатовікової іноетнічної колоніальної підвладності була чи не єдиним фактором національного самоствердження, яка виконувала функції національної школи і релігії, була засобом крізьвікових контактів і передачі етнокультурної інформації серед українського етносу [12, 5].

На жаль, довгий час українська традиційна культура спрощувалася радянською компартійною ідеологізацією, так званим "радянським способом життя" та неуцьке перекручувалася сучасними ЗМІ як "хуторянська" і "шароварницька". Народне мистецтво вважалося "примітивним" і таким, що не варте уваги, а відданість традиціям – ознакою відсталості [10]. Тому не дивно, що і нинішнє суспільство не лише не пишається власне набутками української етнічної культури, а й недостатньо усвідомлює цінність української етнокультури, без знання якої неможливе самоусвідомлення людиною належності до свого народу, вирішення найважливіших політичних, соціально-економічних та багатьох інших проблем українського державотворення. Адже культура є одним з основних факторів національної свідомості і самосвідомості, які як дві взаємопов'язані категорії є і рушійною силою, і умовою розвитку одне одного. Національна свідомість є генератором культури, через яку індивідуум усвідомлює свою належність до того чи іншого етносу, а й реалізує себе як особистість. Через культуру пізнаються і формуються історичні та духовні цінності нації, інтереси і потреби національного розвитку, здійснюється

© Жалюк О. П., 2012

пошук національних, світоглядних факторів національного прогресу, що надає її важливого політичного і практичного значення [13, 10].

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового розгляду таких важливих питань, як відродження, збереження, вивчення та популяризація української традиційної культури, яка є основою розвитку українського суспільства, здатною вивести його з глибокої кризи.

Стан та перспективи розвитку української етнокультури, її роль та вплив на націєтворчі та державотворчі процеси, на формування особистості та суспільства в цілому є предметом дослідження таких сучасних фахівців з історії, етнографії, культурології, педагогіки, психології та соціології, як Скрипник Г. [12], Цимбалюк Щ. [16], Гриценко О., Солодовник В. [3], Різник О. [10], Садовенко С., Поліщук Л., Зязюн І., Ариарський М. [11] та інші. Сучасний стан та перспективи розвитку народознавчого напрямку роботи клубних закладів Сумщини досліджує Юдін М. [17]. Проблеми і шляхи їх розв'язання досліджували подільські культурологи народознавці, працівники обласних центрів народної творчості, зокрема Слободянюк П. [13], Творун С., Мельничук Л., Косаківський В., Цвігун Т. [15] та інші. Важливим джерелом, в якому висвітлюється культурно-освітня та мистецька діяльність районних, сільських закладів культури клубного типу та творчих колективів Вінниччини, в тому числі етнокультурного спрямування, є культурно-просвітницький альманах "Світлиця", заснований Вінницьким обласним центром народної творчості (ВОЦНТ) в 2003 році.

Актуальні питання української традиційної культури, в т.ч. Поділля, обговорювалися на наукових і краєзнавчих форумах, зокрема "Перехід до ринку і проблеми розвитку духовності на Вінниччині" (Вінниця, 1993), "Проблеми культури і духовності в суспільстві та шляхи їх вирішення" (Вінниця, 1995), "Культура Поділля: історія і сучасність" (Хмельницький, 1993), "Духовні витоки Поділля: творці історії краю" (Кам'янець-Подільський, 1994), 10-17 Вінницькі обласні (1990-1997) і 8-10 Подільські історико-краєзнавчі конференції (1990, 1995, 2000), а також на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, а саме: "Народна культура Поділля в контексті національного виховання" (жовтень 2003 року, м. Вінниця), "Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку" (жовтень 2009 року, м. Київ), "Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України" (вересень 2010 року, м. Київ) та інших. Лише у 1990-х – на початку XX ст. відбулося понад 65 міжнародних, всеукраїнських та регіональних науково-краєзнавчих конференції у Вінницькій, Хмельницькій, Житомирській та Рівненській областях, де піднімалися питання культури і культосвітньої роботи в подільському регіоні [1].

Метою статті є аналіз діяльності клубних закладів Вінниччини, визначення їх ролі і значення в процесі відродження, збереження та популяризації української традиційної культури в сучасних умовах.

Після проголошення незалежності України одним із центральних принципів нових теоретичних підходів до культурно-освітньої діяльності закладів культури клубного типу стало поширення фольклору, запровадження в практику їх діяльності народних дозвіллєвих традицій, відродження побутових звичаїв, свят та обрядів [16, 10].

Цьому сприяє збережена мережа і кадровий склад закладів культури клубного типу. Так, станом на 01.01.2011 року на Вінниччині нараховується 1074 клубних закладів, з них в сільській місцевості – 1019. Діяльність клубної галузі забезпечують 1765 культосвітніх працівників, з яких 1039 працюють на селі. В сільських населених пунктах створено 126 поліфункціональних закладів, які поєднують клубну і бібліотечну роботу. Культурологічне обслуговування мешканців населених пунктів, де відсутні стаціонарні культосвітні установи (395 сіл) здійснюється базовими закладами культури центральних садиб [8, 1]. В сільських та районних клубних установах діє 6051 клубне формування і понад п'ять тисяч аматорських колективів, з яких 255 носять звання "народний", а 59 – "зразковий". В середньому на один такий клубний заклад припадає майже по шість клубних формувань, зокрема, по 3 – у Козятинському, Хмільницькому, по 6 – у Барському, Вінницькому, Крижопільському, Тростянецькому, 8 – у Шаргородському, 8,6 – у Немирівському, 9,6 – у Гайсинському районах [8].

Свідченням збереження і продовження багатовікових звичаїв українського народу, розвитку української традиційної культури став творчий звіт майстрів мистецтв та художніх колективів області "Благословенна земля моя, Вінниччина", що відбувся 2 жовтня 2009 року в Національному палаці мистецтв "Україна" в рамках Фестивалю мистецтв України. Своїми автентичними костюмами, піснями, танцями й мелодіями вражали учасники народних аматорських фольклорних ансамблів "Джерело" з с.Гончарівки Літинського району, "Війтівчанка" Війтівського СБК Бершадського району, "Рідня" Гайсинського РБК, народного аматорського фольклорно-етнографічного колективу "Марічка" Животівського СБК Оратівського району, зразкового аматорського фольклорно-етнографічного ансамблю "Дивоцвіт" Гніванської ДМШ Тиврівського району, зразкового ансамблю сопілкарів Баланівського СБК Бершадського району, зразкових аматорських танцювальних колективів "Вітерець" і "Сюрприз" Тульчинського РБК, "Мрія" Бершадського РБК і, звичайно, народного аматорського ансамблю "Барвінок" Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти для дітей і юнацтва. Різножанровою була виставка виробів народного мистецтва "Народне мистецтво Вінниччини", на якій 200 провідних майстрів (а їх в області більше 1000) представили близько 2 тисяч творів. Всього 1400 учасників брали участь у цьому дійстві [14, 2].

Працівники сільських клубних закладів беруть участь в проведенні Всеукраїнської культурно-мистецької акції "Мистецтво одного села", метою якої є відродження народних традицій, звичаїв, об-

рядів в сільській місцевості, що передаються з покоління в покоління. Цей захід був започаткований в 2001 року з ініціативи управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації, обласного Центру народної творчості (ВОЦНТ) та Міжнародної громадської організації "Вінницьке земляцтво у Києві" при підтримці Міністерства культури і туризму України і проходить в залах Національного музею літератури України. Упродовж цих років Вінниччина представляли народну культуру села Війтівка Бершадського району, Клембівка Ямпільського, Стіна Томашпільського, Новоселівка Гайсинського, Наддністрянське Мурованокуриловецького, Буша Ямпільського, Соболівка Теплицького, Животівка Оратівського районів. У 2011 році презентувало своє мистецтво самобутнє, цікаве своєю історією та традиційною культурою село – Рахни-Лісові Шаргородського району. В рамках цієї акції було представлено шедеври народного мистецтва: різьблені панно, вишиті рушники, витинанки, обрядові вишиванки та ляльки з тканини, соломи й кукурудзяного листя, килими, налавники, доріжки, жіночий одяг, а також гончарні вироби (гладущики, горнята тощо). Проведення цієї акції посилює вплив традиційної народної культури на формування духовності молодого покоління українців.

На Вінниччині діє кілька сотень фольклорних та фольклорно-етнографічних колективів, які виконують значну роботу по збору, запису і відтворенню автентичного фольклору, місцевих звичаїв і обрядів. Багато глядачів збирають чоловічі вокальні ансамблі Оратівського, Немирівського РБК, Рівненського СБК, чоловічі вокальні гурти Тростянецького, Липовецького РБК, ансамбль української пісні Тушинського СБК та інші. Окремий пласт в духовому мистецтві представляють невеликі ансамблі духових інструментів "Весільні музики", які використовують традиційну манеру музикування. Така форма колективів духових інструментів є найпоширенішою в сільських клубних закладах та РБК.

Сільський будинок культури с.Зятківець Гайсинського району в червні 2010 р. став центром проведення щорічного обласного свята фольклору ім. Г.Танцюри. На його подвір'ї розмістилися 24 світлиці територіальних громад Гайсинського району. Всі світлиці пригощали гостей традиційними українськими стравами, вітали піснями та віршами. Кожна світлиця мала своє обличчя – були там і старовинні прялки та скрині, і ткані килими, і вишиті рушники, і гойдалки з квітами, і тини з горшками. В рамках цього свята вже традиційно проводився показ українського костюма, на якому було представлено з 19 сіл Гайсинського району 24 жіночі, дівочі та чоловічі костюми XIX ст. – поч. XX ст., 50-60-х років XX ст. з розповіддю про кожен його елемент та вишивкою. Це свідчить про дбайливе ставлення вже не одного покоління людей до подільського традиційного одягу. У концертній програмі свята взяли участь 26 колективи з 14 районів області та міста Вінниці, з них 18 фольклорних, фольклорно-етнографічних колективів, чоловічі гурти, зразкові ансамблі, 6 солістів та 2 дуети. Прозвучало багато маловідомих народних пісень з багатьох районів області [2, 11].

Традиційні обряди, високу сценічну культуру та автентичність допомагають продемонструвати народним аматорським фольклорним колективам та народним майстрам клубні працівники та спеціалісти ВОЦНТ під час проведення всеукраїнських та обласних фестивалів та свят: "Великодня писанка", "Українська витинанка", "Скарби Поділля" (в рамках фестивалю була представлена творча майстерня з випікання обрядових хлібів за участю коровайниць з усіх районів області), "Чим хата багата, тим і рада", "Світанки над Россю", "Струни вічності", "Народні музики Поділля", "Подільський оберіг" та інші.

В сільських закладах культури створено інноваційні культурологічні проекти, що доповнюють сучасну палітру мистецького життя області та спрямовані на розвиток, збереження і популяризацію традиційної української культури. Зокрема, майстри близько 20 районів Вінницької області взяли участь у 1-му мистецькому фестивалі "Мамину сорочку пригорну до серця", який пройшов в у с.Клембівці Ямпільського району. Цим заходом організатори свята хочуть відродити традицію клембівських вишивальниць, слава яких гриміла і в дореволюційні часи. Майстри села постачали до царського двору килими та рушники. З розпадом Радянського Союзу з шестиста вишивальниць в Клембівці залишилось 15, та й тим за 70. Нині старенькі бабусі намагаються передати своє уміння молодим. В рамках фестивалю була встановлена на центральній площі села скульптура "Клембівська вишивальниця" та проведено виставку-ярмарок традиційної вишивки.

Зберегти і передати наступним поколінням вміння, які тісно пов'язані з побутом українців, їхніми звичаями і традиціями, є метою мистецьких проектів "Рушники ви мої, рушники...", "Фестиваль борщу" (с.Правилівка Оратівського), "Одвічна Русава" (с. Стіна Томашпільського) районів та ін.

За підтримки ВОЦНТ в рамках згаданих вище всеукраїнських, обласних та районних свят та фестивалів клубними закладами проводяться майстер-класи з різних видів народного мистецтва.

Змістовну роботу з відродження старовинних свят проводять "народні" аматорські фольклорно-етнографічні колективи "Брикса" Бохоницького СБК Вінницького району, "Війтівчанка" Війтівський СБК Бершадського району, "Берегиня" Шершнянський СК Тиврівського району та ін.

При Бернашівському сільському клубі в 2008 році відкрито світлицю речей старовинного вжитку під назвою: "Скарби рідного села".

Такі ж світлиці відкрито при Кукавському, Кричанівському сільських будинках культури та Садівському сільському клубі.

РБК "Дружба" разом з музеєм етнографії та фольклору імені М.А.Руденко відкрили виставочний зал, де місцеві художники мають змогу демонструвати свої роботи. Виділено місце та збираються експонати для розширення музею, для експозиції – "Побут та ремесла Поділля"[7, 7].

Цікавий досвід започаткований в 2008 році в Вендичанах Могилів-Подільського району. Працівники культури вирішили "піти в народ". Вони виходять на базарну площу в базарні дні і там розігрують цікаві фольклорно-етнографічні дійства [7, 9].

В Гайсинському РБК проводиться цілий цикл заходів під назвою "Вивчаймо народні традиції", де молодь може поспілкуватися з народознавцями, фольклористами, отримати відповіді на запитання з історії та культури, ознайомитися з краєзнавством рідної краю [6, 2].

Важливою складовою української традиційної культури є народне мистецтво вишивки, писанки, витинанки, гончарства, ткацтва, малярства та інших видів художньої діяльності. Усвідомлюючи його важливість, клубні фахівці при сприянні ВОЦНТ популяризують творчість митців народного мистецтва Поділля за допомогою виставок образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Окрім участі у вищезазначених виставках, скажімо, в 2010 році народні умільці Вінниччини продемонстрували свої роботи на: Всеукраїнській виставці "Український сувенір" (листопад, м.Київ), обласній виставці образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, (жовтень. м.Вінниця), виставці "Подільська народна іграшка" (червень, м. Вінниця). Зокрема, в останній 30 майстрів з виготовлення народної іграшки представили більше 260 виробів з різних природних матеріалів (соломи, лози, глини, тканини, очерету, дерев, солоного тіста, осоки, жита, шолушиння кукурудзи, мотузок тощо). Позитивним є те, що серед майстрів цього виду мистецтва в експозиції виставки були роботи учасників дитячих студій образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, а саме: Крижопільської ШЕВ, Вінницької ДМШ №2, Вінницької студії "Арт-скриня". Крім того, в цьому ж році було започатковано обласну мистецьку акцію "Майстри Вінниччини" та проведено ряд персональних виставок, які пропагують українську традиційну культуру, в Світлиці ВОЦНТ [4, 10-12].

Лише в 2008 році у Вінниці та районах області проведено понад 500 виставок образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, які пропагують українську культуру в цілому і народні традиції зокрема [5, ЗО].

Сприяють діяльності закладів культури клубного типу з відродження, збереження та розвитку української традиційної культури фахівці ВОЦНТ, які здійснюють фольклорні експедиції з метою вивчення і запису фольклору в райони області, а саме: Вінницький, Хмільницький, Могилів-Подільський, Мурованокуриловецький та Крижопільський райони. Протягом 2010 року ними зафіксовано на фотоплівку більше півтори тисячі компонентів народного одягу, предметів побуту, декоративно-ужиткового мистецтва, розшифровано більше 70 побутових народних пісень записаних від народного аматорського фольклорно-етнографічного ансамблю "Берегиня" Івашківського СБК Шаргородського району та 41 різножанрових народних пісень записаних від старожилів села Буші Ямпільського та сіл Томашпільського районів. В 2010 році ВОЦНТ розпочав роботу з переведення фольклорних фондів на електронні носії. Проведено відео зйомки більше 70 культурно-мистецьких заходів, та сільських будинків культури в рамках всеукраїнського огляду СБК, складений електронний реєстр творів, зібраних з усієї області.

На допомогу клубним закладам на базі ВОЦНТ створено постійно-діючий консультативний пункт з питань розвитку народної творчості та аматорського мистецтва, за період дії якого працівниками ОЦНТ надано близько 2000 консультацій [4, 19]. До послуг працівників клубних установ області, ОЦНТ має аудіозаписи та розшифровані нотні і текстові зразки фольклорних та вокальних творів, фотоматеріали дослідницьких експедицій, фотоальбоми та сценарно-репертуарні матеріали основних культурно-мистецьких заходів та обрядових свят, які сприятимуть пізнанню та вивченню та поширенню прадавньої культури свого краю. Завдяки роботі ОЦНТ працівники клубної галузі до певної міри забезпечені методичним матеріалом для організації та проведення культурно-освітніх та мистецьких заходів, спрямованих на вивчення, відродження та популяризацію традиційної української культури.

Організовуючи свою роботу, фахівці клубних установ Вінниччини намагаються привернути належну увагу запровадженню в побутову культурно-дозвіллєву сферу різних верств населення традицій, народних звичаїв, обрядів подільського регіону та адаптувати їх до сучасних умов, оскільки без знання і розуміння традиційної культури неможливе самоусвідомлення приналежності до свого народу – того визначального і неодмінно притаманного людині, що називається національною свідомістю і гідністю.

Активізувати культурно-творчу та мистецьку діяльність по відродженню та поширенню традиційної культури клубні працівники спільно та за підтримки управління культури Вінницької облдержадміністрації, ВОЦНТ, керівників районних ланок галузі та окремих меценатів культури намагаються шляхом проведення різноманітних фестивалів, свят, конкурсів, майстер-класів, виставок та інших культурно-освітніх, мистецьких та розважальних заходів, що сприяють прищепленню суспільству усвідомлення того, що воно має пишатися власне набутками української етнічної культури.

Отже, великий спектр культурно-мистецьких заходів, що проводять клубні заклади Вінниччини, свідчить про те, що вони відіграють досить значну роль у відродженні та збереженні української традиційної культури.

Водночас для вдосконалення цієї роботи, на нашу думку, необхідно:

- створити в клубних закладах сприятливі умови для відродження, збереження та популяризації української традиційної культури, а отже, для всебічного виховання дітей і молоді на кращих її зразках за рахунок збільшення бюджетного фінансування цих установ культури;

- залучати до участі в клубних заходах різні категорії населення, розвиваючи їхню соціальну і творчу активність, національні свідомість і самосвідомість;

- пропагувати, підтримувати і удосконалювати діяльності автентичних фольклорних колективів, сучасних молодіжних мистецьких формувань та майстрів народної творчості, які вивчають і відроджують традиційну українську культуру та розвивають її у новітніх формах;

- стимулювати розробку, видавництво і цільове розповсюдження репертуарно-методичної літератури з впровадження в культурно-дозвіллєву діяльність традиційної культури;

- організувати постійно діючі фольклорно-етнографічні експедиції для збору, вивчення і розповсюдження знань з історії мистецтва, фольклору, етнографії Поділля;

- розширити підготовку спеціалістів з різних видів української традиційної культури у Вінницькому та Тульчинському училищах культури, в школах естетичного виховання дітей, осередках народних художніх промислів та музичних школах;

- на базі Вінницького факультету Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва запровадити курси підвищення кваліфікації для працівників клубних закладів, де учасники зможуть одержувати необхідні знання та практичні навички з дослідження і фіксації зразків української традиційної культури, зокрема, використання комп'ютерної техніки, відео та аудіо-запису.

Використані джерела

1. Баженов Л.В. Фольклорно-етнологічні дослідження Поділля і Південно-Східної Волині за роки державної незалежності України (1991-2002 рр.) / Л.В.Баженов // Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність: науковий збірник. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2002.-437 с.

2. Гарбулінська Т. Свято фольклору/ Т.Гарбулінська//Світлиця. – №2. -2010.-С.10-13.

3. Гриценко О. Культура в законі. Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні/ О.Гриценко – К.: УЦКД, 1998. – 100 с; Гриценко О., Солодовник. В. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні/ Гриценко О., Солодовник В. – К.: К.І.С., 2003. – 168 с; Нариси української популярної культури [Електронний ресурс]/[Гриценко О., Гончаренко О., Кононенко Є. та ін.]; під ред.О.Гриценка. – К.: УЦКД. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_l 1 .php

4. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2010 рік. – Вінниця. – 2011. – 22 с.

5. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2008 рік. – Вінниця. – 2009. – 24 с.

6. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2007 рік. – Вінниця. – 2008. – 42 с.

7. Звіт про роботу Могилів-Подільського РБК "Дружба" за 2008 рік. – 12 с.

8. Основні показники роботи галузі культури Вінницької області у 2010 році / Вінницька обласна державна адміністрація управління культури. – Вінниця. – 2011. – 67 с.

9. Поліщук Л. О. Соціально-культурна діяльність клубів України (кін. XX – поч. XXI ст.): автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 – теорія й історія культури / Л. О. Поліщук. – К., 2011. – 17 с.

10. Різник О. Поняття "традиційна культура" та її відображення в навчальних посібниках з культурології України і Росії: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку" (Київ, 29 жовтня 2009) [Електронний ресурс]. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 272 с. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zbirnik-2010.php

11. Садовенко С.М. Формування національної культури особистості народною казкою / Садовенко С.М. // IX Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва "Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні": збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2-3 червня 2011 р. У двох томах— К. : НАКККІМ, 2011. – Том 1. – 252 с – С. 145-155; Зязюн І.А. Освіта і вчитель в українському державотворенні // Освіта України. – 1998. – №51. – С. 6; Ариарский М.А. Культура досуга как предмет педагогики и прикладной культурологии // Вісник КНУКіМ: 36. наук, праць. – Вип. 12. – Частина 1 / Київський національний університет культури і мистецтв, – К., 2005. – С. 38-46.

12.Скрипник Г. Українська культура як джерело державного самоствердження нації /Скрипник Т.ІІ // На сторожі української народної культури. Матеріали міжнародної наукової конференції. – К., – 2008. – 264 с.

13. Слободянюк П.Я. Культура Хмельниччини / П.Я. Слободянюк. – Хмельницький: Поділля, 1995. – 332 с.; Слободянюк П.Я. Особливості розвитку культури на сучасному стані / Слободянюк Петро Якович // Хмельницькому – 500: Тези наук.-практ. конфер. – Хмельницький, 1991. – 122-123; Слободянюк П.Я. Подільський культурний регіон: національні традиції і сучасність / П.Я. Слободянюк // Перехід до ринку і проблеми розвитку духовності на Вінниччині: Матер, наук.-метод. конфер. прац. культури, представників державних організацій, що впливають на формування культ, середовища // Камертон – ікс. -1993. – 5 березня. – с.2 – 10; Слободянюк П.Я. Стан і проблеми художньо-творчого аматорства на Хмельниччині в добу незалежності України: порівняльний аналіз / Слободянюк Петро Якович // Освіта, наука і культура на Поділлі: 36. наук, праць. Т. 5. "Культура, освіта і просвітницький рух на Поділлі у XV11I – на поч. XXI ст.": Матер, круглого столу. – Кам'янець-Подільський, 2005. – С. 295-304;

14. Спірідонова Л. Вінниччани підкорили столицю /Л.Спірідонова// Світлиця. – № 3-4. – 2009. – С. 1 -2.

15. Творун С. О. Практична етнологія для ділових людей [Текст] : навч. посібник / С. О. Творун ; Вінницький ін-т економіки Тернопільського держ. економічного ун-ту. – Вінниця : Книга-Вега, 2005. – 216 с; Мельничук Л.С. Етнографія подільського гончарства: сучасний стан дослідження / Лідія Мельничук // Народна культура Поділля в контексті національного виховання: 36. наук, праць міжнар. наук.-практ. конф. -Вінниця, 2004. – С. 224-235; Косаківський В. Ткацтво на Вінниччині: з найдавніших часів до сьогодення / В. Косаківський // Народне мистецтво. – 2002. -№ 3-4. – С 46-48; Цвігун Т. Збереження і розвиток фольклору на Вінниччині. Фольклорна спадщина Гната Танцюри / Т. Цвігун // Подільський фольклор у збиранні та дослідженні :Тези міжнародної науково-практичної конференції. -2006. – С 3 – 8; Цвігун Т. Зберегти автентичну культуру / Т. Цвігун // Світлиця. – 2009. – № 3-4 . –

С. 8-9; Цвігун Т. "Великодня писанка". ІІ Всеукраїнське свято народного мистецтва / Т. Цвігун // Світлиця. -2010. – № 2. – С. 2-5; Цвігун Т. Проблеми збереження традиційного ткацтва на Вінниччині / Т. Цвігун // Подільське традиційне ткацтво : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Вінниця, 30 верес. – 1 жовт. 2008 р. – Вінниця, 2009. – С. 6-9.

16. Цимбалюк Н.М. Соціологія дозвілля: [навчальний посібник]/ Н.М.Цимбалюк/ Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2001. – 180 с.

17. Юдін М.М. Сучасний стан та перспективи розвитку народознавчого напрямку роботи клубних закладів Сумщини [Електронний ресурс]// Сучасний стан та перспективи розвитку народознавчої науки в Україні: збірник матеріалів Круглого столу, присвяченого пам'яті В.Т.Скуратівського (Київ, 28 жовтня 2008 р.) – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 235 с – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_18.php.

УДК 73.04

Наталія Миколаївна Журмій,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СКУЛЬПТУРНИЙ ПАМ'ЯТНИК ЯК ОБ'ЄКТ СУСПІЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ

У статті розглядаються сучасні скульптурні пам'ятники як соціокультурне та історичне явище, що виступає як об'єкт суспільної пам'яті. За допомогою аналізу репертуару сучасних пам'ятників з'ясовуються характерні для сучасності соціокультурні цінності та тенденції.

Ключові слова: пам'ятник, пам'ять, суспільна пам'ять, суспільні цінності, культурні цінності.

This article discusses the new sculptural monuments, as socio-cultural and historical phenomenon, acting as an object of public memory. Analysis of the repertoire of modern monuments helps identify the socio-cultural values that are characteristic of modernity.

Keywords: monument, memory, social memory, social values, cultural values.

Актуальність теми полягає у тому, що на сьогодні відсутні ґрунтовні дослідження сучасної міської скульптури, до складу якої входять скульптурні пам'ятники як соціокультурні явища, в той час, як пам'ятники є матеріальним символіко-смисловим втіленням суспільної пам'яті народу, домінантою архітектурно-просторового середовища, тією частиною культури, яка щоденно присутня в житті людини.

Метою нашої статті є виявлення найбільш значущих характерних рис сучасних скульптурних пам'ятників, що відображають суспільну пам'ять народу, в соціокультурному контексті та історичному вимірі.

Завдання автора – з'ясувати характерні суспільні риси, які відображають сучасні скульптурні пам'ятники та смислові категорії та цінності, які вони увічнюють.

Дана тема є мало дослідженою, тому її вивчення ґрунтується на філософсько-культурологічних працях С.Кримського, Н.Ковальчук, Д.Оліка, П.Хаттона, О.Селезньової, Г.Лебона, Х.Ортеги-і-Гассета, а також публікаціях українських часописів, що висвітлюють тему соціокультурних процесів, пов'язаних із скульптурними пам'ятниками.

Феномен суспільної пам'яті людства, що бере свій початок від кам'яного літопису до рукописної книги і далі – до друкованої продукції з переходом у нашу епоху до електронних текстів інтернету, сьогодні викликає жвавий суспільний та науковий інтерес і розвивається паралельно зі зростанням суспільного інтересу до минулого.

Один з видатних західних дослідників колективної пам'яті П.Хаттон (Patrick H.Hutton), відмічаючи підйом наукового інтересу до пам'яті, зазначає, що головна властивість суспільної пам'яті в тому, що врешті саме вона вирішує, що потрібно зберігати і що належить віддати суспільному забуттю. В цьому контексті саму історичну науку він характеризує як офіційно визнану колективну пам'ять [10]. Концепцією поняття суспільної пам'яті у іншого західного дослідника Д.Оліка є твердження про те, що пам'ять є не просто одним з елементів культури, а певною субстанцією, яка скріплює всі елементи воєдино. Саме поняття суспільної, колективної пам'яті є найбільш зручним, коли йдеться про пізнання динаміки культури, оскільки воно більш містке, ніж альтернативні поняття міфу, спадщини, традиції [9].

Одним з видів матеріального втілення суспільної пам'яті людства є міська скульптура, яка в її соціальному значенні наділена статусом "пам'ятника". Цей статус дозволяє розглядати міську скульптуру не лише у традиційно звичному мистецтвознавчому, а й в історично-культурологічному ключі як матеріальний вияв суспільної пам'яті.

Відомий французький дослідник психології народів та мас Гюстав Лебон віддавав належне монументальній скульптурі як кам'яній книзі історії розвитку людства, зазначаючи: "Інституції та вірування – речі сумнівної визначеності, які досить складно піддаються поясненню. Потрібно вивчати сутності, що змінюються з кожною епохою та ховаються за мертвими текстами, цілковито присвятити себе аргументації та критиці, щоб врешті-решт прийти до суперечливих висновків. Художні твори,

© Журмій Н. М., 2012

особливо пам'ятники, навпаки мають дуже чітку визначеність та легко піддаються тлумаченню. Кам'яні книги – найясніші з книг, єдині, що ніколи не брешуть, і на цій підставі я відвожу для них головне місце в своїх працях з історії. Пам'ятник ніколи не обманює і завжди повчає. Він краще за будь що інше береже думку зниклих народів" [5, 26]. Такий погляд на твори монументального мистецтва підкреслює значення скульптурного пам'ятника в контексті культурно-історичної пам'яті людства.

Спроба сформулювати поняття "пам'ятник" в контексті історико-культурного середовища, включаючи і середовище пам'яті, зроблена спеціалістом в сфері проблем культурної спадщини О.Н.Слезньовою, вилилась в тезу про те, що пам'ять, як результат людської історії, може бути представлена як сукупність творів – результатів та продуктів культурної діяльності, а збереження пам'яті – як віднайдення способів збереження смислів, породжених в результаті культурної творчості. Виходячи з цього, О.Н.Селезньова пропонує підходити до розуміння пам'ятника як образу історії, як соціокультурного об'єкта формування самосвідомості, що таким чином звільняє від спрощеного або пристрасного уявлення про пам'ятники як неживі об'єкти, які повинні слугувати лише засобом канонізації історії – пам'ятних дат, подій та ідеологічних символів [8].

Сьогодні будь-яка скульптура, розташована в просторовому середовищі, не залежно від її призначення, розміру та тематичного забарвлення, іменується "пам'ятником", і тим самим апелює до потреби пам'ятати про щось. Це пов'язано з тим, що скульптура наділена смислом та транслює у простір людського життя суспільно-культурні ідеї та цінності, які, на думку суспільства, мають бути закарбовані у часі.

У цьому контексті розглянемо основні характеристики репертуару сучасної міської скульптури як репрезентанта увічнених в часі суспільних цінностей та ідей сьогодення. Саме скульптурним пам'ятникам, як матеріальному втіленню суспільної пам'яті, присвячена наша стаття. У статті розглядаються та аналізуються пам'ятники видатним постатям, а також подіям історії та культури України, що встановлені в багатьох чи декількох містах, а також ті, що своєю появою викликали суспільний резонанс.

Отже, багатство української культури репрезентується її видатними постатями, а суспільна пам'ять проявляється через пам'ять про діячів історії та культури, що стали символами народу. Однією з найвеличніших та шанованих постатей в українській культурі, що підтверджується найбільшою кількістю монументальних пам'ятників (близько тисячі в Україні та близько ста за кордоном), є видатний поет, художник, громадський діяч Тарас Григорович Шевченко. Його постать є загальносвітовим символом України. Українці називають його "Пророком", "Батьком українського слова", бо він, за словами дослідника етнокультури Н.Д.Ковальчук, розкрив в українській літературі весь діапазон функціонування архетипу слова, яке наділяв силою, спроможною оновити життя народу, покликати до нового життя, де основними цінностями мали стати свобода, правда і справедливість як передумова суспільної гармонії. Він також був одним з тих видатних постатей, що зробили значний внесок у розробку в Україні філософії української ідеї як теоретичної самосвідомості українського національного відродження [1, 215].

Світова значимість постаті Тараса Шевченка підкреслюється також встановленими йому за кордоном пам'ятниками: у Росії (Москва, Санкт-Петербург), США (Вашингтон), Канаді (Вінніпеґ, Торонто), Польщі (Білий Бір, Варшава), Чехії (Прага), Білорусі (Могилів), Грузії (Тбілісі), Угорщині, Парагваї, Узбекистані, Франції (Париж, Монтаржі), Австралії (Канбера).

Пам'ятник одному з найславетніших гетьманів Війська Запорізького, видатному українському державному діячеві, генію військової думки, флотоводцю Петру Сагайдачному, гетьманування якого (з 1616 по 1622 рр.) стало цілою епохою в історії українського козацтва, встановлено в містах Києві, Севастополі (2008р., скульптор В.Луцак), м. Хотині Чернівецької області. В історії України постать Петра Сагайдачного пов'язана зі зміцненням позицій козацтва в Україні на початку XVII століття, яке принесло козакам європейську славу. За часів Петра Сагайдачного військо Запорізьке було перетворене на виразника устремлінь українського народу та на потужну військово-політичну силу, з якою мусили рахуватися усі сусіди. Окрім військової та політичної діяльності, Петром Сагайдачним було зроблено значний внесок у розвиток освіти та культури, за його сприяння було засновано школу при Київському братстві, що згодом розвинулась у Києво-Могилянську академію. Впродовж усього життя він допомагав освітнім та культурним центрам матеріально, за заповітом залишивши майже все своє майно й гроші Київській, Львівській і Луцькій школам.

Однією з найсуперечливіших постатей історії для сучасних українців стала постать гетьмана Івана Мазепи. Він цікавив і захоплював багатьох відомих українських й закордонних письменників, поетів, художників, композиторів різних часів та різних країн: Франції, Англії, США, Канади, Польщі, Німеччини, Росії, України. Серед них: В.Гюго, Лорд Байрон, М.Старицький, В.Сосюра, Б.Лепкий, С.Руданський, Г. Штебін, К. Штарк, Ю. Словацький, Б. Курхан, Ф. Равіт-Гавронський, Т.Жеріко, Е.Делакруа, О.Верне, Л. Буланже, Ф.Ліст, П.Чайковський, С.Рахманінов та багато інших світових імен.

Доба гетьмана Івана Мазепи є періодом, насиченим подіями не лише військово-політичного плану, а й великими культурними зрушеннями, а сам Іван Мазепа залишився у світовій історії не тільки як державний і політичний діяч, а й як видатний меценат, високоосвічена людина, яка опікувалася культурою, вкладаючи значні кошти у розвиток літератури, освіти, будівництво церков тощо. Незважаючи на це, в українському суспільстві, здебільшого через політичні мотиви, досі триває полеміка з приводу того, чи достойний він того, щоб вважати його визначним символом українського державотворчого процесу, національної свідомості та культури, а відтак – чи доцільно встановлювати йому пам'ятники.

Суперечливість та неоднозначність оцінок, що надавалися гетьманові України ще за його життя, позначились на врахуванні його внеску до вітчизняної культурної скарбниці та отримала своє відображення на процесах, пов'язаних зі зведенням скульптурних пам'ятників йому в Україні. Так, для міста Полтави 2009 р. був створений його бронзовий пам'ятник (скульптор М.Білик). Полеміка та суперечки з приводу небажання місцевої ради депутатів встановлювати його в Полтаві, призвела до того, що представники влади з шести міст України: Львова, Калуша, Хмельницького, Тернополя, Білої Церкви та Івано-Франківська висловили бажання встановити пам'ятник на головному майдані свого міста.

На сьогодні пам'ятники Івану Мазепі встановлено в м. Чернігові (2009р., скульптор Г.Єршов), с. Мазепинці Білоцерківського району Київської області (1994 р., скульптор Е. Горбань). Слід також назвати пам'ятник "Вічний Київ" у м. Києві (2009 р., скульптор Ф.Майслер), який є увічненням пам'яті про меценатську діяльність Івана Мазепи щодо зведення церков.

Пам'ятники постаті XX століття, репресованому радянським режимом українському поетові-"шістдесятнику", перекладачу з чотирьох мов, прозаїку, літературознавцю, правозахиснику, людині, що стала символом Українського Опору другої половини XX століття, ключовою постаттю духовного життя доби – Василю Стусу – встановлено на його батьківщині в м. Вінниці, в м. Тернополі та у м. Києві (пам'ятний знак).

Пам'ятники Василеві Стусу планується встановити у м. Києві (навпроти Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка (вул. Грушевського), в м. Гайворон Кіровоградської області. На жаль, громадська ініціатива встановлення пам'ятника В.Стусу в м. Горлівці Донецької області, де поет вчителював у середній школі (з 7.12.1961- по16.011963), була відхилена депутатами місцевої ради.

Монументальне увічнення видатного українського державного діяча XX століття, одного з найяскравіших організаторів руху молодої української інтелігенції шістдесятників, дисидента, політика, діяча правозахисного і національно-визвольного руху 60-90-х років, лідера Народного Руху України (з 1992 по 1999 рр.) В'ячеслава Чорновола на сьогодні відбулось через встановлення йому пам'ятників у містах: Львів, Київ, Миколаїв, Івано-Франківськ, Хмельницький. Для українців його постать сприймається перш за все у контексті боротьби за здобуття Україною незалежності та розбудову держави за принципами демократії, свободи та справедливості, а також його раптової трагічної смерті на піку політичної діяльності у березні 1999 року.

Скульптурні пам'ятники початку XXI століття репрезентують неоднорідність суспільного сприйняття ідеології та політики на території України, підкреслюють відсутність єдності та діаметральність поглядів на те, які постаті історії та сучасності достойні увічнення в Україні. Наприклад, деякі ідеї та ідеологічні погляди щодо оцінки та інтерпретації української та світової історії жителів Західної частини України категорично не підтримуються і навіть засуджуються жителями Східної частини та Півдня. Ці тенденції позначаються на скульптурних пам'ятниках українських міст. Так, як вже було зазначено, у Полтаві досі не вдалося встановити пам'ятник Іванові Мазепі.

Проекцію на скульптурні пам'ятники є також неоднозначність сприйняття та оцінки сучасним українським суспільством історичних подій визвольного руху ОУН УПА у боротьбі з комуністичним режимом на території Західної України у 1943–1953 рр., політичних репресій радянської влади 30–80-х років XX століття, концепції та принципів сучасного державного устрою, а головне – інтеграційного вибору України між Заходом та Сходом Євразії, національної ідентичності та принципів суспільної єдності, що проявляється у вигляді вандальних акцій, неможливості реалізувати ту чи іншу громадську ініціативу щодо зведення пам'ятника, перетворення місця пам'ятника на місце полеміки та громадських сутичок.

Варто лише навести приклади спорудження однією частиною суспільства та неприйняття іншою таких пам'ятників, як: Степану Бандері (Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська області), Івану Мазепі (м.Чернігів, с. Мазепинці Білоцерківського району Київської області), Катерині II (м.Одесса, м.Севастополь), Йосипу Сталіну (м.Запоріжжя). Так, пам'ятник С.Бандері на його батьківщині у с. Старий Угринів Калушського району Івано-Франківської області було тричі зірвано вибухівкою [6, 8]. Пам'ятник Йосипу Сталіну, встановлений у 2010 році у м. Запоріжжі за ініціативи місцевого обкому комуністичної партії, через пів року був зірваний вибухівкою. Всі події, що були пов'язані з цим пам'ятником, починаючи від його встановлення до знищення, стали резонансними подіями в масштабах всієї країни, предметом ідеологічних та політичних суперечок та сутичок між різними групами суспільства. Як антитезу до пам'ятників С.Бандері, І.Мазепі, жертвам сталінських та політичних репресій, що встановлені на території Західної України, на сході України, в м. Луганську, у 2010 році було встановлено пам'ятник із написом "Жителям Луганщины, павшим от рук карателей-националистов из ОУН-УПА".

Отже, ми бачимо соціальну значимість скульптурних пам'ятників, які стали об'єктами та засобом суспільного діалогу, що підтверджує тезу О.Н.Селезньової про пам'ятник як соціокультурний об'єкт та образ історії, на який покладено функцію формування свідомості мас. Зазначені вище процеси зі скульптурними пам'ятниками як лакмусовий папірець відображають образ сучасників.

Новою парадигмою у процесі зведення пам'ятників на початку XXI століття на пострадянській території взагалі та в Україні зокрема, стало осмислення християнської ідеї світосприйняття, яке проявилось у зведенні пам'ятників на честь християнства, адже прийняття християнства для України та української культури мало фундаментальне значення.

Релігійна тема в міській монументальній скульптурі апелює до видатних постатей, що були провідниками християнської ідеї. Так, наприклад, географія пам'ятників Папі Римському Іоану-Павлу II та їх кількість свідчить про те, що він є загальносвітовим символом сучасного християнства. Увічнено у скульптурних пам'ятниках також постать відомого вченого XVII століття Петра Могилу, який був засновником Києво-Могилянської Колегії (згодом – Академії), поборником поширення православ'я у світі, заклав основу формування української інтелігенції епохи бароко і завдяки якому освіта в Україні досягла європейського рівня, що сприяло розвитку української матеріально-духовної культури.

Чисельне увічнення в скульптурних пам'ятниках православних святих (Святого Миколая, Святого Андрія Первозванного, рівноапостольних Кирила та Мефодія, Євангелістів Іоанна, Марка, Матфея та Луки, Архистратига Михаїла) також свідчить про сповідування християнських цінностей переважною чисельністю українського суспільства. Чому саме ці святі для українців є найбільш шанованими, пояснюється значенням їх постатей для християнського світу. Так, Святий Миколай є уособленням ідеї добра та милосердя, універсальним об'єднуючим символом для всіх християн. Особливе сакральне значення для Києва, як духовного центру України має Апостол Андрій Первозванний, який, за оповіданням Нестора Літописця, був засновником православної віри на Україні. Євангелісти Іоанн, Лука, Марк та Матфей вшановуються як проповідники Слова Божого та автори чотирьох Євангелій, що лягли в основу православної віри. Постаті апостолів Кирила та Мефодія також мають особливе значення для українців, бо вони прагнули, передусім, щоб слов'янські народи мали свою писемність, відстоювали місце слов'янських народів у християнському світі, відіграли роль "засновників кирило-мефіодієвської концепції "алфавіту світу та софійного архетипу сприйняття буття як книги божих символів" [3, 11].

Актуальною та болісною для суспільства є пам'ять катастроф, людських жертв та трагедій. Для України це увічнення подій Чорнобильської трагедії, Голодомору, Голокосту, політичних репресій, загибелі представників ризикованих видів професій під час виконання службового обов'язку. На знак пам'яті про ці події по всій території України впродовж останніх двадцяти років встановлено велику кількість пам'ятників. Така тема в міській скульптурі говорить про те, що суспільство потребує пам'яті не тільки славетних подій та звершень, а й трагедій.

Для території пострадянського простору, як нащадка мілітаристичної країни СРСР, досить актуальною залишилась пам'ять про війни. Як зазначав С.Кримський, XX сторіччя стало епохою небачених за масштабами світових воєн, а стихія війни уособлює невблаганний природний катаклізм. Минуле століття він відзначає як диявольський шабаш смерті, бісівську пандемію зла, навалу апокаліптичної пітьми [3, 270]. Скульптурні твори на теми війни та її наслідків, створені на початку XXI століття, свідчать про втому суспільства від насилля. Увічнена в пам'ятниках пам'ять про Велику Вітчизняну війну та війну в Афганістані (у 70-х роках XX століття) відрізняються від патетичних та пафосних пам'ятників радянської доби, що славили перемогу над ворогом. Сучасні пам'ятники не надто славлять військовий героїзм і не пропагують необхідність жертв заради якоїсь мети, а підкреслюють трагізм й біль невинних людей, безглуздого знищення людства. Як приклад наводимо пам'ятник жителям селища Труханового острова, які загинули 1943 року (м. Київ, скульптор В.Чепелик, 1998р.), пам'ятник донькам і синам України, які загинули в концтаборі Маутхаузен (м. Київ, скульптор В.Чепелик, 2002р.), Військовим льотчикам, що загинули в роки Великої Вітчизняної війни (Л.Бикову), (м. Київ, скульптор В.Щур, 2001р.). На прикладі образів, втілених у зазначених пам'ятниках, бачимо, що ставлення до війни у сучасного суспільства змінилось, воно втомлене від боротьби, в ньому відсутня мілітаристська тенденція, що культивувалася впродовж XX століття. Сучасні пам'ятники жертвам війни, голодоморів, політичних репресій змушують замислитись над сенсом та цінністю людського життя.

Маргіналізація соціокультурних процесів, притаманна суспільствам перехідного періоду у творах міської скульптури України демонструє потребу сучасників декларувати та увічнювати в пам'ятниках маргінальні образи літератури, кінематографу, історії. На відміну від розглянутих вище постатей та символів, ці образи не мають видатних характеристик людської гідності, або непересічних можливостей людського духу, не пробуджують до пошуку культурних та духовних звершень, не змушують замислитись на сенсом буття тощо. Ці образи є антитезою до видатних звершень історії та культури і їхня особливість в тому, що вони набули статусу масової культури, захоплення широкого загалу.

Особливої симпатії в очах сучасників набули такі персонажі, як Остап Бендер, Паніковський, Елочка Щукіна (романи І.Ільфа та Є.Петрова), численні пам'ятники яким встановлено в багатьох містах України. Проня Прокопівна, Свирид Голохвастов (п'єса М.Старицького "За двома зайцями"), Гліб Жеглов та Володимир Шарапов (к/ф "Місце зустрічі змінити не можна"), Юрій Дєточкін (к/ф "Бережись автомобіля"), Сонька "Золота ручка" (історична фігура кримінальної Одеси початку XX століття) тощо. Більшість із цих персонажів, закарбованих у міській скульптурі, має характеристику шахрайкуватих, корисливих, нерозвинених інтелектуально та культурно індивідів. І саме такі образи викликають найбільше розчулення та захоплення у багатьох жителів України.

Це видається логічним явищем лише з точки зору психології, коли людський мозок та психіка, перенасичені негативною інформацією та стресом від перманентного напруження і страху за майбутнє, відмовляються від напруженої інтелектуальної та духовної праці. Сучасна міська скульптура красномовно підкреслює, що пам'ять суспільства, перенасичена подіями катастроф, трагедій, загроз та перетворень, що тягнуть за собою невизначеність майбутнього, ховається за нескладними, часто

примітивними речами, набираючи ознак маргінального явища і свідчить про кризу духовного ресурсу суспільства.

Отже аналіз, в рамках даної статті, характерних рис сучасних скульптурних пам'ятників дає змогу виокремити декілька основних суспільно-культурних тенденцій.

Однією з головних тенденцій українського суспільства перехідного періоду, обумовленого появою нової держави, є пошук та визначення символів національної ідентичності в конкретних постатях історії та культури. Такими для більшості українців початку XXI століття, зокрема, є письменники, козацькі гетьмани, громадські та політичні діячі, такі як: Т.Шевченко, М.Грушевський, Г.Сковорода, П.Сагайдачний, І.Мазепа, В.Стус, Т.Чорновіл.

Ще однією масштабною тенденцією в Україні є скульптурно-монументальний заклик суспільства XXI століття до майбутніх поколінь про пам'ять катастроф, людських жертв та трагедій. Створеними скульптурно-монументальними образами на ці теми українці ідентифікують себе як миролюбну націю, яка пройшовши через жорстокі випробування XX століття, найвищою цінністю вважає людське життя та свободу і не бажає війни та насилля.

Масове захоплення сучасників пам'ятниками різноманітним персонажам, в тому числі з нальотом негативних якостей, шахрайства та дурості, свідчить про те, що українське суспільство знаходиться в стані перехідного періоду, де більшість процесів виникають на фоні маргінальних явищ.

Отже, сучасні скульптурні пам'ятники передають в узагальненнях душу епохи та народу. Вони є сублімацією суспільних цінностей та ідей епохи, найвірнішим дзеркалом того суспільства, яким створені, документом, на який можна спиратись при спробі відтворити істинний образ цивілізації. Скульптурні пам'ятники формують образи суспільної пам'яті для нащадків, що підтверджується тезою філософа XX століття С.Б.Кримського про те, що "об'єкти культури не лише виражають смислову інформацію про людську діяльність та спосіб життя, а й самі здатні породжувати смисли та символи. У цьому також проявляється одна з найвагоміших їх відмінностей від об'єктів природи" [5, 70]. Для майбутньої археології вони являтимуть цікавість, тому що є послідовною сторінкою тих "кам'яних (нетлінних) книг", що залишає по собі кожна епоха.

Аналіз характерних рис цієї скульптури говорить про те, що вона має різні вектори соціокультурного розвитку, а сукупність втілених в ній образів та цінностей представлена у смислових антитезах: мужність – ницість, успіх – трагедія, життя – смерть, радість – горе, мудрість – дурість, шляхетність – примітивність, щедрість – жадібність, щирість – користолюбство, прагнення до власної ідентичності – космополітизм.

Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет зазначив, що література певної епохи – загальна сповідь сокровенних людських тайн свого часу [7, 6]. На нашу думку, цей вислів, перефразований щодо скульптурних пам'ятників, найповніше розкривав би їх смисл та зміст. На матеріалі історичної зміни репертуару міської скульптури, що на думку сучасників варті пам'яті, можна вивчати еволюцію людського роду.

Використані джерела

1. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні / Ковальчук Наталія Дмитрівна: дис. д-ра філос. наук: 09.00.04 / Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2007. – 404арк. – Бібліогр.: арк. 372-404.

2. Коцюбинська Михайлина. Василь Стус у контексті сьогоднішньої культурної ситуації / Михайлина Коцюбинська // Слово і час. – 1998. – №6.

3. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 367 с.

4. Кримський С. Якщо мудрець – у меншості? / Сергій Кримський // Український тиждень. – 2010. – 22 липня. – № 148.

5. Лебон Гюстав. Психология народов и масс / Гюстав Лебон. – Москва: Изд."Макет", СПБ. – 1995. – 320 с.

6. Макаров Аррсен. "Убивають навіть після смерті" / Арсен Макаров // Культура і життя. – 1992. – 19 грудня. – С.8.

7. Ортега-и-Гассет Хосе. Размышления о "Дон Кихоте" / Хосе Ортега-и-Гассет. – СПб.: Изд. Санкт-Петербургского университета, 1997. – 322 с.

8. Селезнева Е.Н. Историко-культурная среда как среда памяти / Елена Николаевна Селезнева // Памятники и современность: Памятники в контексте историко-культурной среды. (Сб. науч. Тр. / НИИ культуры). – М., 1990.- С. 9-18.

9. Olick, Jeffrey K. The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility / Olick, Jeffrey K. - New York, NY: Routledge, 2007.

10. The Memory Phenomenon as a Never-Ending Stori // History and Theory. – №47. -(December 2008). – P. 584-596. – Wesleyan University, 584.

УДК 379.8 (+ 908)

Антоніна Олександрівна Цегельник,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв

ЕТНІЧНА КУХНЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КУЛІНАРНОГО ТУРИЗМУ

У статті аналізується сучасний стан розвитку кулінарного туризму та з'ясовується специфіка його потенціалу в туристичній індустрії.

Ключові слова: *кулінарний туризм, етнічна кухня, гастрономічні свята.*

Ethnic kitchen as factor of development of culinary tourism. In the article modern development of culinary tourism status and specific of his potential in tourist industry.

Keywords*: culinary tourism, ethnic kitchen, gastronomic holidays.*

У XXI ст. туризм стає важливою сферою світової економіки та потужним чинником взаєморозуміння між людьми, народами, країнами. Саме тому серед основних питань туристичної стратегії є розвиток нових перспективних напрямів і видів туризму, в тому числі кулінарного. Кулінарне мистецтво у туризмі розглядається і як важливий елемент розваги та пізнання місцевої культури.

З огляду на це дослідження кулінарного тризму, аналіз факторів його виникнення і поширення, регіональних особливостей розвитку набуває в наш час особливої актуальності. Саме тому об’єктом нашого дослідження є кулінарний туризм, а предметом – особливості його розвитку в різних регіонах світу.

Метою дослідження є висвітлення перспектив розвитку кулінарного туризму а завданнями – аналіз ринку даного виду туризму, дослідження сучасного стану його розвитку, визначення особливостей формування туристичних пропозицій даного напрямку туризму.

Питання перспектив розвитку кулінарного туризму розглядали Федорченко В.К., Бусигін А.П., Русанов І.В., Мицько М.А. та ін.

Кулінарія – старовинне мистецтво, яке виникло на нашій планеті раніше знаменитих кам’яних рисунків. Примітивна кулінарія первісних народів пройшла довгий і важкий шлях свого розвитку, перш ніж перетворилася у вишукану. Увібравши в себе досягнення сучасної науки, техніки, технології, кожна епоха і нація створили і створюють свої кулінарні школи, серед яких французька кухня, італійська, китайська тощо.

Кулінарне мистецтво – це мистецтво, яке викликає захоплення у людей і змушує туристів долати багато кілометрів, щоб ознайомитися з кухнями інших народів, спробувати ту чи іншу страву. Саме тому й виникло поняття кулінарний (гастрономічний) туризм як напрям сучасного міжнародного туризму, пов'язаний з ознайомленням і вивченням національних кулінарних традицій [1].

Даний вид туризму розвивається надзвичайно швидкими темпами і є найпопулярнішим серед американців. Термін "кулінарний туризм" ввів у обіг професор університету в Огайо Лусі Лонг. Тури для поціновувачів вишуканих страв різних народів світу з'являються в останні десятиліття XX ст., хоча перші шанувальники таких страв відомі ще з давніх часів. Програми таких турів включають демонстрацію процесу створення делікатесів, ознайомлення з секретами майстрів кухарської справи, створення шедевру кулінарії своїми руками під керівництвом кухаря тощо.

Вітчизняні туристичні агентства роблять тільки перші спроби в розробці кулінарних турів, але часто включають в програму турів відвідування спеціалізованих ресторанів для знайомства з екзотичними стравами країни перебування.

Унікальним туристичним ресурсом України може стати розвиток кулінарного туризму в Криму, Закарпатті та інших регіонах країни.

Закарпаття, що межує з Польщею, Словаччиною, Угорщиною, Румунією, викликає зацікавленість у туристів ближнього і дальнього зарубіжжя. Закарпатська кухня формувалась під впливом природних, соціально-економічних, історичних факторів. Цьому сприяло переселення в різний час на територію краю угорців, турків, татар, німців, русинів, австрійців, чехів та тісне сусідство з іншими країнами.

Характерною рисою закарпатської кухні є доступність у виборі продуктів і простота технології приготування. Почесне місце у закарпатській народній кулінарії займають страви з борошна. Страви з кукурудзяного борошна дуже поширені серед населення, особливо в гірських районах. Закарпатці люблять гострувату та запашну їжу. Характерною особливістю є обов’язкове використання "поприги" (меленої солодкої паприки (червоного перцю)) для приготування більшості страв. Паприка – це приправа, без якої немислиме Закарпаття. Майже всі страви ароматизують свіжою зеленню петрушки, кропу або селери.

Русинська кухня славиться кремзликами (картопляні оладки з різними начинками). Як тільки не називають українці одне зі своїх найпопулярніших страв: "пляцки", "деруни", "терчаники", "кийзлики", "петрушанки", "тертюхи" тощо. На Закарпатті прижилася назва "кремзлики". Кожна закарпатська гос-

© Цегельник А. О., 2012

подиня може запропонувати свій рецепт. У 2009 р. на закарпатському фестивалі картопляних страв "Гуцульська ріпа" (ріпа – картопля) приготували найбільший у світі кремзлик. Його довжина сягала – 2,5 м, ширина – 1,5м [3].

Улюбленими стравами закарпатських угорців є: перкельт, попрікаш, бограч, керезет, лего, рокот – крумплі, торгоня, чірке – попрікаш тощо. Зазвичай угорська кухня базується на паприці, томатах і гірському перці. Найбільшим попитом серед туристів користується бограч. Бограч – це гастрономічне диво угорського походження, страва мадярських (угорських) скотарів, старовинна, як і сам цей народ, який кочував колись через Урал, Кавказ і Карпати. Легенда розповідає, що славнозвісний одноокий турецький яничар Юхемджак наказав двом мадярським полоненим – священику й кучерові – приготувати вечерю для турецьких воїнів. Кучер здер шкуру з ягняти й розрубав тушу на шматки. Священик кинув м'ясо у котел, а потім засипав туди величезну кількість якоїсь червоної приправи, яку турки постійно возили з собою. Юхемджак покуштував готову страву і заволав: "Нехай сьоме пекло проковтне вас! Скільки паприки додали ви в котел?", а потім ще довго бігав по табору з висолопленим язиком.

Технологія приготування бограча полягає в наступному: підсмажують копчене сало, додаюсь дрібно нарізану цибулю, підсмажують. Голяшку свинини рубають на шматки, підсмажують, посипають меленим червоним перцем (паприкою) і додають склянку холодної води, коли паприка почне топитися в жирі, тоді тушкують до 70% готовності, підливаючи води. Додають кольрабі, петрушку, моркву, заливають водою та кладуть нарізану малими кубиками картоплю, дрібні галушки, кмин і варять.

Попит серед туристів цієї страви пояснюється тим, що ця страва зазвичай готується на природі в казанку, має унікальний гострий смак, аромат, привабливий вигляд.

З метою задоволення потреб подорожуючих, збереження та відродження старовинних традицій проводяться різноманітні фестивалі, одним з яких є фестиваль угорського кренделя (по угорськи: переца). У Німеччині його називають бретель – імовірно від латинського слова bracellus (браслет), у Чехії це прецлік, у Фінляндії – вііпурінрінкелі, а в Румунії – коврига. Бретель згадується в історичних джерелах в VI ст. У середні віки виготовляти їх простому люду не дозволялося. Зокрема пекли кренделі при монастирях, надаючи виробу з тіста містичного значення – три отвори символізували Трійцю. В XIV ст. крендель був символом німецьких пекарів. Найчастіше його готували пісним зі трьох інгредієнтів – борошна, дріжджів та води. Німці-емігранти привезли виріб до Америки [3].

Для приготування кренделів використовують пшеничне борошно, воду, маргарин, яйця і дріжджі. Їх готують солодкими або соленими. Тісто розкачують на тоненькі палички й роблять з них петельку. Потім на кілька хвилин кладуть у воду і ставлять у піч. Весь технологічний процес займає двадцять хвилин.

Притягують кулінарних подорожуючих і гуцульські страви. Для ознайомлення з традиційними рецептами гуцульських страв організовують серії уроків кулінарної майстерності під час проведення фестивалів з їх дегустацією.

Для приготування гуцульських страв найчастіше використовують кукурудзяне борошно, кукурудзяну крупу, картоплю, гриби. Душею гуцульської страви є банош. Банош – це страва, для приготування якої використовують кукурудзяне борошно. В давнину ця страва вважалась стравою бідняків, її готували, коли в наявності залишалася невелика кількість сметани (вівці та корови були майже у всіх) та кукурудзяної крупи. Технологія приготування баношу полягає в наступному: сметану заливають у каструлю, ставлять на вогонь, доводять до кипіння, солять і помішують, засипаючи просіяне кукурудзяне борошно середнього помелу й залишають кипіти на малому вогні. Потім масу добре вимішують дерев'яною лопаткою або ложкою, щоб не залишилися грудки, а маса стала однорідною й варять, поки на поверхню баноша не виступлять крапельки жиру зі сметани. Готова страва має бути середньої щільності, жовтого кольору й ледве кислувата на смак. Подають страву гарячою, до баношу додають кружку кефіру.

Для гурманів кулінарним шедевром вважається чорба (густий суп). Чорба – це головна гаряча перша страва румунської кухні, яка подається із заправкою. Характерною особливістю румунської кухні є використання таких інгредієнтів, як цибуля, бобові, які сповільнюють процеси старіння.

Серед улюблених страв закарпатських румунів можна знайти приправлений бринзою токан, інгрошалу, мамалигу та гівеч, основу якого складають помідори, рис та спеції, які доповнюють кабачками, квасолею, баклажанами, морквою, поширеним є і м'ясний гівеч. Токан зазвичай готується на вогні в казанку. Беруть сметану та вершки, на яких готується кукурудзяна каша; коли вона готова, то розсипається: шар готової каші – прошарок бринзи та шпондери, і знову каша і т. д.

В меню ресторанів нерідко зустрічаються страви словацької кухні. А в місцевих словаків можна скуштувати смачні страпачки, карбонати, Джадді; поливку (суп) часниковий, палачінти. Традиційні страпачки (галушки з сирої тертої картоплі, відварені у підсоленій воді з капустою) на сьогодні мають уже численну рецептуру: з твердим сиром, з посіченою ковбаскою, з бринзою, з кропом та сметаною. Зі Словаччини прийшла традиційна закуска – смажений сир, який добре смакує під вино місцевих виноробів. Однією з фірмових чеських страв Закарпаття є кнедлики, які подаються у вигляді гарніру до соковитого м'яса із соусом. Серед традиційних борошняних виробів найулюбленіші – гомбовці з дріжджового тіста або з сиру, які по-чеськи називають відомою вже назвою: кнедлики.

Викликають інтерес як серед місцевого населення, так і в подорожуючих страви єврейської кухні – човлент та страви з гусячого м'яса. Євреї Закарпаття мають свої традиційні страви: кугл, човлент, тістечко "Гаман".

До найулюбленіших страв циганської кухні відносяться кров'янка та печінкова гурка, печінка по-циганськи, вим'я тушковане, а також реберця по-циганськи зі свинини. Гурка – ковбаса, яку виготовляють із різноманітною начинкою: з легенів, печінки, шкварок, відварених кукурудзяних круп або рису, крові домашніх тварин, цибулі та приправ. Кулінарним шедевром закарпатської кухні вважається – шовдарь (копчений свинячий окіст), який традиційно готують до Великодня. Це є внесок німців. Закарпатські німці зберегли стародавні рецепти приготування телятини і баранини по-швабськи. У місцевих поляків перейнято вміння готувати фляки, лазанкі, бігос, крупник.

Популярними є в наш час і винні тури, зокрема в Причорноморському регіоні України. Перші такі тури організувались у 2005 р. в Одеський регіон, програми яких містили відвідування всього циклу виробництва вина.

У 2007 р. аналогічні туристичні програми у Причорномор'ї включали відвідування Одеського коньячного заводу шампанських вин, відомих підприємств: "Коктебель", "Інкерман", "Масандра", "Таврія", "Новий Світ" та ін. Фінансування розробки турів здійснювали підприємства, відвідування яких туристами були включені в програму. Провідні кримські санаторії застосовують ампелотерапію у комплексі з кліматичними і бальнеологічними методами, спеціальні програми енотерапії, лікування вином. Розроблено наукові методики лікування виноградом, поєднання знаменитої середземноморської дієти з досягненням сучасної медицини і курортології [5].

Низка туристичних компаній організовує тематичні винні тури по Україні, наприклад, "По винних перлинах АРК", що охоплюють Магарач, Масандру, Новий Світ, Коктебель. Тематичний винний тур по Криму може включати також і таку програму: Севастополь – Балаклава – винзавод "Золота балка" – морська прогулянка – Інкерманський завод марочних вин – заповідник "Херсонес Таврійський" – канатна дорога на плато Ай-Петрі – Ялта – Інститут виноградарства і виноробства "Магарач" – Судак – завод марочних вин і коньяків " Коктебель" – екскурсія на гору "Карадаг". Популярними є також тури "Винне місто під землею" (Інкерман), "Перлина біля моря" (Одеський коньячний завод "Шустов") та ін.

Значну роль у розвитку кулінарного туризму та його різновидів відіграють гастрономічні свята і винні фестивалі. Так, у Причорномор'ї започатковано низку таких фестивалів: фестиваль вина та джазу (травень, Ялта), фестиваль вина та живопису (вересень, Коктебель), фестиваль вина і винограду "Сонячна долина" (жовтень, Судак) тощо. На честь українського сала у Сімферополі проходить Всеукраїнський фестиваль сала з головним атрибутом свята – дев'яти метровим бутербродом із салом, у Полтаві – Свято сала, у Луцьку – фестиваль шанувальників сала (у вересні). У Львові в рамках програми святкування Дня міста організовують Свято шоколаду, метою якого є підтримка іміджу міста як східноєвропейської столиці шоколаду [4].

Традиційно в березні на гірськолижному курорті "Буковель" проходить фестиваль українських вареників, головним програмним завданням якого є рекламування вареників як особливої страви української національної кухні.

На Закарпатті святкують фестиваль "Берлибатський банош", де головною гастрономічною принадою для гостей краю є банош.

Дегустація власноруч приготовлених горіхівки, грушівки, яфинівки супроводжується святковою програмою з виступами народних колективів, імпровізованим весіллям з молодятами на конях, виставками пасок та вишиванок. Подібні карпатські села, де роботи практично не має, а туризм тільки розвивається, виживають за допомогою таких фестивалів. І кожне з них намагається представити свою "родзинку" туристам, в тому числі фестиваль "Гуцульська бринза" в Рахові з ходою в національних костюмах, виставкою-продажем та дегустацією. Фестиваль залучає в регіон інвесторів та розвиває туристичну інфраструктуру.

У вересні – жовтні у Львові відбувається свято кави "На каву до Львова", в рамках якого проводять конкурс кавових закладів, ярмарок-продаж кави та кавового посуду, дегустація, презентація країн – виробників кави, майстер-класи з приготування кави, концерти у стилі ретро та джазу.

Сучасне ознайомлення з гастрономією інших країн можна поділити умовно на чотири групи:

1) ознайомлення без подорожей в іншу країну чи навіть регіон (відвідання ресторанів чи інших закладів харчування, що представляють кулінарію інших країн);

2) ознайомлення усіх подорожуючих, які так чи інакше стикаються з місцевою культурою та традиціями, куштують місцеві страви;

3) ознайомлення зі специфікою гастрономії туристів-гурманів, яким цікаво "скуштувати" країну "на смак";

4) ділові поїздки рестораторів.

Розробка кулінарного туру повинна врахувати низку нюансів:

1) сезонність (збір урожаю чи пора виготовлення того чи іншого продуктового товару);

2) достатній об'єм інформації (наявність декількох об'єктів дослідження, присутність асортименту);

3) місцевість повинна характеризуватися найбільш колоритною та яскравою кухнею.

Тому не менш популярними є сирні та шоколадні тури в зарубіжних країнах.

Багатьох туристів приваблює можливість відвідання маловідомих куточків країн, де вони можуть взяти участь, наприклад, в процесі приготування фуагри, дізнатись про застосування рецептур сирів або відкрити для себе нормандський сидр. У регіонах добре подані класичні сири з коров'ячого

молока. Але найбільш цікавий для туристів місцевий козиний сир – шевр. Про популярність цього сиру свідчить і особливий туристичний маршрут. Проїхавши країну з півночі на південь та зі сходу на захід, можна покуштувати більш 300 різноманітних сортів: м'які та тверді, молоді та витримані, з пліснявою, з білою скоринкою, з коров'ячого та козиного молока. Сирний базар відкривається 13 жовтня під Парижем і зазвичай збирає не менш 300 тис. туристів. Тут їм запропонують не менше 130 сортів найрізноманітнішого сиру, виготовленням якого так прославлені французи. У день закриття сирної ярмарки у Франції починається "Тиждень смаку". З 15 по 21 жовтня 550 ресторанів по всій країні виставляють спеціальні дегустаційні меню з низькими цінами.

Найважливіша сирна виставка Італії проходить у вересні в місті Бра, неподалік від Турину. Захід адресовано особливим сирним гурманам, гедоністам, рестораторам, поварам та іншим цінителям двох мистецтв: високої гастрономії та повільного поїдання. Сирна виставка приваблює зголоднілих по витонченому смаку та створює інформаційне поле, допомагає урізноманітнити масовий попит. На "сирну тарілку" збирається біля 250 учасників: з тридцяти країн світу везуть витончені зразки найцікавіших та незвичайних сирів. Професіонали проводять дегустаційні сесії, гастрономічні майстерні та заняття по створенню нових сирних відтінків. В класи для занять спеціально привозять необхідне обладнання і технології для виробництва. Спеціально навчені сиророби навчають спочатку техніці створення сирів, а після – мистецтву їх правильного поїдання.

Крім оригінального вина, Швейцарія відома своїми сирами. Раз на тиждень з вокзалу в Монтре відправляється екскурсійний поїзд, вдало стилізований під залізничний потяг позаминулого століття. З вікон невеликих вагончиків відкриваються дивовижні види на виноградники та озеро далеко унизу. Крім оглядової екскурсії, для туристів влаштовують оригінальне шоу: в просторому взірцевому сільському сараї місцевий сироварнаочно демонструє технологію виробництва зовсім молодого, ще м'якого сиру. У сироварні можна побачити не тільки процес приготування, а й прямо тут спробувати свіжий швейцарський сир. Також тут є гарна можливість насолодитися традиційною швейцарською стравою фондю (варений з білим вином сир, який подається у спеціальному горщику з підігрівом).

Найвідоміші національні страви – фондю та раклетт (страви з розплавленого сиру) у французькій частині країни, ковбаси і рості (картопля, смажена особливим способом) – в німецькій. Завдяки своєму культурному та національному різноманіттю Швейцарія пропонує надзвичайно великий вибір гастрономічних спокус.

Відмінна особливість місцевої кузні – велика кількість сиру та кисломолочних продуктів: традиційне "фуа – гра" або "чіз – фондю" – розплавлений в киплячому білому вині сир "грюйєр" або "емменталь", приправлений спеціями. Їсти цю страву потрібно в гарячому вигляді, мокаючи в сир шматочки білого хліба і обов'язково запиваючи білим вином. Ще одна популярна сирна страва – сир з хрусткими маринованими огірками та картоплею в мундирі.

В Італії у Перуджі з 19 по 27 жовтня проходить кожен рік фестиваль "Єврошоколад". В цей час в маленькому містечку збираються тисячі любителів солодощів зі всієї Європи. Організатори "Єврошоколаду" проводять різноманітні семінари, конкурси, живі концерти та цікаві заходи. На свято приїздять не менше 80 тисяч туристів. Місце проведення крупнішого в світі шоколадного свята обрано не випадково: маленька Перуджа – батьківщина компанії "Перуджина", найвідомішого в Італії і одного з кращих в світі шоколадних виробників.

В той час, коли професіонали кондитерського мистецтва обмінюються думками на семінарах, на гостей очікують дегустації популярних ласощів. На фестивалі представлені всілякі сорти шоколаду та шоколадного крему. А на головній міській площі скульптор творить статую з цілого шматка шоколаду. В італійському містечку Моніка, розташованому у сицилійській провінції Сіракузи, з 17 по 25 березня проходить традиційний фестиваль шоколаду. Програма відкривається заходом під назвою "Біла ніч", під час якого гості можуть побувати у шоколадному ательє та кондитерській, а також прийняти участь у різноманітних заходах, що проходять всю ніч. Крім того, у рамках фестивалю проходять дві виставки, присвячені дизайну шоколаду, кінофестиваль, конкурс на тему "Шоколад і Модіка". В історичному центрі міста проходить шоколадний ярмарок, де представлені роботи місцевих кондитерів зі всієї Італії.

У місті Верв'є, розташованому у франкомовному регіоні Бельгії – Валлонії, відбувається фестиваль шоколадних, кондитерських та гастрономічних виробів. Окрім продукції шоколадної для майстрів, гостям фестивалю пропонують покуштувати всіляку випічку, враховуючи рисовий пиріг, а також місцеві гастрономічні вибори та відомий верв'єський паштет. Відвідувачі ярмарки можуть спостерігати за процесом виготовлення шоколадних цукерок, можуть подивитися на фонтани з рідкого шоколаду та різноманітні вироби з солодощів. Програма включає тижневого перебування у Chateau Beloeil – замку XVII століття організовані для туристів поїздки по околицям, враховуючи Музей Рене Ма гріта і Музей какао та шоколаду. Головна причина перебування тут – не стільки дегустувати шоколад, скільки створити його. Таку можливість надасть одна з найбільш відомих шоколадних мануфактур Бельгії Neuhaus. Подібної честі раніш відзначувалися тільки члени Бельгійської королівської родини. Після персонального туру по фабриці майстер шоколадних справ відкриває головні секрети виробництва цукерок. В процесі навчання надається можливість покуштувати більше 80 наповнювачів, враховуючи марципановий крем, наповнювач з шампанського, полуниці та різних лікерів. Після того, як гість обирає найсмачнішу цукерку, майстер готує чотири , одну з яких прикрасить його ініціалами [2].

Фестиваль шоколаду в Брюггі, який відомий як батьківщина цукерок "праліне", проходить з квітня по травень. Найбільший в світі лебідь з шоколаду виготовлений бельгійськими кондитерами. Велетенська скульптура, виконана з білого і чорного шоколаду, сягає двох метрів заввишки, її вага 2,2 тони. Шоколадний птах встановлений в місті Брюггі під час проведення тут другого Фестивалю шоколадних виробів. Свої солодкі вироби тут показують більше сотні " шоколадників". Спеціально для дітей побудоване "шоколадне" селище, де можна не тільки ознайомитися, але й прийняти участь в процесі виробництва шоколаду і шоколадних цукерок.

Відтак, дослідження кулінарного туризму, його функціонально-організаційної структури та регіональних особливостей розвитку є дійовим інструментарієм для подальшої розробки низки його тематичних напрямів.

Важливим напрямком подальших досліджень мають стати обґрунтування майбутніх кулінарних турів та фестивалів, гастрономічних турів кращих ресторанів в екзотичних регіонах світу, а також популяризація кулінарного мистецтва і традицій України.

Використані джерела

1. Бусыгин А.П. Как огранизовать кулинарный туризм?/ А.П. Бусыгин // Гостиничный и ресторанный бизнес. – 2008. – № 2.- С. 74 – 76.

2. Горобець М. "Шоколадний" потяг в Монтре / М.Горобець // Українська туристична газета. – 2006. – 10.XII.

3. Мицько М.А. Закарпатська народна кухня / М.А. Мицько. – Ужгород: Закарпаття, 1997 – 288 с.

4. Оболенська Н. Кримське всесезоння / Н.Оболенська // Міжнародний туризм. – 2005. – № 6. – С.108–112.

5. Русанов И.В. Винный туризм в Крыму. Путеводитель / Русинов И.В. – Севастополь: Библекс, 2008. – 216 с.

6. Федорченко В.К. Занимательное питание / В.К. Федорченко // Гостиничный и ресторанный бизнес. – 2005. – №2. – С. 86–89.

УДК 7.072

Галина Дмитрівна Миленька,
кандидат мистецтвознавства,
професор Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І.К.Карпенка-Карого

ОНОВЛЕННЯ МОВНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ТЕОРІЇ МІМЕЗІСУ

У статті розглянуто погляди Г.Е.Лессінга на один з основних засобів виразності акторського мистецтва – мовно-інтонаційну характеристику сценічного образу.

Ключові слова: *акторське мистецтво, почуття, наслідування природи, мімезіс, мовно-інтонаційна партитура, сценічний образ.*

The paper considers the views of H.E. Lessing one of the main means of expression acting art - linguistic intonational characteristics of scenic images.

Keywords: *art acting, feeling, imitation of nature, mimezis, language and intonation score, stage image.*

Незважаючи на численні дослідження теоретичної спадщини Г.Е.Лессінга, погляди вченого на акторське мистецтво розглядалися лише опосередковано, зокрема в контексті його розвідок у галузі драматургії теорії театру. Проте вже у повідомленні, що відкривало цикл статей Лессінга про театральне мистецтво, які згодом будуть видані автором під назвою "Гамбурзька драматургія", німецький мислитель одним із завдань майбутнього аналізу визначає "критичний розбір" проблем акторського мистецтва. Це було пов'язано з загальним "перезавантаженням" всієї системи мистецтва відповідно до нових світоглядних і естетичних орієнтирів просвітництва. За визначенням Г.Е.Лессінга, завданням мистецтва тепер стає "істинне наслідування природи" [4, 258] в той час, коли театральна стилістика німецької сцени і досі залишалася у полоні сценічних канонів, запозичених у французького класицизму. При цьому Лессінг підкреслював, що справжнє наслідування природи передбачає не лише "наслідування явищ природи". Особливої зосередженості потребує "увага до природи наших відчуттів і душевних сил" [4, 258]. Раціональна умовність сценічної традиції класицизму виявилася не здатною до демонстрації природних почуттів і переживань, оскільки його естетика будувалася на наслідуванні лише "прекрасної природи".

У теорії мімезісу Лессінга закладено революційний потенціал переорієнтації всієї системи акторської творчості, яка віднині мала відтворювати на сцені природну органіку людської поведінки і почуттів. Одночасно із визначенням нових естетичних засад драматургічної творчості Лессінг звертається до пошуків оптимальних засобів її сценічної інтерпретації.

Теоретичне осмислення нових форм акторської виразності у лессінговому підході не перекреслювало раціональної складової сценічної творчості і насамперед було пов'язане з "розумним", осмисленим підходом до усвідомлення виконавцем логіки поведінки героя. Проте висунення вимоги щодо чуттєво-емоційного вияву суті сценічного образу, якої не знав сучасний німецький театр, стало очевидним нововведенням Лессінга і, безперечно, розкривало перед актором величезні можливості у наслідуванні "безмежної розмаїтості" [4, 258] природи.

Німецький вчений наполягає на необхідності концентрації всієї уваги актора на тих почуттях, які переживає його герой. Без такої концентрації навіть зрозумілий і точно переданий актором текст зробить "почуття неможливим", оскільки "вся душа повинна брати участь у тому, що говориться; вона повинна зосередити всю свою увагу виключно на своїх промовах …" [4, 15]. При цьому варто зазначити розуміння Лессінгом всієї складності відтворення такої, що не піддається конкретному вимірюванню, складової, як людські почуття. Він вважає, що "почуття взагалі завжди складає одну з найбільш спірних сторін у даруванні актора" [4, 15]. Паритет розуму і почуттів в акторській творчості (як і драматургічній) стає основною вимогою Лессінга і відкриває шлях впровадженню у німецьке сценічне мистецтво реалістичних тенденцій. Естетичні орієнтири сценічної творчості тепер обов'язково враховували вміння актора переживати і відтворювати почуття [4, 15], а перед теоретиком відразу постали питання технологічного порядку.

© Миленька Г. Д., 2012

Спробою виявити певні закономірності у співвідношенні тих почуттів, які переживає актор, і тих, які у їх сценічному оформленні сприймає глядач, стали теоретичні міркування Лессінга щодо розробки мовно-інтонаційної партитури, зокрема у проголошенні моральних сентенцій. При цьому він наголошує, що визначення "зовнішніх ознак", котрими "супроводжуються почуття, з якими людина може висловлювати моральні сентенції" [4, 17], здійснюватиметься "на підставі загальних законів почуття".

Важливість донесення моральної ідеї настільки важлива для Лессінга, що він вдається до її теоретичного осмислення, що не лише висвітлює його просвітницьку позицію, а й роз'яснює умови застосування тих чи інших технічних прийомів для їх сценічної інтерпретації.

У його міркуваннях з цього приводу значущість повчального змісту повинна підкреслюватися станом "душевної зосередженості і спокійного міркування" у поведінці виконавця, оскільки "правило моральності є загальним положенням" [4, 17]. Отже, з позиції раціонального міркування, мовно-інтонаційний характер проголошуваного повчання вимагає "рівного тону і певної холодності" [4, 17].

Водночас, сповідуючи логіку наслідування "всієї природи", а відповідно і логіку правдивої послідовності причини і наслідку, Лессінг у своєму дослідженні не оминає питання природи певного почуття як результату реальних впливів і вражень, котрі "роблять на дійових осіб особливі особисті обставини" [4, 17]. Це вочевидь підкреслює те, що без врахування чуттєво-емоційної складової людини як такої, природність існування актора в образі не може бути досягнута. Без усвідомлення особистих обставин, що породжують у конкретного героя конкретні почуття, Лессінг не уявляє можливим їх правдиве відтворення.

Спокійний, навіть холодний тон у декларуванні моральних сентенцій має наголошувати інтелектуальну значимість змісту повчання, а правдиве наслідування людської природи вимагає від актора їх палкого емоційного забарвлення. З метою розв'язання подібного протиріччя Лессінг здійснює аналіз антиномії почуттів виконавця і сценічного персонажу шляхом їх кореляції. Наразі вчений висуває "принцип змішування" [4, 17], який полягає в тому, щоб збуджений стан героя, зумовлений "бурхливим положенням" в якому він опинився, врівноважувався спокійним тоном мовлення актора, а холодний – набував природної виразності завдяки емоційно-запальній інтонації. При цьому застосування принципу змішування повинне здійснюватися шляхом чергування і в такий спосіб, "щоб на перший план виступало то одне, то інше" [4, 17]. Використання принципу змішування, на думку Лессінга, привнесе у протокольний зміст моральних нотацій природність людського переживання. З метою відтворення природності звучання повчального тексту у випадку, коли положення сценічного героя є спокійним, актор повинен у своїй душі віднайти внутрішні енергетичні резерви, "наче новий поштовх" [4, 17], що і забезпечить відтворення "живого" звучання тексту.

Лессінг пояснює природними причинами необхідність змішування прояву різнопланових почуттів при проголошенні моральних сентенцій у спокійному положенні таким чином. У момент спокою душа сповнена кроткими почуттями, але необхідність донести повчальний міст тексту повинна настроювати актора на те, щоб "надати цим почуттям більше живості" [4, 19].

Коли ж стан героя "бурхливий", то "душа за допомогою моралі (…) повинна наче припинити свій політ. Вона має надати своїм пристрастям вигляд розумності, бурхливим поривам подобу обміркованих рішень" [4, 17] і застосувати рівний тон мови.

У першому випадку спокійні міркування героя у зовнішньому прояві актора повинні "розпалюватися до афекту", а у другому навпаки – "афект повинен охолодитися до міркування" [4, 18]. Цією короткою констатацією Лессінг виводить по суті правило правдивого сценічного відтворення тексту повчального характеру, що вочевидь демонструє його амбівалентний підхід до побудови сценічного образу. Більше того, він доповнює його схемою мовної палітри, де задля проголошення сценічного тексту у спокійному стані повинен, за рекомендацією Лессінга, стати "тон піднесений, натхненний", а у стані афектовано-збудженому – помірний і урочистий.

Проте, з жалем констатує Лессінг, сучасне сценічне мистецтво демонструє пряме мовне ілюстрування психологічних станів героя: "у бурхливих положеннях вони (актори – Г.М.) висловлюють загальні міркування з таким саме жаром, як і все інше, а у спокійних відбарабанюють їх так саме холоднокровно, як і все інше" [4, 18]. Такий підхід Лессінг вважає принциповою помилкою, оскільки це позбавляє образ не лише природності, а й знижує його художню переконливість і виразність. Повчальний зміст моралі, на думку вченого, навряд чи дійде до розуму й серця глядача у такій відвертій і прямолінійній акторській подачі. У передачі ж почуттів сучасними німецькими акторами через пряме ілюстрування "мораль їх не виділяється яскраво ні в тому, ні в іншому випадку; (…) у першому (…) вони настільки ж неприродні, наскільки у другому нудні і холодні" [4, 18].

Запропонований Лессінгом у побудові актором мовно-інтонаційної партитури "принцип змішування" спирався на його розуміння природи. На думку вченого, "у природі все тісно пов'язане одне з одним, все перехрещується, чергується, перетворюється (…). Але через таку нескінченну розмаїтість вона є лише видовищем для нескінченного духу" [4, 258]. Водночас "призначення мистецтва", продовжує свою думку Лессінг, – виокремити з безмежних часових і просторових проявів природи ті чи інші явища, щоб сконцентрувати увагу реципієнта з метою викликати у нього необхідні почуттєві реакції [4, 17]. При цьому змішування у мистецтві різнорідних елементів життя "допустиме лише у тому випадку, якщо це відповідає самій природі даного явища або кола фактів. Тоді мистецтво нам показує саме це сполучення" [1, 346].

Ідеальним актором і прикладом органічної природності сценічної форми для Лессінга був його сучасник – Конрад Екгоф, котрий з яскравою художньою переконливістю умів через пластичні і мовні ресурси сценічної виразності творити зримий образ природності внутрішніх переживань героя.

Повертаючись до питання знаходження точної інтонації для проголошення повчальних декларацій, варто відзначити, що і тут Екгоф залишався для Лессінга зразковим виконавцем, оскільки навіть "моральні сентенції і "нудні тиради" проголошував з такою "гідністю і задушевністю, що найзаяложеніші істини отримували у нього новизну і значення, найсухіша матерія – захопливість і життя" [4, 13]. Наразі необхідно врахувати, що повчальні тиради, якими була сповнена драматургія раннього просвітництва, завжди ставали перешкодою для підтримання природної інтонації у сценічному мовленні актора. Проте у мовній характеристиці Екгофа і "найповсякденніша мораль" [4, 15] неодмінно зачаровувала глядача природністю інтонації.

За спостереженнями Лессінга, актор внаслідок продуманого підходу до роботи над образом завжди правильно розставляв смислові акценти, а усвідомивши значення слів свого персонажу, переймався "душею" [3, 20] їх змістом. Наповнення образу живим почуттям надавало сценічній мові К.Екгофа життєвої простоти і природності, тому що "передати мову серця можна лише серцем" [4, 78], стверджує вчений. Такий алгоритм у роботі над образом, на думку теоретика, позбавить актора фальшивої дикції і "підозри" у тому, що проголошуваний ним текст є результатом "зусиль пам'яті", а не наслідком необхідності, що викликана конкретним положенням сценічного героя.

До розв’язання проблеми мовної характеристики персонажу як одного з основних засобів природної виразності сценічного образу Лессінг підходить, аналізуючи акторську майстерність Фрідеріки Гензель. Характерною рисою таланту актриси він вважав надзвичайно вірне проголошення драматургічного тексту і відсутність фальшивих інтонацій, що свідчило про майстерність володіння словом і високу мовну культуру актриси. Акцентуючи увагу на цій рисі акторської виразності Ф. Гензель, Лессінг писав: "вона вміє вимовляти найзаплутаніше, найшорсткіші і туманні вірші так легко і з такою очевидною виразністю, що завдяки її дикції вони стають цілком зрозумілими і ця дикція слугує кращим коментарем до них" [4, 22]. Особливо високо теоретик оцінював надзвичайну тонкість інтонаційних переходів мовної палітри актриси, що підтверджувало чітке усвідомлення нею тих положень, в яких опиняється її героїня. Таланту Гензель, зазначає теоретик, підвладні будь які емоційні переходи; на сцені вона завжди несподівана, але завжди природна і правдива, оскільки у кожній сцені її голос відтворював необхідні для конкретного моменту по-справжньому живі почуття.

Використовуючи потенціал мовно-інтонаційної характеристики образу, актриса майстерно створювала сценічну ілюзію природного і неперервного життя героїні. Кожне її слово подавалося осмислено і "не було втрачено даремно", відзначає Лессінг у своїй рецензії на виставу Гамбурзького театру за п’єсою Ф.Граффіньї "Сенія". Точно знайдений внутрішній зміст образу і природність існування актриси на сцені підкреслювалася тим, що і у хвилини мовчання "гра її не переривалася". Паузи Гензель-актриси були сповненні душевних вібрацій, тому внутрішнє життя Сенії продовжувало "звучати", просто в іншій тональності; все, що говорила її героїня справляло враження, наче "йшло з її власної голови", а все, що вона відчувала – "з її власного серця" [4, 80].

У цьому контексті доречно згадати і К.Станіславського, висловлювання котрого щодо значення паузи у акторській діяльності вже стали хрестоматійними. Цікавими наразі є і теоретичні розвідки одного з засновників теорії кіномистецтва Б.Балаша. Угорський дослідник визначає паузи і мовчання у звуковому кіно як потужний конструктивний елемент у характеристиці дійових осіб [2, 87], а аналізуючи причини шаленого успіху Грети Гарбо, знаходить відповідь саме у площині мімічного вияву "певного душевного стану", стану "самотності і відчуженості", який особливо виразно проявлявся у сценах мовчання. Під час знаменитих пауз Г.Гарбо виражалася та "опозиційна краса", відзначає Б.Балаш, яка "полонила світ" і "діяла на мільйони людей сильніше, ніж будь-яка інша" [2, 291]. Б.Балаш взагалі у своїй теорії крупних планів і специфіки створення кіносценарію обирає Г.Е.Лессінга "зразком і нормою", і таким, хто "пророчо на півтора століття вперед" [2, 259] визначив найсуттєвіші ознаки "художньої форми, у центрі якої стоїть зображення людини" [2, 77].

У пошуках засобів акторської виразності Лессінг звертався і до В.Шекспіра, вважаючи слова Гамлета у сцені з комедіантами "золотим правилом для всіх акторів, котрі бажають викликати розумне схвалення публіки" [4, 24]. З тих порад, котрі Гамлет надає мандрівним акторам для створення мовної характеристики образу, теоретик виокремлює наступне:

1. Говорити як у житті – природно і легко.
2. Не викрикувати слова, наче глашатай [4, 24].

Тотожність англійського і німецького підходів до розв’язання проблеми сценічного мовлення очевидні: "золоте правило" Шекспіра співпадає з лессінговим принципом змішування. Тобто, щоб не опинитися за межами театральної естетики, актор повинен "стримувати" свій "внутрішній вогонь", що виникає внаслідок напружених сценічних ситуацій, оскільки його відкрита демонстрація може "образити" зір і слух глядача надмірною гучністю мови і надто різкими рухами. У той час, коли при внутрішньому переживанні сильних пристрастей у їх зовнішньому вираженні актор надасть своїм рухам і голосу "рівність і м’якість" [4, 25], це справить "найбільш сильне враження".

Виходячи з нових світоглядних орієнтирів, Лессінг, всупереч театральній традиції класицизму, де фактура актора і потужні голосові дані були майже єдиною вимогою до нього, висуває новий оціно-

чний підхід до акторської творчості. Вимоги Лессінга не відкидали наявності у актора виграшної фактури – "красива зовнішність, приваблива фізіономія, виразний погляд, чарівна хода, приємний благозвучний голос", проте значно важливішим вчений вважав вміння виконавця відповідати новим естетичним завданням, що вони були поставлені перед театральним мистецтвом і новим розумінням сутності мімезісу. У німецькій критичній думці Лессінг першим поставив питання щодо необхідності радикального оновлення сценічних прийомів акторського виконання і пішов далі, – заклавши теоретичні основи аналізу таких засобів сценічної виразності як пластична і мовна партитура образу, котрі є основними формотворчими елементами акторського мистецтва. З цього приводу В.Беньямін – німецький філософ XX ст., досліджуючи "трагедію німецької барокової драми", відзначав, що "будь-яка мистецька форма містить характерний для неї, а не лише для окремого твору індекс конкретного об'єктивного оформлення мистецтва" [3, 121]. Теоретичні міркування Г.Е.Лессінга по суті відображали його прагнення знайти ті, єдино можливі формотворчі акторські засоби, які максимально конкретно б оформлювали природність живого людського почуття, що ставало основною вимогою театрального мистецтва XVIII ст.

Використані джерала

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Аникст А.А. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
2. Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового киноискусства / Балаш Бела; пер. с нем. М.П.Брандес. Обшая редакция и предисловие Р.В.Юренева. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
3. Беньямін В. Вибране / Беньямін В.; пер. з нім. Ю.Рибчук, Н.Лозинська, – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
4. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия / Лессинг Г.Э. – М.–Л.: Академия, 1936. – 455 с.

УДК 78.03(477)"XX–XXI"

Олена Сталівна Афоніна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Стаття присвячена розвитку українського музичного мистецтва на перетині століть. Серед соціокультурних умов розвитку визначено демократизацію суспільства і свободу творчості, активізацію Міжнародних культурних центрів в Україні і фестивального руху, можливість спілкування, стажування і навчання в зарубіжних освітніх закладах українських митців.

Ключові слова: *музичне мистецтво, соціокультурні умови розвитку, міжнародний культурний центр, фестивальний рух, композиторська творчість.*

The article is devoted to the development of musical art at the crossroads of the centuries. Among the conditions of social development is the democratization of society and the freedom of creativity, intensified International cultural centers in Ukraine and festival movement, communication, training and education in international educational institutions of the Ukrainian artists.

Keywords*: musical art, the conditions of social development, International cultural centers, festival movement, composer works.*

Початок 90-х років XX ст. для України відзначений розбудовою своєї державності, для культури – розвитком національного і національного в просторі загальноєвропейського. Композитори дочекалися більшої свободи творчості, можливості спілкування з зарубіжними колегами та їх досвідом.

Незважаючи на важливість даного періоду в історії нашої країни, аналіз соціокультурного розвитку України кінця XX – початку XXI століть взагалі та музичного мистецтва зокрема залишаються недостатньо вивченими. Політолог М. Михальченко, здійснивши огляд різних форм політичної ідеології, виділив взаємозалежність політичної, правової, моральної і естетичної норм. Тому для виявлення соціокультурних передумов в Україні означеного періоду важливим є вивчення політико-правових документів, що стали основою для євроінтеграційного розвитку культури, серед яких "Декларація про державний суверенітет України" (1990), "Положення про дипломатичні представництва та консульські установи" (1993) тощо. Після набуття Україною незалежності був розроблений власний механізм зовнішньої політики, поглибився соціально-політичний процес усвідомлення національних інтересів у зовнішній культурній політиці. Указ Президента України "Положення про дипломатичні представництва та консульські установи" сприяв дипломатичному поглибленню міжнародного культурного співробітництва з Україною. Празька декларація (1993) продовжила процес української євроінтеграції, вплину-

© Афоніна О. С., 2012

ла на інновації у зовнішньокультурній діяльності. Одним із питань цього документа було "Зовнішньокультурне співробітництво регіонів шляхом здійснення культурних проектів, що враховують конкретні особливості та спільне культурне надбання. Присутність України в єврорегіонах". Міжнародні відносини України активізувалися через міжнародні організації, в тому числі культурні.

Дослідники в різних сферах мистецтва відмітили активізацію процесу культурної інтеграції українського буття 90-х років XX століття (Ю. Афанасьєв, В. Бітаєв, І. Дзюба, В. Касьян, В. Личковах, В. Шульгіна). Складність соціокультурного середовища та його відбиток на всіх аспектах осмислення музично-культурних процесів і музичної творчості вивчає Б. Сюта. Мета даної статті полягає у висвітленні соціокультурних умов розвитку музичного мистецтва України наприкінці XX – на початку XXI ст. та їх впливі на творчість сучасних українських композиторів. Досягнення зазначеної мети неможливе без виявлення специфіки культурно-історичного контексту.

Французький Культурний Центр працює в м. Києві з 1991 року. Серед культурних заходів центру драматичні та балетні вистави, концерти класичної та сучасної музики, художні, фото-, книжкові та документальні виставки, конференції і колоквіуми. Культурний центр здійснює партнерство з різними українськими фестивалями: Одеський фестиваль "Два дні і дві ночі", Київський фестиваль "Kyiv Music Fest" тощо. Оволодіння інформацією, співпраця в різних галузях культури та освіти з Французьким культурним центром в Україні, інформація та участь у фестивальному русі сучасного мистецтва активізує процес культурної інтеграції України в європейський простір.

Сучасні українські музикознавці О. Галузевська, О. Голинська, О. Дьячкова, В. Кузик, А. Луніна, Т. Невінчана, Л. Олійник, І. Сікорська, М. Швед вивчають вплив європейського фестивального руху на ситуацію в Україні на початку 90-х років ("Київ Музик Фест", "Музичні прем'єри сезону", Міжнародний форум "Музика молодих", Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва "Два дні і дві ночі нової музики" в Одесі тощо). На думку дослідників, фестивалі демонструють розвиток сучасної української музики в європейському просторі. На провідних Європейських фестивалях сучасної музики активізувався інтерес до сакральної музики авторів різних країн, у тому числі українських. Головна тенденція сакральної музики сьогодення – її звучання в концертних залах.

Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики та їх рецепції в Україні досліджує Михайло Швед. Майже всі сучасні українські музичні фестивалі мають своїх попередників на Заході. Тільки в Берліні, який вважають однією з світових метрополій сучасної музики, функціонує "Musik der Gegenwart International Berliner Festival Nruer Musik". "MaerzMusik" представляє весь спектр мистецьких напрямів нашого часу, зокрема синтез музики, візуального мистецтва, експериментальні, концептуальні невеликі постанови [3, 159]. Сучасний музичний театр, експериментальний танець, електронна музика, джаз презентуються на фестивалях у Дрездені та Нордрайн-Вестфалії. М. Швед виділяє фестиваль електроакустичної музики, відео- та аудіоінсталяції як пріоритетний в системі фестивалів сучасної музики у Німеччині. Фестиваль електроакустичної музики "Syntesizer Musik Feste Braunschweig" окремо популяризують всі види електронної і комп'ютерної музики.

Фестиваль "World Music Days ISCM" ("Світові дні музики Міжнародного товариства сучасної музики") засновано в 1922 р. в Зальцбурзі. Через рік організоване Міжнародне товариство сучасної музики ("International Society for Contemporary Music" (ISCM) – міжнародна організація, що перейняла патронат над фестивалем (оскільки мала спільних організаторів) та розпочала активно пропагувати музичне сучасне мистецтво в усьому світі через фестиваль "World Music Days ISCM". Товариство заснував музичний критик Р. Реті, який вважав, що "міжнародна організація має сягати своєю діяльністю кожного сучасного композитора всіх країн, котрий у власному індивідуальному варіанті революційності свого часу, представляє модерн" [3, 120].

Українська секція ISCM з'явилася у 1996 році. Нею стала Міжнародна громадська організація "Асоціація Нова Музика", а її президентом – одеська композиторка, мистецький керівник фестивалю "Два дні і дві ночі нової музики" Кармела Цепколенко. Фестиваль у Одесі довкола музики поєднує різноманітні види мистецтва, а знайдений формат – два (з перервою) 12-годинних музичні нон-стопи – дозволяє зануритися у простір новітнього світового мистецтва. Фестиваль в Одесі увійшов у число найбільш відомих світових форумів сучасної музики. Щоквітня сюди прибувають музиканти з усього світу, збираються митці з понад 20 країн – від Чілі до Японії. Цікаво, що "Форуми музики молодих відбуваються в більшості "музичних" країн світу, зокрема в Німеччині, Австрії, Польщі, Росії" [3, 173]. Форум "Музика молодих" в Україні продовжує традиції своїх європейських колег. Основне призначення події – творення нових імен, сприяння "виходу на сцену" молодого покоління митців, що надзвичайно важко зробити кожному композиторові самотужки. А відтак відбувається своєрідна проекція панорами музики майбутнього, оскільки молоді митці згодом формуватимуть музичне життя, задаватимуть тон в музичній естетиці, стилістиці, технології. З огляду на це, на форумах звучить музика різних художньо-естетичних напрямів і стилістики, виконавських складів і міждисциплінарних пошуків.

Український мистецтвознавець В. Сидоренко у своєму дослідженні "Еволюція візуального мистецтва України в роки незалежності" робить аналіз трансформації українського візуального мистецтва наприкінці XX – початку XXI століття. Серед основних домінант цього періоду автор назвав "відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва" [2]. Дуже швидко численні міста України охопила хвиля відновлення мистецьких об'єднань і галерей. Були створені: "Хоругва" (Тернопіль,

1990), "Живописний заповідник" (Київ, 1992), "Човен" (Одеса, 1992), "Літера А" (Харків, 1992), Сумська філія "Малевич-Центру" (Суми, 1992), "Дзиґа" (Львів, 1993), "Джерело" (Шостка, 1994), "Плоский рів" (Хмельницький, 1995) "Пласт-Арт" (Чернігів, 1997) та багато інших.

Дослідження дало змогу довести, що ближче до середини 1990-х років безперечне лідерство в організації головних культурно-мистецьких подій посідає Київ. Столиця стала місцем проведення Міжнародних арт-фестивалів, найбільший серед яких відбувся у червні 1998 року.

Наприкінці XX – на початку XXI століття у сфері розвитку візуаль-ного мистецтва в Україні спостерігаються певні суперечливі трансформаційні тенденції. Так, з одного боку, помітним є потяг до популярних мультимедійних засобів, їх наростаючого синтезу та ефективного взаємопроникнення у процесі втілення конкретних творчих задумів, а, з іншого, спроба зберегти національні особливості мистецтва. Порівняння швидкозмінних процесів, притаманних сучасному українському мистецтву, з явищами, які сьогодні відбуваються на Заході, свідчить, що сучасне візуальне мистецтво України на тлі пануючих донедавна на заході пріоритетів раціоналізму, соціологізму, техніцизму чи мінімалізму має своєрідні переваги завдячуючи національним традиціям, етнокультурному емоційному і духовному підґрунтю.

Крім того, В. Сидоренко зазначив, що динаміка та зміст трансформацій у культурно-мистецькій сфері поступово спричинили виділення двох основних, полярно-протилежних напрямів, що зазнавали жорсткої стагнації під час посиленого контролю за розвитком мистецтва за радянських часів. Перший напрям пов'язаний із всебічним переосмисленням та відродженням народних традицій, "реабілітацією", "реставрацією" та численними складовими історії українського мистецтва, пошуком національного підґрунтя для його розвитку в сучасних умовах. Другий напрям визначила насамперед швидка реактивація раніше заборонених мистецьких течій, методів і форм виразу, прагнення до пізнання та адаптації актуальних подій, які відбувалися у сучасному світовому мистецтві.

На думку Д. Корсуня, "ці 20 років у мистецтві України вже називають знаковими, визначальними і, як ніколи, насиченими й бурхливими. Дійсно, з'явилася плеяда нових, думаючих майстрів. Дійсно, з'явилося розмаїття стилів, напрямків, від спадкоємців реалістичної манери найвіддаленіших метафізично позамежних, навіть амнезійних зон пошуків. Багато відразу повернулося в легітимну зону вітчизняного мистецтва – наприклад, екзистенціальні теми сюрреалізму, спадкоємці бойчукистів, релігійних живописців, американських абстрактних експресіоністів, фовістів, італійський трансавангард. У результаті молоде покоління українських художників мислить європейськими категоріями й адекватно оцінює ситуацію. Сучасне мистецтво, треба із упевненістю сказати, знову від ситуації продакшна вертається до духовності" [1, 23].

За роки незалежності розширилися культурні контакти України з різними країнами. Це сталося внаслідок роботи різних міжнародних фондів, можливості закордонних поїздок, спільних проектів. Були видані твори українських письменників, які працювали в еміграції, з'явилася перекладна література провідних закордонних істориків – українознавців (у 1993 році українознавство викладалося у 28 університетах і коледжах США і в 12 університетах Канади).

З відкриттям Гете-Інституту (1993) в Україні динамізувалися українсько-німецькі зв'язки, які вплинули на знайомство української публіки з сучасними німецькими композиторами, виставами, імпрезами митців у Львові, Києві, Одесі, Харкові. Українська композиторка Кармела Цепколенко брала участь у Міжнародних фестивалях у тому числі німецьких: піано-форум Нової музики "...antasten..." (Гайльбронн, Німеччина, 1995, 2001), "Дрезденські дні сучасної музики" (Німеччина, 2003, 2004) тощо. Будучи лауреаткою міжнародних композиторських конкурсів у Німеччині (1983) і Франції (1990, 1993), вона вигравала гранти як на творчі резиденції, так і для реалізації проектів у сфері культури від фондів: фундації ім. Генріха Белля (Німеччина, 1995), ДААД (Німеччина, 1996), фундації Будинку Йоганнеса Брамса (Німеччина, 1996), Національного фонду мистецтв США (Нью-Йорк, США, 1996), резиденції Шрайан (Німеччина, 1998 р.), Ворпсведе (Німеччина, 2000), Ді Геґе (Німеччина, 2002, 2003), "Про Гельвеція" (Швейцарія). Композиторка брала участь у тритижневій Європейській Літній Академії з культури та менеджменту (Зальцбург, 1999 р.). У 2003–2004 рр. за її ініціативою було започатковано проект "Платформа кооперації – розвиток арт-менеджмент тренінг центру при Асоціації Нова музика" (за підтримки Інституту відкритого суспільства, Будапешт) та великий культурно-просвітній проект "Центр практичного менеджменту культури" (за підтримки швейцарського фонду "Про Гельвеція" та Швейцарської культурної програми).

Серед творів різних жанрів К. Цепколенко є перфоманси та електронні твори. Численні твори вона написала на замовлення, у тому числі від Міністерства культури Франції був написаний твір "Cabine for Eight", прем'єра якого відбулася 12 січня 2004 року у концертній залі театру Ле Тріанон (Париж, Франція), у виконанні відомого французького ансамблю "2e2m". Крім того, композиторка писала на замовлення Дрезденського Центру сучасної музики та Дрезденського фестивалю "Dresdener Tage der zeitgenossischen Musik" для ансамблів Sur Plus та Accroche Note, фундації "Про Гельвеція", для ансаКласика кінематографу, нові фільми, теоретичні конференції та колоквіуми фахівців у галузі культури з України та Німеччини зробили внесок у сучасний культурний дискурс та суспільний розвиток України. Наприклад, ретроспективні покази фільмів таких видатних німецьких режисерів, як Вім

Вендерс або Райнер Вернер Фассбіндер, а також програми нових німецьких кінострічок привернули увагу української публіки.

Існує чимало прикладів того, як Гете-Інститут у Києві намагається збагатити сучасний український культурний ландшафт ще й німецькою ноткою.

У своїй діяльності на території України Гете-Інститут у Києві є партнером культурних та освітніх організацій, художників та музикантів, науковців та літераторів, вчителів шкіл та викладачів вузів, бібліотекарів та, звичайно, всіх, хто цікавиться німецькою мовою та культурою. Показово, що однією з активних країн у процесі творення фестивалів сучасної музики різноманітних спрямувань завжди була Німеччина, батьківщина музичного авангарду. Сьогодні спільні проекти українських культурних інституцій і Гете-Інституту впливають на розширення і поглиблення духовних зв'язків, сприяють поширенню авангардних пошуків у творчості українських композиторів, особливо з початку 90-х років.

Володимир Рунчак у 1992, 1993, 1995 роках відвідував у Берліні Бранденбурзький Колоквіум Нової Музики, який вели П. Дітріх, Д. Шнебель, К. Губер, Ф. Глобокар, Е. Дєнісов. Композитор активно працює як диригент, виконуючи сучасну музику українських та зарубіжних композиторів. Його твори не раз звучали на міжнародних фестивалях у Великій Британії, Німеччині, Хорватії, Угорщині, Чехії: (A-DEvantgarde, Dartstadter Ferien Kurse fuer Neue Musik, Almegia, Muzick Biennale Zagreb, pplANISSIMO, Grande Festival d'Art Slave), видавалися і записувалися в Німеччині, Італії, США. Серед виконавців його музики оркестри Лондонського Музичного Коледжу і Аугсбурзької Філармонії, ансамблі сучасної музики Piano possible, Com-Sonanse Duo, Triolog, Het-Trio, Ensemble fuer Neue Muzik Zurich, Namaste Qartet, Psappha та ін. Його авторські концерти відбулися, крім України, у Вищій Школі Музики в Мюнхені і в Паризькій Консерваторії. У творах Рунчака емоційність поєднується з точністю форми. Композитор вільно використовує новітні композиторські техніки. Як диригент він виступав з багатьма оркестрами України, Росії, Казахстану, Франції. У рамках заснованої концертної серії "Нова Музика" Рунчак здійснив понад сто світових і українських прем'єр творів сучасних композиторів.

Місією культурної дипломатії Польського Інституту в Україні є результативний вплив на якомога ширшу місцеву аудиторію митців, експертів, критиків. Одним з пріоритетів діяльності Польського Інституту є налагодження тісних зв'язків із представниками ЗМІ. Підтримку діяльності Польських Інститутів у світі з польського боку запозичують державні культурні установи, котрі своєю активністю охоплюють естетичний аспект міжнародної співпраці: Польський Інститут Кіномистецтва, Інститут Книги, Театральний Інститут, Національний Інститут Фредерика Шопена та Інститут Адама Міцкевича. Міністром культури і національної спадщини Республіки Польща у 2003 році створена стипендіальна програма "GAUDE POLONIA". Піврічна стипендія призначена для молодих митців, художників, музикантів і перекладачів польської літератури з країн Центрально-Східної Європи. Стипендіати мають можливість ознайомитися з сучасною польською культурою та вдосконалити свою творчу майстерність під керівництвом відомих польських митців у найвідоміших центрах польської культури. Програма "GAUDE POLONIA" сприяє розвитку порозуміння і добросусідських відносин на основі культурного співробітництва між Польщею та її країнами-сусідами. Оператором стипендіальної програми "GAUDE POLONIA" є Національний Центр Культури у Варшаві. Мистецькій молоді зі слов'янських країн надається стипендія Gaude Polonia на шестимісячне перебування у Польщі. Свого часу її отримали поет Назар Гончар, письменники Юрій Іздрик та Олександр Ірванець, композитори С. Азарова, А. Бондаренко, Б. Кривопуст, О. Леонова, Б. Сегін, Л. Сидоренко, Б. Фроляк, М. Швед, О. Шимко тощо.

На композиторську творчість Богдани Фроляк вплинуло навчання в європейських фундаціях: Ernst von Siemens Musikstiftung; Шанувальників Варшавської Осені (2001), Gaude Polonia від Польського Міністра Культури (2004). Творча співпраця композиторки зі Швейцарським видавництвом SONOR вилилося у видання двох її творів. У 2005 році Studio AWP (Варшава) був виданий Компакт-диск із записом Кларнетового Концерту Б. Фроляк. Її музика постійно звучить на Міжнародних фестивалях: Dni Muzyki Kompozytorow Krakowskich (Краків, Польща); Starosadecki Festiwal Muzyki Dawnij (Старий Сонч, Польща); Warszawska Jesien (Варшава, Польща); Muzyka w Sandomierzu (Сандомієж, Польща); Na skrzyrzowaniu Kultur (Краків, Старий Сонч,Польща); MENHIR 2005 muzic festival falera (Лозанна – Еттельберг – Берн, Швейцарія). Творчі здобутки композиторки поєднують схильність до збереження етнонаціональних традицій (широке використання українського музичного фольклору), класичних традицій (прихильність до класичних жанрів) та європейського ставлення до застосування інструментарію.

Продовжуючи співпрацю із стипендіатами, Польський Інститут реалізує проект "Між словом і звуком" – замовляє українським композиторам твори на польську тему. Стипендіати Gaude Polonia представляють оркестрові твори, інспіровані польською поезією. Опуси українських авторів виконують польські музиканти.

У 2007 році Польський Інститут у Києві виступив з ініціативою щодо написання музичних композицій на тексти польських поетів. Авторами стали чотири молоді українські композитори, стипендіати програми "Gaude Polonia", рекомендовані польськими й українськими експертами: Богдан Сегін, Богдана Фроляк, Михайло Швед, Олександр Шимко. Богдан Сегін написав твір " ..., tymczasem to lipiec jakïe okrutnie pikkny..." (Це липень, бачиш, такий (жорстоко) красивий...) на текст Марти Подґурнік "Липень". Богдана Фроляк на тексти Адама Заґаєвського написала твір "Jak modlitwa". На тексти Кароля

Войтили (Папи Римського) Михайло Швед створив романтичну композицію "Wікс w tej ciszy ukryty ja – ліньж ..." (У цій тиші схований я – листок...). Твір "Hymn Samotnoьсі" (Гімн самотності) на текст Галини Посвятовської був написаний Олександром Шимко.

У 2008 році Польський Інститут вдруге оголосив конкурс-замовлення музичних творів на тексти польських поетів для композиторів-стипендіатів програми "Gaude Polonia". Експертна комісія вибрала чотирьох молодих митців: Світлану Азарову, Золтана Алмаші, Марію Олійник, Любаву Сидоренко. У 2009 році був підготовлений спільний проект між українськими та польськими композиторами. Ансамбль Nostri Temporis виступив з ініціативою написання композиторами з України і Польщі інструментальних мініатюр для камерного ансамблю. Головною метою ініціативи стала ідея презентації цих творів на українських концертних майданчиках у програмі під назвою 3/5 – "короткий метр" в музиці молодих композиторів України і Польщі. Неординарність задуму та певна символічність назви проекту полягають у завданні, яке поставив Ансамбль як перед композиторами, так і перед собою, а саме: композиторам пропонувало втілити в інструментальних мініатюрах (склад – тріо, тривалість – п’ять хвилин) квінтесенцію їхнього теперішнього творчого "місцезнаходження".

Британська Рада в Україні працює з 1992 року і має представництва у Києві, Донецьку, Львові та Одесі. Вона є міжнародною організацією, що представляє Сполучене Королівство у галузі освіти і культури. Робота у галузі культурних стосунків, викладанні англійської мови, освіти та мистецтва ґрунтується на переконаннях в діалозі культур, професіоналізмі та творчому натхненні.

Культурний діалог проходить у рамках "Регулярні зустрічі-дискусії" за участю фахівців із Великої Британії та експертів Європейського Союзу у сфері авторського права, автоматизації бібліотечних та інформаційних послуг, зберігання й розповсюдження інформації у найрізноманітніших формах, а також у галузі національної бібліографії. У березні 2011 року Британська Рада в Україні та театр Royal Court (Лондон) розпочали міжнародну програму співпраці з українськими драматургами. Аналогічні програми Royal Court, який вже давно називають лабораторією нової драматургії та одним з кращих експериментальних театрів сучасності, впроваджує в багатьох країнах вже понад 20 років. Участь у програмі – це шанс для молодих драматургів отримати фахову допомогу у написанні й постановці сучасних драматичних п’єс та здобути міжнародне визнання. Серед українців, які успішно співпрацювали з Royal Court, – драматурги Наталка Ворожбит, Анна Яблонська і Максим Курочкін. За результатами відкритого відбору, який тривав у березні-квітні 2011 року, до участі у програмі були запрошені семеро українських конкурсантів. Крім того, в Англії функціонує "Huddersjield Contemporary Music Festival", у якому представлена сучасна музика композиторів Англії.

Членкиня Асоціації Нова Музика (Української секції Міжнародного товариства сучасної музики/ISCM), Британської Академії композиторів та композиторів-піснярів Юлія Гомельська у 1995–1996 рр. отримала грант для післядипломного навчання у Ґілдхольській школі музики та драми (Лондон, Велика Британія). Композиторка займалася за фахом "композиція" під керівництвом професора Роберта Сакстона і заробила ступінь майстра музики з відзнакою. Під час навчання вона дістала шість композиторських премій, включно з Премією ім. В. Лютославського, а два з написаних нею творів були видані Ґілдхольською школою музики та драми, Лондон, Велика Британія, як обов’язковий матеріал для виконання на вступних екзаменах. Пізніше, у 1997 р. композиторка виграла грант з композиції в університеті Суссекса (Велика Британія). Композиція "Бунт" на фестиваль Ґілдхольської школи музики та драми прозвучала у виконанні духового оркестру (Лондон, Велика Британія, 2001). Композиції Ю. Гомельської були видані Ґілдхольською школою музики та драми (Лондон, Велика Британія), Duma Music Inc. (Нью-Йорк, США), Micropress (Велика Британія) та на компакт-дисках. Крім того, композиторка має записи на BBC Radio 3 та New European Radio. Починаючи з 90-х років Юлія Гомельська постійно бере участь у багатьох міжнародних фестивалях в Швейцарії, Німеччині, Бельгії, Люксембурзі та Великій Британії та "Днях світової музики" Міжнародного товариства сучасної музики/ISCM (2000, 2002). Крім того, композиторка співпрацює з Лондонським дитячим балетом, для якого написала балет "Джейн Ейр". Прем’єрний спектакль цього балету відбувся у Вімблдонському театрі (Велика Британія) у травні 1997 році. Співпраця із струнним оркестром "Yggdrasil Quartet" зі Швеції увінчалась твором "Із низин душі". Вперше твір прозвучав на Спіталфілдському фестивалі у Лондоні у 1997 році. Твір "Очікування" на вірші Дж.Фонтана (англійською мовою) був спеціально написаний для Сари Волкер (мецо-сопрано) та Малколма Мартіно (фортепіано) з прем’єрою у Вігмор-Холі (Лондон). Творча робота виявилася вдалою і для Сари Волкер для участі у Мейфілдському фестивалі (2000) Юлія Гомельська створила оперу-сцену "Божественна Сара". Співпраця з ансамблем "Klangheimlich" завершилася створенням композицій "Zig-Net-Zag" та "Сім доторків" (1999) (Берн та Цюрих, Швейцарія, концертова програма 1999/2000). Для швейцарського ансамблю "Amaltea" композиторка написала твір "Поза ґравітацією".

Відтак, діяльність Британської Ради з питань культури і освіти в Україні поглиблює взаємодію з українськими митцями, що сприяє євроінтеграційним культурним процесам.

Можна констатувати, що після проголошення незалежності в умовах національно-культурного відродження української держави відбулося поглиблення культурних взаємин між Україною та західноєвропейськими державами. Активізувалась діяльність культурних центрів Англії, Франції, Польщі, Німеччини, США в Україні, що привело до створення спільних проектів з міжнародними організаціями, поширення участі українських композиторів у культурних європейських заходах.

Використані джерела

1. Корсунь Д. 100 имен и другие имена [Електронний ресурс] / Д. Корсунь. – Режим доступу : http://maecenas.com.ua/en/dmitro-korsun-blog.html.
2. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX-XXI століть / В. Сидоренко. – К., 2008. – 188 с.
3. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / М. Б. Швед. – Львів : СПОЛОМ, 2010. – 440 с.
4. Британська Рада в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.britishcouncil.org/uk/ukraine.htm
5. Гете-Інститут в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.goethe.de/ins/ua/kie/ukindex.htm?wt_sc=kiev
6. Польський Інститут Київ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.polinst.kiev.ua/
7. Французский культурный центр [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://jae.org.ua/

УДК 792.01

Наталія Петрівна Донченко,
заслужений діяч мистецтв України,
професор Київського національного університету
культури і мистецтв

ПИТАННЯ КОРИГУВАННЯ МЕТОДИКИ ПРИЙОМУ ТА КРИТЕРІЇ ВІДБОРУ АБІТУРІЄНТІВ НА РЕЖИСЕРСЬКУ СПЕЦІАЛІЗАЦІЮ

У статті аналізуються основні вимоги до вступних випробувань на режисерську спеціалізацію; критерії оцінки творчих здібностей абітурієнта; об'єктивні та суб'єктивні фактори процесу відбору майбутніх фахівців режисури; питання педагогічної теорії щодо обґрунтування структури режисерських навичок та умінь.

Ключові слова: *режисер, театральна педагогіка, критерії оцінок, здібності.*

Basic requirements or admission to the director's specialization, Criteria for evaluating the creative capabilities of applicant. The objective and subjective factors of the selection process for the future professional direction. The question of pedagogical theory to study the structure of directorial skills.

Keywords: *director, theater education, assessment criteria, skills.*

Сьогодні перед митцями сценічного мистецтва, а саме перед театральними педагогами, які шукають нових шляхів у питаннях коригування методики прийому абітурієнтів на режисерську спеціалізацію, визначення критеріїв оцінки творчих випробувань, постало питання наукового обґрунтування педагогічної теорії режисерських здібностей.

Нова соціокультурна ситуація в країні переконує теоретиків і практиків театрального мистецтва у необхідності розуміння руху законів органічної творчості у часі, в реальному історичному розвитку мистецтва.

Актуальність теми даної статті полягає в тому, що сучасні психолого-педагогічні проблеми і методи професійної освіти режисерів та акторів театрального мистецтва потребують багатостороннього підходу. "Молода режисура – це майбутнє театру, його завтрашній день. Той, в якому сьогодні ми бачимо боязкого та слухняного учня, може стати ведучою фігурою в театрі XXI століття. Коли я розмірковую про майбутнє нашого мистецтва, найбільш відповідальною мені уявляється проблема виховання молодого покоління" [5, 109]. З позиції широкомасштабності понять, що режисер – творець мистецтва, актор – явище культури, потрібно спромогтися відповісти на вельми нагальні питання: що таке режисер і актор, яке їх місце, яка їх роль у людській культурі, в чому полягають їх здібності, які зі звичайної людини роблять майстра театрального мистецтва? Тут прямий вихід до практичних запитів сценічної педагогіки – такої нелегкої і важливої на сьогоднішній день проблеми.

Питання театральної педагогіки як основи режисерської творчості порушувалися митцями театру та науковцями у різні історичні періоди, а саме: К.Станіславським, В.Немировичем-Данченком, П.Саксаганським, М.Горчаковим, Є.Вахтанговим, В.Мейєрхольдом, М.Кнебель, О.Поповим, Л.Курбасом, А.Таїровим, В.Василько, М.Охлопковим, Б.Захавою, С.Владімировим, Г.Товстоноговим, В.Петровим, Л.Виготським, А.Ефросом, І.Чабаненком, Є.Гротовським, В.Петровим, П.Єршовим, Л.Хейфіцем, Б.Голубовським, О.Клековкіним та ін.

Метою даної статті є висвітлення питань коригування методики прийому та критеріїв відбору абітурієнтів на режисерську спеціалізацію, структуризації вступних випробувань та визначення професіограми.

© Донченко Н. П., 2012

Як побачити у зворушливому абітурієнті його здібності, як розпізнати істинний талант? Рецептів, що з математичною точністю забезпечать потрібний ефект, немає. Але є шлях. Шлях, який підказаний самим життям і який існує у мистецтві театру. "При перевірці творчих здібностей абітурієнта потрібно передбачити, що перед нами постає уже якась творча індивідуальність, якій можуть бути властиві свої особисті (можливо, поки що, помилкові!) "способи" творчості... А саме: "йти від себе", або соромлячись з тих або інших причин, залишатися собою, "ховатися" за яку-либонь характерність, манірність. І нам потрібно розпинатися в пошуках пропозицій для нього того "єдиного" творчого завдання, в якому б максимально була "побачена" жива людина, її жива творча природа, тобто, що вона собою представляє, а не як вона себе веде" [7, 88].

Ми міркуємо про людину відповідно до її вчинків, ми складаємо уявлення про драматургічний персонаж теж у відповідності з його вчинками. Звідси поведінка абітурієнта на іспиті, під час нього або у перервах між відбірковими турами, може багато чого сказати педагогу.

Жвавість мови, знання рекомендованої літератури – ще не показник. А от як людина веде себе в тих або інших обставинах, як виконує вона ті або інші завдання – показник у вищому ступені важливий. Тому головним розділом іспиту слід вважати та звану "практичну режисуру", коли завдання педагогів абітурієнт здійснює на практиці – в етюді, сценічній композиції. "При чому етюд може бути запропонований будь-який. Що значить будь-який, можете спитати ви. В тому то й справа, що професія передбачає в артисті цілий ряд якостей, намітки яких екзаменатори намагаються "виловити" у поступаючих. Елементів, які підтверджують обдарованість абітурієнта, дуже багато, всіх не перелічиш, рецептів в цьому смислі теж немає. Різноманітність питань або побажань ти теж не передбачиш... Є щасливий природжений дар органіки; як абітурієнта не верти – він, як кішка, стає на чотири лапи. І це завжди дуже приваблює, і часто стає запорукою успіху при вступі. Але бувають випадки, і їх не мало, коли немає природженої органіки і тоді величезна праця над собою, спостереження, вправи можуть допомогти абітурієнту" [8, 66-67].

Наступним важливим фактором при вступі на режисерську спеціалізацію є біографія абітурієнта, прожитий період його життя. Іноді абітурієнту хочеться якось захопити і зацікавити собою комісію, і на світ випливають неправдоподібні подробиці, неймовірні деталі "видатної" долі. І, навпаки, хтось оголяє невдалість, невлаштованість біографії, наганяє драматизм, "б'є на жалість". Сучасний поступаючий – "майстер на всі руки", тим більше з приводу вигадки цікавої історії свого життя. Але в тому, що за біографія, як її розповідають, дуже добре можна роздивитися не тільки режисерські, а й людські якості. З того, яку оцінку дає молодь прожитим рокам свого життя, можна побачити дійсну цінність особистості. Майбутній режисер цікавий не тільки знанням, а й розумінням життя. Нас часто-густо дратують безапеляційність суджень молоді, категоричність її оцінок, незалежність поглядів. Але це не так страшно, жахливіше коли молода людина дотримується тільки одного відношення до життя: "Чого бажаєте?".

Про життя, як про саме сокровенне, люди завжди говорять по душам. Немає важливішої розмови, чим розмова про життя. І, найголовніше, щоб така розмова відбулася і з абітурієнтом, а це вже залежить від майстерності та людської обдарованості самого педагога-професіонала. Така бесіда з необхідна, тому що дуже важливо, як абітурієнт розуміє і оцінює ті явища, з яким він зіткнувся у житті.

Задушевність – необхідна в спілкуванні якість – не дасть молодій людині оригінальничати. В біографії молодих з'явиться і їх життєва позиція, активність якої виявиться насамперед у навчанні, у творчій роботі, в корисних справах.

Всі клянуться в своїй любові до театру. Без нього не можуть жити, якщо не поступлять – не переживуть. Потім багато хто з них спокійно обходяться без театру.

А між тим, любов до театру – теж професійна якість. Не глядацька тільки захопленість (хоча це теж важливо), а й прагнення пізнання світу через театр. Любити театр – це властивість по-театральному спілкуватися зі світом, бачити в житті закони драматургії і сценічного мистецтва. Ось чому, коли екзаменатор визначає спостережливість, вразливість абітурієнта він намагається з'ясувати природу спостережливості, проникливості, вразливості. "Головне в його обдарованості – сприйняття в широкому і глибокому смислі цього поняття. Це сприйняття громадянина до сьогоднішніх інтересів свого народу, сприйняття художника, який перетворює ідею в сценічні образи, сприйняття психології і педагога-вихователя багатоликого колективу. Режисер багато повинен знати і завжди бути готовим до того, щоб відкрити свій розум і серце невідомому, непізнаному" [4, 44]. Багато професій вимагають наявності таких якостей. Але літератор та театральний діяч спостерігають по-різному, різна вразливість і особливо способи її вираження у майбутнього режисера. Людина, яка тяжіє до кіно, буде в своїх спостереженнях кінематографічною, а яка тяжіє до театру – театральною. Професія або тяга до неї накладають свій відбиток. І якщо молода людина любить театр по-справжньому, то це виявиться не в епітетах до слова "сцена", а в здібності бачити і оцінювати побачене.

Театральність людини – це власна його неповторна манера театрально мислити. Вона пов'язана з театральною діяльністю в самому широкому смислі цього слова.

Любов і відданість театру нелегко довести на справі. Багатьом видається, що потрібно обов'язково попрацювати в театрі до вступу у вищий навчальний заклад, а при невдачі продовжити роботу тільки в мистецтві. Театром, його буденністю, можна і потрібно перевіряти на відданість. Але це не єдиний і не виключний спосіб. Скільки ми знаємо людей, які в театрі все життя, але не їм, ні теа-

тру від цього не легше. Скільки ми знаємо "театральних" фанатів, які знають всі закулісні події. І що з того. А можна не працювати в театрі, жити і працювати у віддаленні від театральних столиць і бути по-справжньому театральною людиною.

"Я з тих, хто любить театр. Ні, це не вірно. Я в захваті від театру. Можете збагнути – все життя пропрацювати у театрі і бути від цього в захваті... До театру не можна прийти примусово. Театр – це покликання. Припустимо, ви ніде не працюєте. Але є вільні місця в театрі. "А піду я працювати в театр артистом". Абсурд. Ви і кроку не зробите на сцені, якщо немає покликання. Якихось особливих властивостей вашої особистості. Але і цього замало. Потрібні не тільки природжені властивості, але й певна школа, уміння, майстерність, без яких робота у професійному театрі неможлива"[8, 5-6].

Геніальне завжди вважається простим. У очевидному – море неймовірного. Виразити складність явищ не складною, доступною мовою – справжня майстерність. Вимагати цього від молодого, починаючого режисера важко. Але прагнення юнака або дівчини, що вступають на режисерську спеціалізацію, до простоти, природності думок, суджень, говорить про здібності до режисерської творчості. Як підкреслював професор Ю.Я.Барабаш, "...прагнення до ясності вираження, до художньої простоти – один з найважливіших аспектів художнього засвоєння людиною дійсності: в деякій мірі це початкова ознака здорового естетичного почуття"[1, 179].

В театральній педагогіці важливе значення надається вмінню "відчути хист". Ніякі тести, встановлені параметри та характеристики не забезпечать самі по собі відбір найбільш обдарованих, талановитих, здібних. "Я сам набираю собі на курс абітурієнтів. Знаєте як? Інтуїтивно. Талант дуже важко визначити. Я нюхом чую щось, правда, зразу ж перевіряю свою інтуїцію. Орієнтуюся на Табакова, у якого просто тваринне відчуття обдарованості"[2]. Педагогічне чуття, досвід прийому у вищий навчальний заклад – цим насамперед користується екзаменатор в театральній школі. Він часто-густо буває прав щодо оцінки, хоча помилки при прийомі неминучі (добре склав іспит, але розчарував у процесі навчання; з натяжкою був прийнятий, але виявився на рідкість здібним). Тому в інститутах мистецтв склалася практика, за якої одним з головних завдань першого року навчання на режисерській спеціалізації є визначення ступеню обдарованості студентів, їх морально-етичних якостей, здійснюється перевірка професійної придатності студента до обраної ним спеціальності, тобто фактично перевіряється якість прийому. На процес відбору, критерії оцінок впливають, на мою думку, об'єктивні та суб'єктивні фактори. До об'єктивних моментів відносяться:

1. Вимоги часу. Сучасні процеси в театральному світі. Складність завдань, які поставлені перед мистецтвом взагалі, рівень освіти глядача. Сьогодні мистецтво не тільки зобов'язане задовольнити безліч різноманітних духовних потреб народу, а й все ж таки виховувати його естетично, морально.

2. Вимоги самого театрального виробництва. Сюди відноситься складність завдань керівництва з питань формування сучасного творчого колективу. Різке омолодіння всього театрального мистецтва, розвиток сценічної техніки та технології режисерської й акторського творчості. Необхідність і обов'язковість внутрішньої театральної педагогіки.

3. Широчінь використання професії режисера. Режисура проникла у всі сфери духовного життя людини. Театралізація (це теж режисура) стала необхідним компонентом нашого суспільного існування. Важко собі уявити без театру або театралізації презентації, номінації, шоу-програми, різноманітні масові дійства, спортивні видовища, телебачення. Театральною аудиторією стало практично все населення країни. Це дуже заважає формуванню вимог до майбутнього режисера театрального мистецтва.

Широчінь використання режисури створює невірне відчуття доступності, легкості професії. Не виходить діло з акторством, піду в режисери – стало самим розповсюдженим явищем у театральних колах. Невірне розуміння головної ролі режисера часто-густо приводить до неправильного розуміння "престижності" режисерської посади.

До об'єктивних факторів потрібно віднести особисті якості педагога-екзаменатора, умови іспиту з одного боку і особисті якості абітурієнта, його здібності до режисури – з іншого.

Умови зацікавленості і доброзичливості, однакових вимог до всіх вступників, уважний аналіз письмових та усних іспитів, зваженість міркувань, гласність екзаменаційної оцінки – необхідні компоненти прийому. І ще, найважливішим завданням керівництва вищого навчального закладу у справі об'єктивного набору майбутніх спеціалістів є створення всіх умов для незалежності і об'єктивності у роботі педагога-екзаменатора під час проведення вступних іспитів.

У зв'язку з тим, що відбір абітурієнтів на режисерську спеціалізацію відбувається на основі емпіричного досвіду і, в значній мірі, інтуїції викладача, виникла думка, що удосконалити практику відбору надзвичайно важко, і відрахування студента в процесі навчання за професійними ознаками неминуче.

Але вдосконалювати прийом необхідно, і можна це зробити, з нашої точки зору, за такими напрямками:

а) поліпшення організаційних основ проведення прийому;

б) узагальнення досвіду, формування, коригування методики прийому, підвищення кваліфікації педагогів-екзаменаторів;

в) проведення цілеспрямованих експериментальних досліджень в галузі прийому і подальша розробка на їх основі науково обґрунтованих критеріїв відбору абітурієнтів на режисерську спеціалізацію.

Поліпшення організаційних основ може бути здійснено вже сьогодні. Багаторічний досвід проведення вступних іспитів до театральних вищих навчальних закладів та інститутів культури і мистецтв відпрацював їх загальну схему, яка складається з багатоступеневого іспиту зі спеціальності і загальновстановлених іспитів з гуманітарних наук.

Пропонуємо поліпшення іспиту зі спеціальності, а саме: замість існуючого одного іспиту з режисури, який складається з трьох етапів, ввести три іспити зі спеціальності у наступній послідовності:

- майстерність актора;
- режисура (іспит, що складається з двох етапів – постановки етюду та виконання ряду завдань на просторове бачення, уявлення, тощо – завдання, що здатні виявити специфічні режисерські дані абітурієнта);
- колоквіум (співбесіда по основним питанням з історії мистецтв та теорії режисури).

Така організація прийому, де поряд зі всіма іншими вступними іспитами будуть окремо оцінюватися всі три іспити зі спеціальності, поліпшить якість прохідного балу, проведення конкурсу і найголовніше – дасть можливість більш об'єктивно і професійно виявити здібності майбутніх студентів режисерського спеціалізації.

В 1982 році в ДІТМСі заслужений діяч мистецтв Росії, режисер О.В.Ефрос набирав режисерський курс. Важливе місце на прийомних екзаменах було відведене діловому знайомству з абітурієнтами. Більше 100 вступників брали участь з майстрами у розробці та пробній постановці початкових сцен з "Ромео і Джульєтта" та "Гамлета" В.Шекспіра. Поділившись на дві групи, абітурієнти колективно аналізували уривок з п'єси, і кожен з них, вибравши тут же виконавців, повинен був на сценічному майданчику довести свою точку зору або перевірити виниклу при аналізі сцени ідею. Іспит відбувався протягом кількох годин, носив характер безперервної творчої дискусії, супроводжувався уроками майстра і запам'ятався абітурієнтам тим, що допоміг їм "приміряти" себе до режисури. Скривджених не було, хоча педагоги відібрали на наступний тур лише 20 чоловік. "Ми ще раз переконалися, яким могутнім двигуном є одностайність, захоплення одним надзавданням. На власному досвіді зрозуміли, як багато значить товариський дух роботи, закоханість в обдарованість один одного, режисерська терпимість, тобто той самий благотворний психологічний клімат..."[6, 90].

Що стосується підвищення кваліфікації педагогів, які ведуть прийом, то тут перешкоди в основному в організаційній проблемі. Наші центри підвищення кваліфікації, управління навчальними закладами не практикують, на жаль, методичних семінарів, обмінів педагогічним досвідом. Самі ж викладачі не охоче діляться секретами відбору, побоюючись, що конкуренти із сусідніх вищих навчальних закладів перемануть самих обдарованих абітурієнтів. Талановитих абітурієнтів вистачить на всіх, а от відпрацювати єдині вимоги до поступаючих на режисерську спеціалізацію необхідно в масштабах всієї країни.

Поки що у нас немає узагальнюючих педагогічних робіт, методичних збірників з питань проведення прийому у вищі навчальні заклади на спеціальність "театральне мистецтво", не розробляються питання прийому і в дисертаційних дослідженнях з режисури та акторської майстерності. Слід, мабуть, вищим навчальним закладам культури і мистецтв, театральним академіям під контролем Міністерства культури і мистецтв розробити такі методичні форми аналізу і звітування щодо прийому абітурієнтів, де б в обов'язковому порядку екзаменаційні комісії зі спеціальності розкривали б якісну сторону контингенту вступників з головних властивостей професії, формували б пропозиції по удосконаленню проведення вступних іспитів, тобто прийому. Самим найважчим, але й самим актуальним є створення теорії прийому на режисерську спеціалізацію – створення педагогічної теорії режисерських здібностей.

Ця теорія повинна обґрунтовувати структуру режисерських здібностей, їх найважливіші компоненти, особисту вагу кожного з них, взаємозв'язок здібностей, їх можливий початковий рівень, особливості та шляхи розвитку у процесі навчання. Така теорія не може бути створена одним вченим, навіть одним колективом. Потрібні об'єднані зусилля вищих мистецьких закладів, тому що аналіз багатогранної практики прийому, процесу навчання і діяльності молодого режисера у виробничих умовах повинен проводитися не тільки вченими, але й і педагогами, і студентами, і молодими спеціалістами.

"Педагогічна практика в театральних вищих навчальних закладах і студіях не має твердих канонів, установлених законів. Взята за основу процесу навчання система К.С.Станіславського не викликає сумніву в своїй доцільності та результативності, але, однак, має велику кількість тлумачень та варіантів. Можна стверджувати, що кожен театральний навчальний заклад має своє "педагогічне обличчя", більш того, кожний майстер – художній керівник курсу, майстерні – вносить у навчання свій неповторний відтінок і, базуючись на загальноприйнятій програмі, по-своєму веде виховання учнів"[3, 5].

Вищим навчальним закладам культури і мистецтв, театральним академіям необхідна допомога вчених, мистецтвознавців, а також організаторів театральної справи, самих режисерів для того, щоб спільно виробити структуру режисерської спеціальності, те, що називається в педагогічній науці професіограмою.

При науково-аналітичному способі виявлення художньої обдарованості людини досліднику буде важко зважити всі таємниці творчого процесу. Тому потрібно, щоб і сама структура, і характер вимог, які будуть пред'явлені майбутньому режисеру, носили насамперед художньо-творчий характер. Наука повинна допомогти вищим навчальним закладам у аналізі та пошуку свідомих шляхів, якими творець йде до підсвідомого художнього акту.

Використані джерела

1. Барабаш Ю.Я. Вопросы эстетики и поэтики / Юрий Яковлевич Барабаш. – М.: Современник, 1977. – 400 с.
2. Бахарева Т. Константин Райкин / Бахарева Т. //Факты. – 4 февраля 2006.
3. Голубовский Б.Г. Наблюдения. Этюд. Образ / Борис Гаврилович Голубовский. – М.: ГИТИС, 2001. – 144 с.
4. Гончаров А.А. Высшая инстанция. В кн.: Твой дебют / Андрей Александрович Гончаров. – М.: Молодая гвардия, 1978. – 112 с.
5. Завадский Ю.А. Завещание молодым. В кн.: Твой дебют / Юрий Александрович Завадский. – М.: Молодая гвардия, 1978. – с.112.
6. Лазарев Е. Мера твоего присутствия. В кн.: Твой дебют / Евгений Лазарев. – М.: Молодая гвардия, 1978. – 112 с.
7. Петров В.В. Мастер набирает курс / Владимир Васильевич Петров // Диагностика и развитие актерской одаренности. Сб. научных трудов / Ред. колл.: В.Н. Галендееев, Ю.А. Смирнов-Несвицкий и др. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – 156 с.
8. Хейфец Л. Призвание / Леонид Ефимович Хейфец. – М.: ГИТИС, 2001. – 172 с.

УДК 792.54: 7.071.2 (477) "19"

Олена Миколаївна Ізваріна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ІНСЦЕНУВАННЯ ОПЕРНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлюється формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі першої чверті ХХ століття. Розглядаються творчі пошуки М.Старицького, М.Садовського, М.Боголюбова, О.Улуханова, О.Курбаса в галузі оперної режисури.

Ключові слова: *оперна режисура, режисерське мистецтво, оперне мистецтво.*

There are considered forming stage-management of art in Ukrainian Opera's theatre of the first quarter of the XX century. Examining creations searchings by M.Starizky, M.Sadovsky, M.Bogolubov, A.Uluhanov, A.Kurbas in province Opera's stage a play.

Keywords*: Opera's stage-management, stage-manager's art, Opera's art.*

Оперне мистецтво, яке існує вже понад чотири століття, постійно зацікавлює собою нові й нові покоління меломанів. Цьому сприяє саме поєднання численних видів мистецтва в єдиному новому виді – опері. Крім того, опера поєднує в собі працю різних фахівців: композитора, лібретиста, соліставокаліста, виконавців хору й оркестру, диригента, хореографа, хормейстера, костюмера, машиніста сцени й інших. Протягом століть головною особою в опері був співак, композитор навіть залежав від його виконавських примх. Згодом помітили і композитора, і диригента вистави, навіть художника. Проте оперний режисер не з'являвся надто довго, хоча він існував, але функції виконував зовсім інші, ніж ті, які виконує сьогодні.

В українському музичному театрі, який вийшов на сцену у другій половині XIX ст., справи складалися не краще: він формувався в несприятливих історико-політичних умовах, зазнав різних обмежень і заборон.

Питання оперної режисури висвітлювалося в працях К.Станіславського, А.Попова, М.Савінова, Т.Куришевої, Ю.Станішевського, Б.Покровського, М.Боголюбова, І.Вериківської та наукових роботах М.Черкашиної-Губаренко. Частково досліджуваний період розглядався у працях Ю.Станішевського та М.Боголюбова, а також в дослідженнях А.Горбенка. Н.Лінник, М.Волкова, А.Солов'яненка, П.Чуприни, але всебічного аналізу проблеми оперної режисури названого періоду немає. В дослідженні цієї проблеми використані архівні матеріали з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [Ф.237]. Джерельною базою дослідження слугували також рідкісні видання з фондів Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського.

Актуальність даної статті полягає у висвітленні проблеми формування і розвитку української режисури в національному оперному театрі.

Мета даної статті полягає у висвітленні формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі першої чверті ХХ століття.

Становлення музичної режисури, зокрема режисури оперної, пов'язано з традиціями українського музично-драматичного театру другої половини XIX ст. та іменами М.Старицького та М.Кропивницького – перших режисерів національних музично-драматичних та оперних вистав. Вони заклали ті принципи музичної режисури, які стали основою української оперної режисури ХХ ст. В їх

© Ізваріна О. М., 2012

режисерській діяльності вперше сформувалось розуміння ролі режисера в підготовці і веденні спектаклю, були закладені основні принципи режисури музичного театру: достовірність передачі народного побуту, підкреслення етнографічних деталей, увага до пісенного фольклору, прагнення ансамблю виконавців, вдумливе й правдиве розкриття сценічних образів, сюжетних ситуацій, відповідність сценічної драматургії драматургії музичній. Необхідно підкреслити, що "мистецькі засади українського оперного театру та його режисури формувалися в надрах національної класичної сценічної культури, де драма, опера і хореографія ніколи не були різко відокремлені одна від одної, а розвивалися у тісній взаємодії та глибоких творчих зв'язках" [3, 82].

Розвиток національної оперної режисури першої чверті ХХ ст. був пов'язаний з діяльністю корифеїв української музичної драми М.Старицького та М.Садовського, а також їхніх послідовників і режисерів-новаторів М.Боголюбова, О.Улуханова, Леся Курбаса.

На початку ХХ ст. продовжується режисерська діяльність М.Старицького, який поставив до 35-річчя творчої діяльності М.Лисенка його оперу "Різдвяна ніч" (1903). Це була перша опера, виконана артистами київської антрепризи українською мовою. У постановці брали участь як М.Старицький, так і М.Лисенко. Для вистави були зроблені нові декорації художником Ф.Красицьким, які відповідали режисерському і композиторському задумам. Вже це було явищем неординарним, адже для постановок значної більшості оперних вистав використовувались декорації і костюми "на всякий час", які підбирались з театральних "запасів".

М.Лисенко сам працював зі співаками-солістами, диригентом І.Паліциним, хористами. В партіях виступили В.Лосський (Пацюк), К.Брун (Оксана), О.Арцимович (Вакула), Є.Кареніна (Солоха), С.Акимов (Чуб), С.Дракулі (Голова), І.Летичевський (Дяк). М.Старицький працював з кожним виконавцем, допомагаючи правдиво розкрити образ: він вимагав психологічних та побутових деталей для досконалості ролі, а також витонченого ансамблю. Така праця режисера над виставою для оперної сцени того часу була справжнім новаторством.

М.Старицькому вже доводилось ставити "Різдвяну ніч" – у 1874 році. Проте тоді "Різдвяна ніч" ще була оперетою, а у постановці 1903 р. пролунала в оперній редакції. В опереті режисер зробив акцент на етнографічності вистави, підкреслив її жанрово-побутовий характер, детально відтворив народні образи, ввів "живі картини" (Катерина II, Вакула і запорожці). Оперна постановка 1903 р. була зовсім іншою. Тепер увага приділялася не лише етнографізму, а правдивості сценічних образів, психологізації персонажів, взаємовідносин між ними. Органічно виглядали масові сцени, постановка яких була для того часу надзвичайним явищем: замість статичного хору – різні групи хористів утворювали мізансцену, де кожний учасник мав індивідуалізовані риси. Чудові декорації Ф.Красицького лише додали барв цьому спектаклю.

Вистава "Різдвяної ночі" давалася всього 5 разів в сезон 1903-1904 рр.:21, 22, 28 грудня та 4 січня і 19 квітня на прохання глядачів. Після цієї вистави антрепренери повернулися до старої "звичної" режисури.

Професійний стан вистав київської оперної антрепризи покращився з приходом на посаду головного режисера М.Боголюбова, який працював тут в сезони 1907-1910 рр. Він як знавець оперної літератури виступав проти провінціальної рутини оперної сцени, прагнув оновлення оперної класики, правдивого зображення почуттів героїв на сцені. Аналізуючи свою працю в Київській російській опері, режисер згадує знайомство з М.Лисенком, в бесіді з яким він "дізнався, що йому дуже хотілося, щоб "Тарас Бульба" пішов на київській сцені. За кілька днів я [М.Боголюбов. – О.І.] прослухав фрагменти з опери, які виконував автор. Музика була, як і вся творчість Лисенка, надзвичайною; вона так вірно і безпосередньо відбивала усе багатство мелоса українського народу! Але лібрето не задовольняло своєю незначною сценічністю та композицією. Тим паче я настійно рекомендував Брикіну внести "Тараса" до найближчого плану постановок" [1, 129-130].

М.Боголюбов планував виставу на 1909 р. Проте вже скоро стало відомо, що опера дозволу на постановку не одержала. Режисер багато років почував себе винним перед композитором, адже він не зміг дотримати даного слова. Та все ж таки він поставив цю оперу, як і обіцяв Лисенкові, на оперній сцені, тільки у Харкові і через багато років потому, у 1925 р. На київській сцені режисер здійснив чудові постановки опер "Борис Годунов", "Галька", "Князь Ігор", але рецензенти, традиційно приділяючи увагу майстерності виконавців оперних партій та мистецтву диригента, зовсім не помітила мистецтва режисера: його ім'я в пресі не згадується. Ця позиція музичних критиків показує, що режисер залишається в оперному театрі на "других ролях". В цей самий час на афішах Першого українського стаціонарного театру М.Садовського завжди зазначалося: "Відповідальний режисер М.Садовський". Лише у зв'язку з бенефісом М.Боголюбова критика звернула увагу на його постановки і зробила кілька реверансів у його бік, визначаючи бенефіціанта як режисера, який повною мірою відповідає вимогам сучасної опери.

На відміну від оперної антрепризи, М.Садовський у своєму музично-драматичному театрі за період 1907-1917 рр. поставив 135 різних вистав, серед яких значилося 13 опер: він створював спектаклі, що захоплювали чудовим оркестром, прекрасним вокальним виконанням, динамічним хором. Такими були вистави "Наталки Полтавки", "Сільської честі" та "Проданої нареченої". Особливе місце в режисерській біографії М.Садовського посідає опера М.Лисенка "Енеїда", прем'єра якої відбулася 1910 року. В цьому творі М.Садовський виступив водночас і як режисер, і як лібретист. Віддзеркалюю-

чи музичну драматургію опери, постановник і артисти показали відповідну обстановку "Олімпу" влади, створили яскраві комедійні образи. Відзначилися виконавці Чорноморець (Зевс), М.Лебедєва (Юнона), Д.Мироненко (Бахус), Є.Захарчук (Марс), С.Паньківський (Меркурій), С.Бутовський (Еол), В.Верховинець (Аполон). Особливо вдалася режисерові друга дія вистави. Опера мала величезний успіх, не останньою мірою завдяки режисерським знахідкам.

Безумовно, успіхові вистави сприяв тісний творчий контакт композитора і лібретиста-режисера, що стало майже традицією в українському музичному театрі: М.Лисенко співпрацював з лібретистом і режисером-постановником опери "Різдвяна ніч" М.Старицьким, П.Ніщинський працював з М.Кропивницьким над втіленням "Вечорниць", М.Аркас через листування з М.Кропивницьким дізнавався про хід підготовки вистави та прем'єру опери "Катерина".

М.Садовський прагнув поставити всі опери з української тематики. Тому він звернувся до малознаних сьогодні оперних творів Г.Козаченка "Пан Сотник" за однойменним твором Т.Шевченка (1911) та Д.Січинського "Роксолана" (1912). Музичні властивості "Пана Сотника" бажають кращого, і спектакль справив приємне враження саме завдяки постановчим рішенням та виконанню О.Петляш партії Насті. Режисер підкреслив комедійні риси заглавного персонажу. В праці над виставою він приділяв значну увагу мізансценам, художньому оздобленню (разом з художником П.Дяковим).

Уся самобутність і неповторність режисерського обдарування М.Садовського відбилася у постановці опери М.Лисенка "Утоплена". Прем'єра вистави відбулася 25 вересня 1913 р. До цього часу "Утоплена" йшла у постановці трупи М.Старицького у Харкові (1885), у якій брав участь і М.Садовський (виконував партію Писаря) та в Києві (1895). У підготовці вистави активну участь брав автор, композитор М.Лисенко.

Деталі постановки 1913 р. були ретельно обмірковані М.Садовським, природно переданий народний колорит, яскраво виліплені сценічні образи і мізансцени. В цілому спектакль якнайкраще відповідав задумам композитора. Безумовно, високому рівню вистави сприяла чудова сценографія І.Бурячка, якій постановка завдячує своєю видовищністю. Серед виконавців оперних партій вирізнялися М.Литвиненко (Панночка) та С.Бутовський (Левко).

Наступною оперою М.Лисенка у постановчій інтерпретації М.Садовського була "Різдвяна ніч" (1915). Його постановка ще підкреслила особливості оперної режисури, яка повинна враховувати музичну драматургію твору і його сценічну динаміку. Часто ці важливі складові оперної вистави потребують діаметрально протилежних рішень: вокал потребує статики на сцені задля кращого звучання голосів і злагодженості їхнього ансамблю, а сценічність дії, навпаки, рухливості солістів і хору. М.Садовському в його кращих постановках вдавалося пом'якшувати ці протиріччя, досягаючи повної сценічної гармонії. Художником-сценографом знову виступив І.Бурячок. У вокальних партіях виступили В.Старостинецька (Солоха), М.Гребінецька (Оксана), Д.Мироненко (Чуб), В.Внученко-Внучковський (Вакула), П.Яременко (Пацюк), П.Чугай (Голова), Є. Рибчинський (Дяк). Після постановки "Різдвяної ночі" М.Садовський більше не звертався до сценічного втілення українських оперних творів. Причини були об'єктивні: події Першої світової війни та ідейно-художня криза в самому театрі М.Садовського.

Режисерські здобутки М.Садовського значно вплинули на сценічне втілення творів оперного мистецтва українськими музично-драматичними трупами Д.Гайдамаки, О.Суслова, О.Суходольського, Л.Сабініна, І.Сагатовського, Й.Стадника. М.Садовський виховував і здібну молодь, готуючи кадри музичних постановників: серед його учнів співак С.Бутовський, відомий в майбутньому оперний режисер.

Український репертуар трупи М.Садовського, його кращі режисерські досягнення привертали увагу талановитих постановників. Так, протягом 1913-1914 рр. оговорювалася можливість постановки на сцені Міського театру "Тараса Бульби" М.Лисенка. Тоді ця опера не була поставлена з-за своєї складності (а більше з-за комерційності антреприз, які довіряли лише творам, успіх яких був "перевірений часом"), проте пішла лисенкова "опера-хвилинка" "Ноктюрн" (1914) та опера Г.Козаченка "Пан Сотник" (1916).

Постановку "Ноктюрна" здійснив режисер О.Улуханов, який саме в цей період був головним режисером Київської опери. Постановка опери була здійснена на високому художньому рівні, особливо приваблювали виконання сольних партій та ансамблів.

В цілому ж такі яскраві вистави були явищем поодиноким навіть у Києві, їх було настільки замало, що не вони "правили бал" на провінційній музично-драматичній сцені. Провінції не вистачало виконавських сил, вдумливих режисерів, вправних художників-декораторів, диригентів-фахівців. До того ж антреприза – справа суто комерційна, тож "гроші – перед усе", а мистецтво десь "потім". Тому в репертуарному "реєстрі" оперних антреприз українська опера була нечастою гостею, її постановка не вважалась справою прибутковою, адже потребувала спеціальних декорацій, костюмів, реквізиту. Натомість інші оперні твори були "на слуху" у меломанів, традиційно оформлялися "усереднено" тими засобами, які малися "під руками" постановників, а відомі солісти-гастролери вже одним своїм ім'ям були спроможні "витягти" будь-яку недоладну постановку і забезпечити антрепренерам прибуток.

Період Першої світової війни для музично-театральної справи став часом нелегких випробувань і вмінням виживати у складних економічних та соціально-політичних умовах. Погіршився стан діяльності київського Міського театру, а провінційні оперні антрепризи ледь животіли, а то й зовсім закривалися.

Підмурком музичної режисури початку XX ст. стали творчі досягнення в цій праці корифеїв українського музично-драматичного театру М.Старицького та М.Кропивницького. Їх режисерські принципи були творчо опрацьовані їх соратником М.Садовським та їх послідовниками на ниві української оперної режисури М.Боголюбовим та О.Улухановим. Загалом саме музична режисура М.Садовського, М.Боголюбова та О.Улуханова зіграла значну роль в подальшому формуванні оперної режисури у 20-30-ті роки XX ст. Своєрідність української оперної режисури полягала у тісній співпраці композитора з режисером, який також був і лібретистом опери. Така творча діяльність митців національного музичного театру сприяла появі кількох довершених оперних вистав, які стали справжнім святом української музичної культури ("Різдвяна ніч", "Утоплена", "Енеїда"). Проте вони були лише яскравими "зірками" на доволі тьмяному небосхилі провінційного українського музичного театру. Події Першої світової війни та наступного періоду революційних змагань поставили музично-театральну діяльність на межу виживання та спровокували занепад на певний час цього виду видовищного мистецтва.

Лише у 1919 р. нова влада робить перші кроки щодо театрального мистецтва, зокрема, був націоналізований Міський театр і перейменований на Державний оперний театр ім. Карла Лібкнехта. Проте нова назва не сприяла якості вистав, адже державної підтримки він не одержував, а продовжував діяльність як оперна антреприза. Постановки час від часу ставали все убогішими, декорації зношеними, а про оновлення годі було й говорити. Стало зрозумілим, що цей театр неспроможний поставити оперний твір, який би відповідав вимогам нової ідеології. Тому цього ж 1919 року Всеукраїнський музичний комітет почав розробляти кошторис для другого оперного театру в Києві, яким мала стати Державна українська музична драма. На чолі стояли С.Бондарчук (директор), Лесь Курбас, М.Бонч-Томашевський (режисери), Я.Степовий (композитор), А.Петрицький (художник-декоратор), М.Багриновський (диригент), М.Мордкін (балетмейстер), М.Литвиненко-Вольгемут (співачка), П.Гончаров (хормейстер).

На перший план у своїй роботі новостворений колектив поставив працю режисера-постановника. Репертуарна політика нового театру спиралася на твори української тематики, створені як українськими, так і російськими композиторами ("Наталка Полтавка", "Тарас Бульба", "Утоплена", "Князь Ігор", "Аскольдова могила"). Лесь Курбас усі свої сили спрямував на режисерську діяльність в цьому театрі: працював з диригентом та хормейстером, брав участь у розробці декорацій художниками, проводив репетиції, працював із солістами. Лесь Курбас був людиною музично освіченою (він добре грав на фортепіано, за необхідності міг скласти музику до вистави або виступити як диригент, навіть ставив танці), обізнаною з оперною літературою. Це лише сприяло режисерській праці.

Першою виставою Української музичної драми мала стати "Утоплена" М.Лисенка. В режисерському баченні "Утопленої" Курбас виступив продовжувачем традицій національної музичної режисури корифеїв, особливо М.Садовського. Над "Утопленою" працювали також режисер М.Бонч-Томашевський, асистент режисера С.Бутовський, диригент М.Багриновський, художник А.Петрицький. Прем'єра вистави відбулася 28 липня 1919 р. Спектакль вразив глядачів яскравою театральністю, продуманістю кожного епізоду. В партіях чудово виступили М.Литвиненко-Вольгемут (Панночка) та С.Бутовський (Левко). Редакцію партитури здійснив диригент М.Багриновський. Специфічно виглядали декорації А.Петрицького: він усю дію проводив на станку-пандусі – декорації мали умовний характер, костюми – стилізовані під народні. Зі сценографічних рішень особливо вражав "Чарівний сон Левка".

Готуючи разом кілька оперних вистав (окрім "Утопленої" Курбас працював ще над "Галькою" та "Тарасом Бульбою"), головний режисер розробку деяких сцен доручив другому режисеру М.Бонч-Томашевському та асистенту С.Бутовському, і це далося взнаки: вистава вийшла нерівною в плані режисури. Незважаючи на певні недоліки, це була одна з кращих вистав української опери на той час. Воєнні події літа 1919 р. призвели до припинення Українською музичною драмою свого існування. В жерлі війни згинули декорації до "Тараса Бульби", які були зроблені А.Петрицьким. Залишилося кілька ескізів костюмів до нездійсненної постановки опери [4]. Сам Лесь Курбас більше ніколи не звертався до оперних постановок.

У 1920 році була створена Українська опера в Полтаві (керівники – диригент О.Єрофеєв та співачка В.Старостинецька). Серед оперних вистав, здійсненних полтавчанами у стислий термін існування (1920-1923), українські "Наталка Полтавка" та "Утоплена". Цього ж року виникає Українська районна опера (керівники – уповноважений Губнаросвіти співак М.Микиша, режисер С.Каргальський, диригенти І.Паліцин і М.Штейман, хормейстер П.Гончаров. Колектив ентузіастів вже готував "Тараса Бульбу", а водночас також ще кілька опер класичного репертуару, проте матеріальна скрута, відсутність постійного приміщення стали на заваді існуванню цього оперного театру.

В цілому ж український репертуар ще не дістав постійної "прописки" в українських оперних театрах. Особливо не щастило "Тарасу Бульбі". І от 1924 року відбувається прем'єра цієї опери на сцені Харківської опери. Постановником було запрошено режисера М.Боголюбова. Опера йшла в оркестровій редакції Л.Штернберга, оскільки "оркестровка "Тараса" виявилася блідою і неколоритною, причому в писаних голосах оркестровки вбачалася маса прикрих помилок, а авторської партитури в справі не було" [1, 219]. Лібрето також не давало режисерові широкого простору дій: "було … безпорадним і несценічним" [2, 259]. Тоді й виникла ідея змінити фінал: режисер відмовився від лисенкового задуму – показати як Тарас з Остапом та запорожцями кидається на штурм Дубна, а завершив її сценою спа-

лення Тараса, де показав різні піротехнічні вигадки. До цього він додав ще один ефект: позбавив виконавця ролі Тараса (П.Цесевич) вокальної партії – співак голосно проговорював заключні слова з тексту М.Гоголя, що їх увів до вистави М.Боголюбов. Постановка мала великий успіх і ще раз довела необхідність створення державного національного оперного театру. Це питання було розв'язане 1925 р. створенням Державної української опери (Харків). Наступного року відкрилися ще два державних оперних театри – у Києві та Одесі.

Так завершився період становлення українського оперного театру і розпочався період його формування як виразника національної музичної культури. З самого початку роль режисера вийшла на перший план – саме режисери обмірковували і укладали репертуар оперного театру. У перший сезон Українського державного театру опери і балету поставлені традиційні в оперному репертуарі "Сорочинський ярмарок", "Казка про царя Салтана", "Князь Ігор", "Фауст", "Аїда", "Долина", "Намисто Мадонни", "Севільський цирульник", "Паяці". Але, незважаючи на те, що Харківський оперний театр офіційно називався українським, жодної української опери в сезон 1925-1926 рр. представлено не було. Показ вистав українських опер стане серйозною проблемою й надалі: скажеться відсутність режисерського досвіду постановок, розуміння своєрідності національної оперної класики, творчого стилю українських композиторів. Проте цей етап становлення національного оперного мистецтва був необхідним щаблем для подальшого його поступального розвою.

Використані джерела

1. Боголюбов Н. Полвека на оперной сцене: Театральные мемуары / Н.Боголюбов. – М: Всероссийское театральное общество, 1957. – 264 с.

2. Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режисера / Н.Боголюбов. – М: Всероссийское театральное общество, 1967. – 303 с.

3. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю.Станішевський. – К.: Наукова думка, 1973. – 278 с.

4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. -Ф.237.

УДК 792

Мирослава Миколаївна Мельник,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ РЕЖИСЕРА ЯК ФАХІВЦЯ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ

У статті аналізуються сучасні потреби та вимоги до організації театралізованих заходів, які потребують нових рішень, нових прийомів, нового підходу до постановок. Тому основну увагу, звичайно, необхідно приділяти саме творчим здібностям фахівців у сучасній мистецькій галузі, так як різноманітність творчих функцій режисера вимагає багатства творчих здібностей фахівця.

Ключові слова: *сценічні мистецтва, режисура, режисер, естрада.*

Modern needs and requirements of theatrical events require new solutions, new techniques, and new approaches for staging. Therefore, the focus, should be paid to the creative abilities of experts in the field of contemporary art as well as a variety of creative director functions which require the same wealth of creative specialist capabilities.

Keywords*: performing arts, direction, director, stage.*

Кінець XIX століття визначив початок нового етапу театральної еволюції. Як у свій час на зміну авторському театру прийшов театр акторський, так на зміну акторському театру прийшов режисерський. Так, спершу був театр Есхіла, Еврипіда та Аристофана, Шекспіра і Лопе де Вега, Корнеля, Расіна, Мольєра. Ера авторського театру сама довгочасна і значуща у сценічному мистецтві. Кінець XVIII-XIX століття – акторський театр, епоха великих акторів. Театр Тальма, Кіна і Леметра, Мочалова і Щепкіна, Мартинова і Стрепетової, театр Сари Бернар і Коклена, Дузе і Сальвіні, Єрмолової і Комісаржевської, Заньковецької, Кропивницького, Садовського та ін. І режисура – велика театральна професія – вперто виходила вперед, на самий перший план, стверджуючи себе у театрі в якості провідної професії. Режисер XX століття став першою фігурою театрального мистецтва, лідером, який очолює і веде творчу справу.

Актуальність даної теми полягає у тому, що сьогодні саме режисер визначає творче обличчя театру, його ідейну спямованість, художній стиль, почерк, метод, організаційну і творчу структуру, його естетичні та етичні принципи. Протягом довгого часу професійні якості режисера як фахівця сценічних

© Мельник М. М., 2012

мистецтв визначали такі видатні теоретики та практики, як Є.Вахтангов, С.Владимиров, П.Єршов, В.Кісін, Лесь Курбас, В.Мейєрхольд, В.Неллі, В.Немирович-Данченко, А.Попов, К.Станіславський, Г.Товстоногов, І.Шароєв та інші. Якщо аналізувати передумови формування теорії театральної режисури і теорію драматургії та режисури театралізованих вистав і свят, то можна зробити висновок, що вся розроблена теорія належить діячам мистецтв радянських часів і відображає ідеологію того часу, а тому не може бути актуальною на сучасному етапі розвитку сценічних мистецтв. Ця теорія в повній мірі не може слугувати завершеною основою для постановок театралізованих форм, а тому потребує оновлень і ретельної переробки відповідно до умов сучасності. Відсутність системних теоретичних визначень у галузі специфіки професії режисера робить актуальним і науково виправданим обрання даної теми.

Метою статті є визначення професійних якостей, здібностей спеціаліста в галузі театрального мистецтва. Адже залежно від того, наскільки грамотно і професійно будуть здійснюватися театралізовані постановки, настільки в майбутньому буде залежати розвиток молодого покоління та прогрес країни в XXI столітті.

Сучасне мистецтво сценічної режисури корінним чином змінило принципи, форму, зміст театральних вистав. "Театральний режисер сьогодні – це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера у трактуванні п'єси сьогодні безмежні. Його роль у створенні вистави (і відповідальність, відповідно) виросла в багато разів, навіть, у порівнянні з роками розквіту режисерської творчості самого К.С.Станіславського... не потрібно боятися визнати це, як взагалі не потрібно боятися визнавати природні зміни у мистецтві..." [10, 28].

Режисура як професія вимагає точних знань і навичок у галузі створення організованої цілісності видовища. Цілісність його визначається емоційно-образним втіленням надзавдання. Різноманітність номерів різних жанрів у постановці театралізованого дійства підпорядковано загальним законам драматургії: кожен оригінальний номер, який розташований у відповідній послідовності по лінії наскрізної дії, повинен розкривати надзавдання загального дійства. Синтетична природа сценічного мистецтва вимагає від режисера знання всіх жанрів естради: розмовного, музичного, вокального, хореографічного, оригінального. Короткочасність номеру зобов'язує режисера чітко підбирати виразні засоби, домагатись стрімкого розвитку дії, вміти концентрувати увагу глядача на ідейній сутності дійства, знаходити яскраві пристосування для виявлення творчої індивідуальності виконавця. Професійні навики режисера базуються на вмінні будувати естрадний номер за законами драматургії, створювати його за художніми вимогами сучасності та високими ідеями суспільства.

Методологія роботи над дією, як правило, не включає задачі створення номерів, з яких ця дія складається. Режисер поєднує уже готові номери сюжетною лінією, єдиною темою, вибудовує наскрізну дію дійства, організовує його темпоритмічну структуру, вирішує завдання музичного, сценографічного, світлового оформлення, тобто перед ним стоїть цілий ряд художніх і організаційних проблем, які вимагають вирішення у програмі в цілому.

Отже, фахівець, який досягає високого мистецтва у своїй діяльності, стає майстром своєї справи. Майстерність у будь-якій професії є головною ідеологією, до якої необхідно прагнути. Майстерність можна визначити як високе мистецтво у будь-якій сфері людської діяльності.

Професійна майстерність виявляється через професійну діяльність режисера і поза нею не існує. Професійна діяльність має три основні складові: доцільність, індивідуально-творчий характер, оптимальність вибору засобів виразності. Отже, майстер своєї справи, фахівець будь-якої галузі людської діяльності чітко уявляє мету своєї справи і, відповідно, творчо добирає засоби її вирішення.

Професійна діяльність режисера, як майстра сценічного мистецтва, повинна мати відповідну мету, мотиви дієвості, засоби створення, результат, і складається з певних етапів. "Складність і специфіка професійної діяльності режисера полягає в тому, що вона за своєю суттю є діяльністю широкого профілю, і включає чотири взаємопов'язані напрямки, що здійснюються у нерозривній єдності: організаційно-управлінський; соціально-психологічний; психолого-педагогічний художньо-творчий. Кожен з них передбачає практичну, творчу і теоретичну діяльність. Особливість професійної майстерності режисера полягає, передусім, у її творчому характері і професійно-педагогічному спрямуванні" [9, 9].

Визначаючи професійні властивості мистецтва режисури, доцільним буде звернутися до наукової праці П.М.Єршова з питань тлумачення режисера як художнього критика. П.М.Єршов зазначає, що "режисер як художній критик вивчає не тільки відтворене у п'єсі, але й те, що в ній є особливого як у творі мистецтва, що зображує явища життя; режисер вивчає і те, і друге як спеціаліст-професіонал в галузі взаємодії і боротьби" [6, 24].

Художність – це характеристика вищої досконалості мистецтва. Вона відділяє високе мистецтво від посередньої художньої творчості. У театральному мистецтві художність характеризує вищі його знахідки, найвеличніші його відкриття у багатоманітному просторі форм. Художність у значенні високої досконалості мистецтва пов'язана з оцінюванням твору мистецтва. У цьому значенні вона виступає як критерій цінності мистецтва. Тому режисуру можна повною мірою оцінювати як художню критику літературного твору, а режисера – як художнього тлумача окремо існуючих видів мистецтв, який з'єднує їх у новий вид мистецтва режисури. "Основне завдання естетичної критики заключається у передачі своїх особистих вражень... Виходячи з цього, можна розділити таку критику на два роди: перший – критик як художник, критик-творець, який сам створює художні твори; другий – критик-читець, якому доводиться бути мовчки поетом" [2, 348].

Відомо, що до мистецтва режисури відносяться всі явища життя, як і до інших мистецтв в цілому. Але, на відміну від багатьох інших, мистецтво режисури зайняте не справжнім життям безпосередньо, а твором іншого мистецтва – драматургії. Тому, режисура виступає як художня критика драматичного твору. Але функції режисури не зводяться до вузького розуміння художньої критики драматичного твору, її потрібно розглядати як мистецтво тлумачення будь-якого художнього твору, а режисуру – як самостійне мистецтво, режисера – як майстра своєї справи. "...Режисер – це не тільки той, хто вміє розібратися в п'єсі, порадити акторам, як її грати, хто вміє розмістити їх на сцені в декораціях, які йому спорудив художник. Режисер – це той, хто вміє спостерігати життя і має максимальну кількість знань у всіх галузях, крім своїх професійно-театральних. Іноді ці знання є результатом його роботи над будь-якою темою, але краще набути їх про запас. Спостереження можна також набути спеціально до п'єси, до образу, а можна привчити себе спостерігати життя і до пори, до часу складати спостереження на полички підсвідомості. Потім вони дуже стануть у пригоді режисерові" [3, 454].

Тут треба зазначити головні особливості режисерського мистецтва. Жива дія є виявом свідомості і волі живої людини, яка розкриває перед глядачем свою психоідеологічну і психофізичну суть. Тож матеріалом режисерської діяльності є жива, діюча людина.

Наступна особливість мистецтва режисури полягає у безпосередньому зв'язку між художником-творцем і глядачем. Живий артист виступає безпосередньо перед глядачем, даючи йому можливість сприймати не тільки витвір мистецтва (образ), але й самого художника (актора), який створює цей образ. Робота артиста будується на постійній взаємодії, спілкуванні з глядачем.

Масштабне театралізоване дійство “живе" тільки один раз, будь-який повторний захід – це новий захід. Ще одна особливість режисерської професії.

Вирішуючи свої творчі завдання і намагаючись посилити вплив на глядача, режисер мобілізує виразні засоби інших мистецтв: архітектури, скульптури, живопису, музики і танцю, дійову силу слова, широту літератури, багатоплановість кіно, вводячи їх не механічно, а відповідно до загального задуму. Всі ці елементи, у поєднанні з основою дійства – живою, діючою людиною, перестають бути додатками, об'єднуються, сплавляються, синтезуються.

Злиття, синтез – основне кредо режисури естради. Артист є водночас матеріалом і майстром – це, нарешті, дуже важлива особливість у режисерській діяльності.

Режисура – це уміння розкрити зміст через систему художніх образів, це мистецтво створення дійства – цілісного (нерозкладного) твору, єдиного за думкою і художнім розв'язанням.

Мистецтво режисури – витончене, єдине, можливе у кожному окремому випадку, з'єднання між собою всіх "що", всіх "як". "Режисура – це зв'язок. Зв'язок людей, характерів, доль на сцені. Художня її природа виявляє себе в сценічній дії, смисл якої виходить далеко за межі буквального змісту зображуваних подій, суми вчинків дійових осіб та реалізується у рухливому, розвиваючому образі вистави" [1, 116].

"Що" і "як" у режисурі – це взаємовідносини режисера і автора (з його епохою, середовищем, соціальними обставинами), режисера і актора, режисера і часу, в якому він сам живе і ставить даний твір. Естрада – це самий сучасний із всіх видів мистецтв. Естрадне дійство – явище сьогоднішнє, і ні яким іншим бути не може. Тому, що акторське мистецтво доступне лише сучаснику; тому, хто сьогодні сидить у глядацькій залі.

"Слово режисер у театральному, кінематографічному, естрадному і т.п. вжитку фігурує у найрізноманітніших значеннях: режисер-постановник, режисер-асистент, режисер-лаборант, режисер-адміністратор, нарешті – головний режисер. Режисер – керівник колективу, виразник його ідеології. Режисер – довірена особа автора, його заступник на сцені; опираючись на творче проникнення в задум автора, режисер пропонує свою інтерпретацію (тлумачення) п'єси. Режисер – творчий працівник театру, який здійснює постановку драматургічного твору на сцені і очолює весь процес роботи колективу по створенню вистави" [8, 12].

Визначаючи професійну майстерність режисера, необхідно, насамперед, визначити основні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. За теоретичними висновками українського режисера В.О.Неллі, що найбільш відповідають сьогоденню, – режисер повинен володіти наступними професійними якостями:

1. Режисер повинен бути передовою людиною, новатором.
2. Робота режисера, яка відбувається в умовах емоційного напруження, вимагає такту, розуму, витримки і високої культури; вона невід'ємна від роботи педагога, з'єднує індивідуально-виховний процес з процесом організаційним, тому, що різнорідний і різноманітний театральний колектив складається з численних і своєрідних індивідуальностей.
3. Широке коло тем, сюжетів, обставин, умов з якими доводиться стикатися режисерові, примушують його бути високоосвіченою, всебічно озброєною знаннями людиною, уміти проникати духом у відтворювану епоху.
4. Вистава – твір поетичний, її творець – режисер – повинен бути поетом.
5. Хороший смак – необхідна якість митця. Поряд з розвинутим художнім смаком, режисер повинен мати відчуття кольору і простору. Режисеру необхідні тонкий смак у музиці, у мові, почуття ритму.

6. Основа театру – драматургія. Це зобов'язує режисера знати драматургічну літературу, її техніку, теорію й історію.

7. Керівник сценічного виробництва – режисер – повинен знати в усіх подробицях театр, естраду та їх побудову, техніку і допоміжні засоби.

8. Актор, артист – головні фігури театру, естради, їх основа, їх центр. Звичайно, сценічне мистецтво – мистецтво колективне, але центральною силою, провідною віссю у творчому колективі є актор. Цілком зрозуміло, що режисер мусить відмінно знати актора і його творчість.

9. Наш театр – театр життєвої правди. Для того, щоб вірно, цікаво й поетично відтворити на сцені справжнє життя, треба це життя любити, прагнути пізнати його глибше, бути спостережливим, намагатися проникнути у "життя людського духу", бути психологом.

10. Кожна професія вимагає придатності та потягу. Режисурі, як і будь-якій іншій професії, мабуть, можна навчитися, але стати режисером у глибокому, справжньому розумінні цього слова може лише людина, яка від природи наділена специфічною особливістю: вже під час дійства чути твір і бачити його у сценічному виявленні.

11. Драма – грецькою мовою – дія. Мистецтво театру – мистецтво дії. Основна кість (талант) режисера – здатність і вміння підмічати й схоплювати різні види, якості й зміст подій, уміти бачити різні шматки життя, в яких виявляється дія, мати таку пам'ять, що зберігала б різні види дії, якими сповнене реальне життя.

12. Невичерпна фантазія, винахідливість, кмітливість – без цього не можна уявити справжнього режисера.

13. Для здійснення ретельно продуманого і детально розробленого плану (постановочного плану вистави) режисерові необхідні тверда воля, ясність світосприйняття, мистецька спрямованість і уміння передбачати результат, тобто ту кінцеву мету, на яку спрямовані творчі зусилля.

Вимоги до режисерської діяльності, його професіоналізації виросли настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня, практичної кваліфікації, самоосвіта, розширення світогляду може забезпечити відповідність цим вимогам. Стрімко розвивається час, стрімко розвивається і художня творчість, різко ущільнився потік життєвої, наукової, художньої інформації, виникає потреба у нових, адекватних часу, прийомах роботи, новітнього технологічного оснащення режисерської діяльності. Сучасний глядач все активніше цікавиться не тільки життям дійових осіб на сцені, а й технологією самої режисерської професії. Все частіше глядачу розкриваються технологічні та технічні таємниці сценічного майданчика, театрального світла, прийоми акторської гри та режисерської діяльності. Але це потребує чіткого виконання та дотримання законів режисерської творчості – ідейної спрямованості, почуття правди і віри в художній вимисел. Те, що раніше досягалося досвідом і майстерністю видатних режисерів, пред'явлено молодим. Час же на оволодіння майстерністю може компенсуватися для молодих тільки натхненністю, пристрасною захопленістю творчістю. Створення умов для цього потребує від режисера таланту, обізнаності у всіх сферах мистецтва.

Сучасному режисеру не можливо уникнути активної участі у постановочній справі колективу акторів. Артист на сьогодні є "співрежисером". Режисер разом з артистом все активніше занурюються у творчий процес створення театралізованого дійства, виходять за межі рольового матеріалу. При цьому напрацьовується єдина художня думка.

Закони управління об'єднанням людей, керівництво повсякденним буттям творців, їх роботою і виступами відомі. Вони правдиво засновані на принципах, за якими живе і розвивається сучасне суспільство, вони враховують специфіку художньої творчості і складну побудову режисерського організму.

Вирішальною умовою самодостатності режисера є талановиті постановки. І це правильне твердження. Бездарний режисер не просто не потрібен театру та естраді, він для них шкідливий. Але частіше за все, режисер, який не ствердився як професіонал, зазнає поразки і не може керувати колективом, а на ньому лежить велика відповідальність творчого лідера, так як глибину, мудрість і витонченість режисерської справи фахівець пізнає у сценічному мистецтві. Саме там режисер застосовує свої знання та навички за своїм розумінням у кожному конкретному випадку, в кожній конкретній ситуації. У мистецтві не потрібно вчитися на режисера, у мистецтві потрібно ставати режисером, тобто самому відповідати за себе і за свій колектив. Як театральне, так і естрадне мистецтво – справи колективні, це дає можливість режисеру проникнути у лабораторію їх творчості, зрозуміти природу і специфіку. При цьому роль режисера особливо багатогранна, він суміщає у собі філософа, драматурга, психолога, історика, художника, музиканта, літературознавця, учителя, наставника, теоретика, критика, адміністратора тощо.

Необхідно також зазначити принцип моделювання елементарних операцій професійної діяльності режисера, які складалися протягом десятиліть, у наступній послідовності: просторова візуалізація (уявне маніпулювання); переробка відпрацьованих навичок; виконання дій у заданий проміжок часу; трансформація; продукування ідеї на задану тему; порівняння, пошук аналогії; запам'ятовування з подальшим відтворенням просторових композицій; зіставлення творів з емоційно насиченим сюжетом; рефлексивні ігри; моделювання сюжету; прогнозування можливого розвитку перерваної дії; психічна саморегуляція.

"Режисер повинен уміти грати на людській душі артиста. Він повинен уміти грати так, щоб разом з артистом і через нього знаходити відгук у душах глядачів. Передати авторські і свої людські по-

чуття через почуття іншої людини-артиста третім особам, глядачам; цей складний подвійний контрапункт вимагає глибокого знання психології людини, її душевних поривань. Між автором і глядачем стоїть посередник – артист, який і вирішує творчу долю спектаклю" [11, 287]. Це ще одна з найважливіших якостей режисера – як посередника у великій справі. Його завдання – надати художньо-естетичне задоволення глядацькій аудиторії.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, можна зробити висновок, що змістом роботи режисера є процес втілення драматургічного твору, перетворення його на сценічний. Сюди входить робота над літературним матеріалом, самостійна розробка постановочного плану і допомога акторам у розкритті внутрішнього життя дійових осіб, у створенні характерів, репетиційна робота з ними – засольна та планувальномізансценічна, розробка з художником ескізів декорацій і костюмів, макета тощо, робота з композитором, балетмейстером, організація допоміжних елементів дійства (освітлення, шуми, кіно, радіо). Головним змістом роботи режисера є об'єднання зусиль всіх творців дійства на розкриття ідеї, що лежить в його основі. Організовуючи творчий процес, режисер насамперед повинен бути лідером, визначати загальну проблему колективу, об'єднуючи всіх працівників у художньо-громадському напрямку творчої діяльності. Художнім лідером режисер може стати тільки у тому випадку, якщо у нього буде чітка художня програма.

Використані джерела

1. Владимиров С. В. Драма. Режиссер. Спектакль / Сергей Васильевич Владимиров. – Л.: Искусство, 1976. – 224 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Лев Семенович Выготский. – [2-е изд., испр. и доп.] – М.: Искусство, 1968. – 416 с.
3. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. / Николай Михайлович Горчаков. – [Изд. 3-е.]. – М.: Искусство, 1952. – 574 с.
4. Донченко Н. П. Особливості мистецтва режисури на естраді : навч.-метод. матер. / Наталія Петрівна Донченко. – К.: КНУКіМ, 2008. – 110 с.
5. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність : навч. посібник / Наталія Петрівна Донченко. – К., 2006. – 260 с.
6. Ершов П. М. Искусство толкования. Ч.2. Режисура как художественная критика. – Дубна, Фенікс, 1997. – 585 с.
7. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія Життя. Актор . Образ: Із творчої спадщини / Віктор Борисович Кісін. – К.: Видавничий дім "КМ Academia", 1999. – 268с.
8. Неллі В.О. Робота режисера / Володимир Олександрович Неллі. – К.: ДВ ОМІМЛУ, 1962. – 270 с.
9. Обертинська А. П. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посіб. / А.П.Обертинська, Л.Ф.Голубцова. – К.: ДАККІМ, 2002. – 87 с.
10. Товстоногов Г. А. Круг мыслей / Георгий Александрович Товстоногов. – Л., 1972. – 360 с.
11. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера / Георгий Александрович Товстоногов. – М. : ВТО, 1965. – 310 с.
12. Шароев И. Г. Профессия: режиссер! / Шароев И. Г. // Сов. Эстрада и цирк. – 1984. – № 10. – С.2.
13. Яхонтов В. Н. Театр одного актёра / Лит. ред. Е. Поповой / Владимир Николаевич Яхонтов. – М.: Искусство, 1958. – 455с.

УДК 792

Володимир Іванович Ніколаєнко,
заслужений артист України,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ЗАВЕРШАЛЬНОГО ЦИКЛУ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

У статті аналізується підсумкова творча робота майбутніх спеціалістів режисерської спеціалізації; кваліфікаційна практична підготовка фахівців режисерського мистецтва – виконання дипломного проекту – постановка вистави за самостійним режисерським задумом у професійних театрах.

Ключові слова: *театр, режисер, актор, педагогіка.*

The final creative work directing future specialists specialization. Qualifying practical training director of art – the degree project – staged performances of directorial self-concept in professional theaters.

Keywords*: theatre, director, actor, pedagogy.*

Театральне мистецтво посідає значне місце у загальнодержавній системі художньої культури. За останні роки українське драматичне мистецтво досягло значних успіхів. Ці успіхи, як правило, пов’язані з рішучим зверненням сучасних драматичних театрів до найбільш важливих суспільно-

© Ніколаєнко В. І., 2012

соціальних проблем сьогодення. Ось чому постало питання підвищення кваліфікації майбутніх фахівців режисерського мистецтва. У силі і слабкості режисури відповідно віддзеркалюється сила і слабкість театральної справи. Злети і падіння театральних організмів, як правило, пов'язані зі злетами та падіннями творчих керівників цих колективів. Театри, насамперед, знаходяться в залежності від творчого потенціалу індивідуальності режисера.

Актуальним сьогодні є серйозне занепокоєння держави та театральної громадськості проблемою, що у роботі з режисерськими кадрами, їх підготовці, розстановці та вихованні багато не вирішених питань та суттєвих недоліків. Органи культури та театральні спеціалісти одностайно вважають, що підготовка режисерських кадрів у вищих навчальних закладах потребує значного професійного покращення. Актуальність даної теми пов'язана з питанням проведення навчального процесу у тісній співдружності з практичним життям театру. Педагогіка вищого навчального закладу повинна у повній мірі перевірятися практикою мистецтва, бо сьогодні існує відповідний розрив між навчанням професії і вихованням особистих якостей майбутніх режисерів. Тому, підсумкову творчу роботу – дипломний проект на відповідний рівень освіти та отримання кваліфікації, майбутні спеціалісти режисерської спеціалізації повинні виконувати у професійних театральних установах.

Розгляд питання підготовки професійних фахівців режисерської діяльності ґрунтуються на дослідженнях вітчизняних та зарубіжних митців сценічної творчості та науковців з питань театральної педагогіки, а саме: К.Станіславського, В.Немировича-Данченка, В.Мейєрхольда, Л.Курбаса, М.Горчакова, О.Дикого, М.Кнебель, О.Попова, А.Таїрова, С.Цимбала, Г.Товстоногова, В.Василько, Б.Захави, С.Владимирова, І.Чабаненка, М.Верхацького, А.Ефроса, Б.Зона, В.Петрова, А.Савіцкайте, А.Гончарова, Л.Хейфіца, Б.Голубовського, Н.Звєревої, Д.Чайковського, М.Карасьова, Л.Олійника, П.Кравчука, О.Клековкіна.

Метою даної статті є висвітлення ключових моментів підготовки майбутніми спеціалістами режисерської діяльності самостійної творчої роботи – дипломної вистави у професійній театральній установі та рекомендації, щодо вдалого втілення задуму даної підсумкової форми контролю для отримання вищої спеціальної освіти відповідного рівня.

Обов'язковим у навчанні режисурі повинно бути накопичення практичного досвіду. Це єдина і першочергова умова осягнення режисерської професії. Однією з необхідних якостей режисера є професійна діяльність – уміння втілення теоретичних знань у практичну постановку спектаклю. К.С.Станіславський неодноразово підкреслював необхідність постійної роботи театрального діяча над собою, над поглибленням своїх знань у мистецтві. "... у мистецтві теорія без діла – мертва. Необхідні практичні знання і досвід для того, щоб сказати у нашому мистецтві важливе і вірне" [11, 474]. Труднощі оволодіння режисерською професією, з одного боку, полягають в тому, що ми розпоряджаємося багатим матеріалом всіляких традицій, прийомів, методів, зразків, прикладів, створених людством. У цьому величезному матеріалі є все: і геніальне, і просто талановите, і бездарне, і, навіть, шкідливе.

Дуже важко дослідити минуле у швидкоплинному мистецтві театру, коли сценічні образи артиста закінчують своє існування з припиненням творчості, а сама творчість назавжди закінчується, коли майстер залишає сцену. Крім того, як зазначав Станіславський, "не важко осягнути розумом смисл слів цих великих традицій, але, на жаль, дуже важко відчути артистичним почуттям їх духовну сутність. Між іншим, саме ця сторона минулого важлива для нас, тому що саме вона спроможна принести артистам практичну користь" [11, 481].

Самі традиції не можуть творити, вони лише можуть допомогти творцю, направити творчу роботу і застерегти від помилок. Режисер-студент під керівництвом викладача повинен проникнути у сокровенне, відкрити для себе духовну сутність традицій. Не просто знайомство, а розбір традиції минулого з точки зору її внутрішньої сутності виявити справжню користь практичної сторони навчання.

Між традицією і дійсністю, між теорією і практикою, між принципом і його виконанням – велика відстань. Коли принцип стає справою, він зустрічається з цілим рядом непередбачених перешкод, кепськими умовами творчості, які відволікають майстра від правильного шляху. Тому найважливішою якістю театрального навчання є неустанна та повсякденна праця над собою, над закріпленням у практичній сценічній діяльності накопичених знань та вмінь.

Студент-режисер повинен виховувати у собі звичку перевіряти теоретичні надбання практичним досвідом майстрів сценічного мистецтва та особистою практикою, а особисту практику теорією. Театром накопичена величезна літературна база щодо практики режисерської художньої творчості, вивчаючи яку і знайомлячись з сьогоденними спектаклями, студент під керівництвом викладача засвоює правильність, життєздатність і практичну необхідність теорії, виховує у собі поважне відношення до освіченості.

Всі педагогічні зусилля викладачів режисури, всі отримані в аудиторії знання перевіряються дипломною практикою, організованою у професійній театральній установі. Завершується цикл практичної підготовки режисера – майбутнього майстра сценічного мистецтва – постановкою дипломного спектаклю, в якому, як правило, виявляються потенційні можливості випускника, закладається його режисерське майбутнє.

Навіть при тому, що студент добре підготувався до зустрічі з театром, у цей період прихована велика кількість небезпек і протиріч, тому що, все як би уперше. І це не просто перша постановка, це перша зустріч один на один з професією, не тільки з мистецтвом театру, але й з театральною справою.

Для вдалої постановки дипломного спектаклю, з нашої точки зору, важливе значення мають два моменти: вибір драматичного твору і особистість головного режисера. Найбільш сприятливою є ситуація, при якій бажання театру у виборі п'єси повністю співпадає з інтересами дипломного проекту майбутнього спеціаліста.

Казка як жанр драматичної і сценічної творчості є найбільш вдалим вибором для дипломного проекту майбутнього режисера, тому що у роботі над нею найбільш яскраво і повно виявляються його професійні і людські якості, ступінь режисерської захопленості.

Корисним є у ході навчального процесу у вищому навчальному закладі заохочувати майбутніх режисерів до казки. Казка, як навчальний матеріал, може бути використана і на першому і на старших курсах: казкові персонажі у етюдах, уривки з п'єс-казок або фрагменти прозаїчних та віршованих казок, дипломні, курсові спектаклі і , нарешті, постановка дипломного спектаклю за казкою у театрі.

Казка не тільки з нами все життя, вона спосіб нашого взаємовідношення зі світом, вона властивість нашої душі, якщо ми здатні мріяти або дивувати. Казка, легенда, билина – найкраще, що створило людство, найбільш досконале його духовне творіння. Казкою ми називаємо найдорожче у наших мріях, найпрекрасніше ми порівнюємо з казкою, а якщо казка стає билиною, то це найвища оцінка людського творіння.

Казка стала сьогодні необхідністю театру, важливою і потрібною стороною його діяльності. І якщо ми зустрічаємося подекуди з примітивним, комерційним відношенням до дитячих спектаклів у театрах, то казка тут ні до чого. Будь-який спектакль у таких театрах, як правило, штамповка і ставиться на одних й тих же принципах: "чим побільше, ціною подешевше".

Сучасні драматурги і режисери часто-густо використовують прийоми, що запозичені з казок. "Казковість", "чарівність" необхідні театру, вони підкреслюють умовність того, що відбувається на сцені, його дивовижність. Чарівність театру, його світ багато в чому співпадають з казкою. Театр завжди був багатий на ілюзорність та випадковість, у театральних спектаклях дива перетворення також часто-густо необхідні, як у казці.

Казка чудовий спосіб формування творчої особистості молодого режисера. Не тільки у професіональному, але й у суспільному аспекті. Немає нічого складнішого у режисерській справі, ніж постановка яскравого спектаклю за казковим драматургічним твором.

Важливість дипломного спектаклю у майбутній долі режисера-випускника позначається не тільки у художньому результаті (рівні спектаклю), але й у перевірці наступних якостей, які були накопичені у театральному вищому навчальному закладі:

Перше. Перевіряється людський характер. Кожна риска, кожна дрібничка у поведінці відбивається на роботі, на авторитеті, на кінцевому результаті. Дипломник – у центрі уваги не просто як дебютант у цьому конкретному театрі – він дебютант у житті, у справі, у професії. За ним всі спостерігають, всім цікавий підсумок справи. Важливо в цих умовах уникнути спокуси "вдаватися, а не бути", не соромитися визнати свої помилки або незнання, довіряти старшим, не бути зарозумілим. Постановка спектаклю – це не боротьба з актором, а боротьба за нього. Чим більше у режисера-початківця спільників у творчості, ти легше йому перейти з вищого навчального закладу у театр.

У статті "Виховання режисера" доктор мистецтвознавства, професор С.Цимбал писав: "Навряд чи навчальний заклад повинен і може вникати у найінтимніші сторони характеру своїх студентів, тим більше, що найсуттєвіші риси режисерської індивідуальності виявляються тільки у період професійної зрілості майстра. Але незважаючи на це, потрібно примиритися з тим, що в жодній професії не виявляється настільки примхливо і настільки енергійно саме ці інтимні риси характеру, як у професії режисера. Самими безпорадними на практичній роботі виявляються ті студенти-дипломники, яким важче за все давалося складне і найвитонченіше мистецтво правильного спілкування з людьми" [12, 61]. Ці спостереження були зазначені науковцем ще у 40-і роки XX століття, але й сьогодні вони є актуальними.

Друге. перевіряється режисерський характер – метод підходу до актора та дійової особи. Народний артист О.Д.Дикий попереджав: "Але тут дуже важливо зайвий раз підкреслити, що актора хвилює лише власний образ, а режисер будує спектакль в цілому, він коригує акторську роботу і з точки зору цього цілого. Не принижуючи волі актора, йдучи від його індивідуальності, його самопочуття, режисер в той же час керує актором, підключаючи створений ним образ – і в змісті, і в формі – до життя всього спектаклю, до його партитури. Але це вдається лише тоді, коли режисерське бачення цілого яскраве і сильне, коли режисер знає, чого він прагне, коли спектакль спроектований вірно і розвивається в потрібному руслі. Ясність задуму, чіткість форми часто-густо є запорукою того, що і акторські роботи в спектаклі будуть змістовні і цікаві" [3, 40-41].

О.Попов, М.Кнебель завжди заповідали своїм учням: з повагою ставитися до всіх творчих особистостей театру, намагатися бачити в кожному з них митця. Одна з найважливіших речей у режисурі – вміння відчувати людину – дійову особу. Прихильність до персонажів, як до живих осіб, погляд на внутрішній світ кожного образу роблять режисера особистістю, необхідною для актора.

Третє. Пізнання різниці між вищим навчальним закладом і театральним виробництвом. Різниця між тим, як навчаються в університеті, і тим, як працюють у театрі. Різниця, яка багатьом молодим режисерам-початківцям здається нездоланною. Невдачі у професійному театрі режисер-початківець квапиться віднести на рахунок того, що у театрі все відрізняється від навчання у вищій школі в гіршій бік. Ми іноді шукаємо будь-які педагогічні та організаційні прийоми для того, щоб полегшити перехід

від університетських вражень до вражень виробничих, а між тим театр і вища школа – це різні явища, які не зобов'язані копіювати один одного.

"Весь принцип навчання у вищому навчальному закладі культури і мистецтв спрямований на те, щоб теоретично і практично підготувати студента до зустрічі з професійним мистецьким закладом, але ніякий ідеально організований процес навчання не може замінити атмосфери професійної установи. Скільки б ми не намагалися наблизити навчання до театру, не вийде – це різні речі. Та й не потрібно вищу школу перетворювати у виробництво, а виробництво обтяжувати "шкільними" проблемами. Вищий навчальний заклад надає і відпрацьовує відношення до обраної професії, виховує бажання до творчості. Глибину ж, мудрість і витонченість режисерської справи фахівець пізнає у театрі. Право ж помилитися студент має тільки за шкільною партою. На виробництві його помилки стають помилками мистецької установи. У вищому навчальному закладі вчать, що потрібно вміти робити, щоб створити театральну форму, роблячи наголос на першій частині завдання, вчать елементам і законам режисерської творчості. У театрі ставлять вистави. У театрі режисер-початківець застосовує знання та навички за своїм розумінням у кожному конкретному випадку, в кожній конкретній ситуації"[4, 47-48]. Розробляючи ще на початку XX століття принципи театральної школи МХАТу, К.С.Станіславський зазначав, що школа повинна визначати сценічні дані учнів, правильно оцінювати і вірно направляти їх, берегти їх гідність, вказувати шлях їх розвитку, навчати боротися з природними недоліками. З цією метою, насамперед, потрібно створити сприятливу для розвитку таланту атмосферу, яка розширить фантазію та ушляхетнить смак. Школа повинна роз'яснити учням цілі мистецтва, його суспільне значення, завдання, місію і етику артиста. Вона повинна привчити їх до дисципліни, що виховує їх морально і робить поміркованими недоліки, які притаманні нашій професії.

Робота над дипломним спектаклем повинна розтлумачити майбутньому фахівцю необхідну різницю між тим, як він навчався, і тим, як він буде працювати. Ми ніколи не досягнемо схожості школи і театру, тому що життя по-різному ставить вимоги до людини у вищому навчальному закладі і на виробництві. Виробка самостійності і виховання відповідальності – головне завдання театрального університету.

Турбота театру повинна виявлятися у створенні належних умов для творчості. Не тепличних, а нормальних: якісна п'єса, робоча обстановка, чітка організація постановочних робіт, розумна вимогливість з боку керівництва. Не потрібно молодому митцю влаштовувати випробування на виживання, сама робота над спектаклем – вже випробування. Режисер, як ніхто інший у театрі, складає екзамени кожного дня, хоча можуть бути непомітними провали і не одразу можуть виникнути успіхи. Іспити на творчість, на смак, на роз порядність, на оперативність, на врівноваженість, на принциповість тощо. Режисеру не прощаються помилки і художні провали. Коли спектакль успішний, успішно грають й актори, коли спектакль не вдалий, винний режисер, нажаль так завжди у мистецтві.

Театр не має права робити послугу вищому навчальному закладу при прийомі випускника на постановку дипломного спектаклю або на роботу. Якщо важко або немає гострої необхідності, краще відмовити. Але й університету не потрібно бачити у професійній сцені тільки допомогу у формуванні молодого режисера, не нав'язувати спеціалістів, а готувати їх перехід у театр системою постійних творчих контактів. У ідеалі кожний театр – це своєрідний фінал університету, а університет – це для кожного театру творча лабораторія по формуванню акторських та режисерських сил.

Сьогодні театр і театральний університет живуть кожен сам по собі. Зв'язки їх формальні. Вони байдужі, а іноді й безжальні один до одного. Зрозуміло, що зі всіма підтримувати дружні стосунки не можливо, так само як і виконувати всі обіцянки. Але нам, театральним педагогам, можна допомогти. Надати нам можливість з самого початку готувати кадри для конкретного театру, для конкретної ситуації. Зараз же ми не тільки набираємо з вулиці, але й випускаємо на вулицю. Сьогодні не можна безадресно готувати спеціалістів. Якщо й існує дефіцит на хороших режисерів, це не означає, що ми повинні готувати режисерів взагалі, скільки хочеться і яких заманеться.

Всі ми згодні, що режисер – "товар штучний". Тому необхідно разом з театрами шукати цей "товар" поштучно, і готувати його для тих, хто знайшов. У шляхетній справі виховання молодих митців мета виправдовує будь-які витрати. Наш народ не безталанний і потрібно допомогти університету знайти таланти, поставити перед ним конкретне завдання, і за виконання цього завдання конкретно спитати з вищого навчального закладу.

Цільова установка у підготовці творчих кадрів, особливо режисерських, – вимога часу. І університету, і театру необхідно продумати всі переваги і всі складнощі такого підходу. Вихідні дані – який потрібен спеціаліст – сформулює театр, шляхи втілення – вищий навчальний заклад. Спільна турбота про майбутнього режисера буде плідною у формуванні професійного, висококваліфікованого митця театрального мистецтва.

Використані джерела

1. Владимиров С.В. Драма, режисер, спектакль. Послесл. Е.Калмановского / Сергей Васильевич Владимиров. – Л.: Искусство, 1976. – 224 с.
2. Гончаров А.А. Подводя итоги. Из кн.: Мастерство режисера. I-V курсы/ Гончаров А.А. // Под общей ред. Н.А.Зверевой. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. – 534 с.

3. Дикий А.Д. О режиссерском замысле. – В кн.: Мастерство режиссеров / Алексей Денисович Дикий. – М.: Искусство, 1956. – 460 с.
4. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник / Наталія Петрівна Донченко. – К., 2006. – 260 с.
5. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. Статьи, очерки, портреты / Мария Осиповна Кнебель. – М.: Искусство, 1970. – 486 с.
6. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / Мария Осиповна Кнебель. – М.: Изд-во "ГИТИС", 2005. – 576 с.
7. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. Воспоминания, заметки, статьи, письма. /Сост., вст. ст.. и комм. М.Н.Любомудрова / Владимир Иванович Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 579 с.
8. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля / Александр Дмитриевич Попов. – М., 1959. – 290 с.
9. Про мистецтво режисера. Учбовий посібник / Упорядкував В.Довбищенко. – К.: Мистецтво, 1948. – 282с.
10. Сахновский В. О путях воспитания режиссерской смены. Из кн. ГИТИС: жизнь и судьбы театральной педагогики / Сост. В.М.Турчин. – М.: Изд-во "ГИТИС", 2003. – 424 с.
11. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1954-1961. – Т.7 – 570с.
12. Цимбал С.Л. Воспитание режиссера / Сергей Львович Цимбал//Театр. – 1940. – №1. – 141 с.

УДК 165.1.78, 130.2:7, 122:316.723

Олександр Петрович Опанасюк,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ІНТЕНЦІОНАЛЬНО-КОНОТАТИВНИХ СМИСЛІВ

Стаття присвячена визначенню інтенціонально-конотативних смислів, їх особливостей, детермінованих інтенціональним періодом Європейської культури.

Ключові слова: *інтенціональність, конотація, інтенціональний період Європейської культури, інтенціонально-конотативні смисли, базові принципи інтенціоналізму.*

The article deals with defining of the intentional-connotative senses and also to describing their features determined by the intentional period of the European culture.

Keyword: *intentionality, connotation, intentional period of the European culture, intentional-connotative senses, basic principles of intentionalism.*

Сучасні дослідження культури і мистецтва доволі часто спираються на смислові засади модернізму та постмодернізму, відповідну філософію й термінологічний апарат. Незважаючи на зауваження стосовно такої ситуації, на критичний аналіз позицій даних явищ (наприклад [7; 9; 14; 19]), гуманітаристика нашого часу загалом не пропонує нічого нового. Ці питання неодноразово розглядаються мною у статтях, в яких обґрунтовується точка зору доцільності аналізу сучасної культури в контексті концепції інтенціоналізму [15-17].

Аналіз художніх маніфестацій культури передбачає розроблений термінологічний апарат певної концепції. У попередніх публікаціях цього ще не було зроблено, оскільки завдання полягало у визначені і характеристиці смислових засад інтенціоналізму та його базових принципів.

Відповідно, метою статті є визначення інтенціонально-конотативних смислів, які Європейська культура ініціює та формує в заключний період свого становлення. Це сприяє проведенню ґрунтовних досліджень різноманітних моментів і аспектів сучасної культури, адже інтенціонально-конотативні смисли висвітлюють об'єктивні закономірності процесуального буття останньої, конкретизують механізм його дії в заключних – інтенціональних фазах становлення (самої культури, її епох, періодів), формують можливість бачення і розуміння перспективи майбутнього нового культурного розвитку. Основою для визначення інтенціонально-конотативних смислів є базові принципи інтенціоналізму: екстенсивності; інтро-ретро-спекції та компіляції; периферійності; феноменологізму; індетермінізму; абдукції; прогностики [17].

Термін "конотація" (від пізньолат. connotation, від латин. con – разом і noto – відмічаю, позначаю, або ж notare – відмічати, позначати) трактується як: "додаткове до основного, денотативного (денотат), значення знака, що містить інформацію про експресивну силу та оцінну вартість даного знака, а також емоції та волевиявлення, що супроводжують його використання…" [12, 366]. Відоме ще з часів схоластики поняття "конотація" широко використовується в логічній семантиці, мовознавстві, стилістиці, семіотиці, психології. Великий внесок у семіотичний розвиток конотації зробив Р.Барт, він вказав на універсальність даного поняття, на можливість використовувати його як інструмент історичної антропології, на необхідність дослідження вторинних смислів тощо [10]. В сучасній культурі термін "конота-

© Опанасюк О. П., 2012

ція" спіткає типова доля багатьох понять, зміст яких позначений розширенням і розмиванням смислового поля. Конотація "це і лексична семантика, і стилістика, і теорія виразовості, і інтертекстуальність… з конотацією пов'язується широке коло різнотипних явищ. Можна говорити про омонімії термінів, про поступове розмивания поняття" [18, 436]. О. Ревзіна вказує і на можливість "… намагатися побачити те загальне, що присутнє у всіх явищах, означених як конотація, і саме це зробити значенням терміна". Відповідно: "Будь-який іменник денотує певні предмети і конотує якість, до них приналежну" [18, 436]. Якщо взяти до уваги полісмислові контексти сучасної культури, то і в даному випадку цей принцип зберігає силу.

Наступне, що треба враховувати у конотативних смислах, це їх змістова плинність, певною мірою відносність і вторинність (за відношенням до денотату), що вказує на можливість функціонування незліченної кількості конотативних смислів в будь-якому явищі, в тому числі й інтенціоналізмі "… а) конотативні значення здатні надбудовуватися як над мовними денотативними значеннями, так і над невербальними знаками, над утилітарними призначеннями матеріальних предметів; б) конотативні значення латентні, відносні й рухомі. Найважливішою властивістю конотативного значення Барт вважав його ідеологічну напруженість, його здатність в якості форми ідеологічного впливу заміщати "основне" зачення слова" [8, 239]. Визначення подібних відсилань для конотативних смислів дає можливість "прив'язати" їх до перших та відповідним чином досліджувати і самі смисли, і ті моменти, які вони означують та символізують.

Звернемо увагу й на те, що конотація, "так само як денотативне значення, є культурно-історичним та якоюсь мірою психологічним явищем. Вона змінюється зі зміною культурного тла, може бути різною у різних культурно-соціальних середовищах" [12, 367]. Звичайно, конотація також є специфічно значущою компонентою і для етапів процесуального буття культури, виражаючи таким чином їх смисловий зміст та формуючи відповідні смисли культурного і художнього буття. Оскільки заключний період становлення Європейської культури співвідноситься з інтенціональною ознакою [15-17], очевидно, що й конотації даного періоду також будуть виражати її (інтенціональності) особливості. Якщо взяти до уваги поняття культурної конотації, зрозуміло, що й інтеціонально-конотативні смисли також мають під собою достатній ґрунт для їх експлікації в термінологічний апарат сучасного мистецтвознавства.

Перед визначенням інтенціонально-конотативних смислів необхідно окреслити зміст поняття "інтенціоналізм" та узгодити з першими принцип відношень різноманітної термінології модернізму і постмодернізму.

Інтенціоналізм визначається як універсалія, приналежна заключним фазам становлення будь-яких явищ, в тому числі й самої культури та її художніх маніфестацій. Автор виходить з позиції трактування інтенціональності не стільки як спрямованості свідомості людини на світ і предмети ("первинна сенсотвірна спрямованість свідомості до світу" – типове визначення даного поняття, яке насамперед співвідноситься з явищем intentio), скільки вбачає необхідність актуалізувати момент дієвого зосередження. Психологи зазначають, що останній стає можливим в період завершення розгортання певної інтенції [13, 201-217]. А це передбачає не тільки процес зосередженості на intentio, але й можливість проведення певних дій щодо його осягнення. У такому ж контексті розглядається заключний – інтенціональний період становлення Європейської культури (її процесуальне буття складають символічний – Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст., – класичний – Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст., – романтичний – культура XIX ст., – інтенціональний – культура XX ст.) [15-17]. Інтенціоналізм (інтенціональний, частково романтичний періоди) співвідноситься з екстенсивним початком в процесуальному бутті культури, на противагу динамічному (символічний, класичний, частково романтичний періоди). Така умова вказує на: а) момент завершення процесу експлікації Європейською культурою в інтенціональному періоді своєї образно-типологічної смислової ознаки (даний аспект у статті не розглядається); б) момент розгортання і пролонгації специфічних рис, притаманних заключним фазам процесуального буття культури. Відповідно, інтенціонально-конотативні смисли співвідносяться з фактором екстенсивності та інтроспекції, або ж прагненням до аналізу і підсумку пройденого становлення, дослідженню культурних та художніх маніфестацій.

Наступне стосується термінології модернізму і постмодернізму. Вона своєрідна, надзвичайно розвинута і фактично охоплює собою весь культурний простір сучасності. Постає логічне питання: якщо пристати до запропонованої ідеї і прийняти інтенціонально-конотативні смисли, тоді яким чином їх узгоджувати із вже усталеною модерною і постмодерною термінологією?

Незважаючи на те, що сучасне мистецтвознавство часто звертається до смислових засад модернізму і постмодернізму, більшість досліджень і аналіз різноманітних питань буття сучасної культури позначені фактом обмеженого використання відповідного термінологічного апарату (часто й повністю ігнорується), а проблематика, яка аналізується, здебільшого зосереджується на висвітленні тих чи інших аспектів певних явищ, які лежать поза їх площиною. Прикладом є дисертаційні дослідження останніх 10-15 років з мистецтвознавства, культурології, філософії. Виключенням є праці, присвячені дослідженням модернізму і постмодернізму, безпосередньо торкаються їх проблематики, або ж пов'язані з філософським осмисленням цих явищ в сучасній культурі. Якщо проаналізувати показник використання термінологічного апарату модернізму-постмодернізму в якості ключових слів певного

дослідження, ми відмітимо факт, що такий “статус" отримують не так вже й багато понять. Хоча ключові слова сповна не відображають рівня і змісту досліджень, проте й ігнорувати даний момент також недоцільно.

Загалом ці факти свідчать про наступне: постмодернізм, який позиціонує себе як зовсім нова доба у світовій культурі та намагається обійняти собою усі процеси її розвитку, не є таким і не може цього зробити; вітчизняна гуманітаристика, яка звертається до аналізу мистецьких явищ ХХ – початку ХХІ ст., не є достатньо філософськи вмотивованою у плані модерної і постмодерної визначеності. Відзначимо й те, що модернізм-постмодернізм з надзвичайно розробленим термінологічним апаратом не спромігся прийти до об’єктивності та макроузагальнення. На моє переконання, причиною цього є відсутність визначених базових принципів, обумовлюючих дане явище.

Можна навести чимало прикладів, коли в публікаціях справедливо вказується на певні аспекти в розвитку сучасної культури, відмічаються характерні, в тому числі й постмодерністичні, тенденції та явища. Проте саме відсутність базового підґрунтя позбавляє подібні розвідки і аналіз об’єктивних узагальнень. Якщо взяти за основу запропоновані у цій статті інтенціонально-конотативні смисли, ситуація з дослідженням культурного буття стане набагато кращою і, що найважливіше, об’єктивнішою. Інтенціонально-конотативні смисли ніяким чином не заперечують і не протиставляються термінології модернізму-постмодернізму. В культурному просторі сучасності вони можуть співіснувати, доповнюючи, конкретизуючи та об’єктивуючи їх зміст.

Переходячи до інтенціонально-конотативних смислів, зауважу наступне. Будь-яке явище можна визначити і тим більше охарактеризувати за допомогою досить великої кількості понять і термінів, як, власне, й конотативних смислів. Проте будь-яку множину і складність завжди можна звести до одного чи декількох знаменників та показників. Тобто можна визначити і описати досить велику кількість понять і термінів, співзвучних зазначеному явищу, але лише відповідні уніфікації є запорукою побудові об’єктивних позицій. У даному випадку вбачаю за доцільне зосередити визначення інтенціонально-конотативних смислів навколо взаємопов’язаних і взаємодоповнювальних семи базових принципів (смислових модулів) інтенціоналізму: принципу екстенсивності; принципу інтро-ретро-спекції та компіляції; принципу периферійності; принципу феноменологізму; принципу індетермінізму; принципу абдукції; принципу прогностики [17].

Матимемо на увазі й наступне: а) принципи і конотативні смисли інтенціоналізму включають у собі позитивні та негативні аспекти, що передбачає відповідне вираження відповідних культурних та художніх явищ; б) інтенціональних конотацій може бути незліченна кількість, основою (денотатом) для яких є як поняття інтенціоналізму, його смислові аспекти, виражені у базових принципах, так і будь-якого плану рефлексії, пов’язаних зі структурно-смисловими параметрами інтенціоналізму загалом; в) визначені нижче смисли співвідносні з найтиповішими інтенціональними рефлексіями та значною мірою виражають лише головні напрямки формування можливих конотативних смислів.

Смислове поле принципу екстенсивності зумовлене зміною динаміки буття явища (у нашому випадку – культури) з активної і динамічної на пасивну та (умовно) споглядальну. Звідси в інтенціональному періоді становлення культури передбачаються смисли, які виражають зміст окресленої тенденції та пов’язані з ініціацією культурою актів, приналежних екстенсивній і споглядальній площині, площині, основа якої моделюються образними міграціями з динамічного плану до екстенсивного, продукуванню мистецьких творів адинамічної конфігурації (смислової, виразової, формотворчої, стильової). Визначені тенденції можна охарактеризувати насамперед за допомогою таких понять (конотативних смислів): екстенсивна динаміка; екстенсивна обумовленість; екстенсивна міграція; екстенсивна пролонгація; екстенсивна виразовість; екстенсивний смисл; екстенсивне формотворення; екстенсія виразова (стильова, формотворча) тощо.

Смислове поле принципу інтро-ретро-спекції та компіляції моделюється практикою зосередження на екстенсивному споглядданні самого явища в його адинамічному ракурсі та звершеній данності. Відповідно, на передній план виходять сформовані культурою у минулому художні явища, які розвиваються вже не стільки динамічно, скільки проходять своєрідну фазу “повторної" актуалізації, тобто актуалізації вже відомого змісту в процесуальному бутті культури в її заключний – інтенціональний період становлення. За допомогою такої практики відбувається інтенціональне дослідження культурою попередніх художніх і культурних маніфестацій. Звідси смислове поле принципу інтро-ретроспекції та компіляції моделюється за допомогою конотацій: інтенціональне (екстенсивне) споглядання (сканування, дослідження); інтенціональні інтроспекції (ретроспекції); інтенціональні інтро-ретроспекції; інтенціональні художні і культурні компіляції; інтенціональний компілят-формат (компілят-format). При цьому останні можуть варіюватися в межах від простого повтору (цитата, колаж, алюзії) – до різноманітних трансформацій і деформацій художнього матеріалу, породжуючи відповідні конотативні смисли.

Смислове поле принципу периферійності обумовлене актуалізацією периферійних зон смислового буття художніх і культурних явищ. Оскільки динамічний фактор в інтенціональному періоді зазнає ослаблення і фактично втрачає вихідні позиції, закономірним стає зосередження культури на вже відкритих і сформованих художніх моментах, але не у плані їх формування (цього було досягнуто у попередні періоди становлення), не тільки у плані інтро-ретро-спекції та компіляції, але й у плані зосе-

редженості на їх образно-смисловій інтенції (інтенціональності), що є своєрідним наближенням до площини загального (образно-смислового означення). Завдяки такому вектору на передній план виступає практика розосередження образно-смислової даності певного явища, в тому числі й деактуалізація його конкретного образно-смислового плану, що, з одного боку, забезпечує можливість дослідження периферійних зон певного явища, а з іншого – формує площину для можливості трансформації в нову якість (тією чи іншою мірою лише формує площину, оскільки функцією ймовірної трансформації володіє принцип прогностики). Смислове поле принципу периферійності пропонується визначати за допомогою конотативних смислів: інтенціональна периферізація; смислова, художня виразова периферізація; периферійна ідентифікація; образне, смислове, художнє розосередження; інтенціональне розосередження; інтенціональна трансформація.

Смислове поле принципу феноменологізму вже передбачає характерні моменти попередніх принципів та насамперед практику зосередження на чистому, певною мірою феноменологічному бутті (за Е.Гуссерлем) культурних і художніх явищ. Разом з цим передбачається практика заперечень попередніх відомих культурних і художніх явищ. Така рефлексія загалом стосується усієї культурної панорами суспільного буття і часто призводить до актуалізації та гіперболізації негативних аспектів, що й стає причиною розвитку в художньому житті культури деструктивних тенденцій (в силу вступають принципи індетермінізму і абдукції, що власне ще раз підкреслює взаємодоповнюваність принципів). Смислове поле принципу феноменологізму визначають конотативні смисли: феноменологічне заперечення; феноменологічна редукція; феноменологічне зосередження (розосередження); псевдофеноменологічний ракурс (культурного і художнього явищ); феноменологічна деструкція; феноменологічна руйнація.

Смислове поле принципу індетермінізму насамперед формують домінантні смислові ознаки, пов'язані з практикою заперечення як попередніх конотативних смислів, так і будь-якої перспективи щодо позитивних ініціатив. Відповідно, смислове поле принципу індетермінізму можна характеризувати за допомогою конотацій: а-формат (культурного і художнього явищ); індетерміністична обумовленість; художній а-формат; культурний а-формат (художній, культурний a-format). Саме ці обставини пояснюють причину виникнення і розвитку світоглядних установок постмодернізму і термінів на кшталт "ацентризм", "лабіринт", "симулякр", "пустий знак", "смерть суб'єкта", "смерть автора", "смерть Бога", "хаос", "хаосмос", "постметафізичне мислення" та інших.

Смислове поле принципу абдукції (від лат. abduction – відхід, відхилення) загалом формують: тенденції відхилення, відходу від сформованих культурою смислів, їх константних позицій; практика спотворень будь-яких художніх форм, як попередньо відкритих, так і можливих нових смислів; продукування завідомо абдуктивного формату художніх явищ (формування, обстоювання, зосередження, пропагування, розвиток деструктивних і абдуктивно-абсурдних тенденцій), відповідної абдуктивної площини. У даному випадку слід розрізняти будь-якого плану "неправильності" (ритм, мелодичний розвиток, асиметрія, дисгармонія поліритмія тощо), які зустрічаємо в музичній культурі минулого, від тих випадків у сучасній культурі, коли аналогічні моменти вже несуть, власне, абдуктивний смисл, тобто завідома є негаціями і деструкціями. Свого часу Дж.Царліно зазначав, що дисонанси, за умов їх правильного ужитку, сприяють висвітленню консонансів. Коли ж ця умова порушується, причому не тільки на фактичному, але й на енергетичному, психологічному, естетичному, смисловому, духовному та інших рівнях, тоді й виникають абдуктивні явища (тенденції, змістова, художня площини, світоглядні позиції). Смислове поле принципу абдукції можна характеризувати за допомогою конотацій: абдуктивне відхилення (в бутті культурних, художніх явищ); абдуктивна конфігурація; абдуктивна симетрія; абдуктивна асиметрія; абдуктивна фігура; абдуктивний смисл; абдуктивні форми культурного і художнього буття; абдуктивна площина; абдуктивна сфера; abduct-format; абдуктивна культура; тотальна абдукція; абдуктивна деструкція.

Смислове поле принципу прогностики обумовлений прагненням і тенденціями: пошуку якісно нових можливостей, здебільше в контексті нових ідей, не пов'язаних з попереднім явищем (у нашому випадку – попередніми періодами становлення культури); максимальною актуалізацією футуристичного плану тенденцій та відповідних ідей; прагненням осягнення сутності явищ в їх позаісторичній (позадетермінаційній) площині, вічній даності тощо. До цього слід додати фактор зміни епох і культур: наприклад, Епохи Риб, з її акцентуацією на раціональному початку, на Еру Водолія, ключовою нотою якої стане духовність. Смислове поле принципу прогностики характеризуємо за допомогою конотацій: інтенціональна прогностика; інтенціонально-прогностичне моделювання; культурна і художня футуризація; future-format (футуре-формат) тощо.

Визначені інтенціонально-конотативні смисли (та сім принципів інтенціоналізму) вибудовують онтологічний комплекс, який дає можливість характеризувати культурне буття сучасності в його цілісності. Остання константа передбачає три моменти. Перший стосується процесуального аспекту і співвідноситься із заключним – інтенціональним періодом становлення культури. Відповідно на передній план виступає фактор звершеності, закінченості певного (культурного) процесу, що й забезпечує "предметність" визначених інтенціонально-конотативних смислів та відповідних характеристик культурного і художнього буття сучасності. Другий кореспондує нашу увагу до самих інтенціонально-конотативних смислів – у плані вираження за їх допомогою особливостей культурного і художнього буття в зазначений період. Закладається базис для їх ґрунтовного аксіологічного аналізу, визначенню

об'єктивних закономірностей інтенціонального буття культурних і художніх явищ (історичний та метаісторичний аспекти). Третій пов'язаний з інтенціональною футурологією. Футурологія ХХ ст. лише проголошує лозунги щодо майбутнього, фактично розуміючи під ним наступний розвиток мистецтва й суспільства (в межах певної метанараації). Коли ж взяти до уваги (за основу) особливості інтенціональної фази процесуального буття культури, то і попередні футуристичні тенденції, і темпорально (в культурно-процесуальному плані) усвідомлені нові сприймаються зовсім по-іншому – власне в контексті смислових засад інтенціональної футурології. Її основу складає культурне і метакультурне буття на межі різних (старих і якісно нових) наратацій і метанаратацій. В останньому випадку неабияку актуальність набуває прогностичний аспект, який певною мірою відображений в сучасній науці [2; 3; 5; 14; 22]. Цікавим є таке спостереження: "Здавалося б, архаїчно-схоластичні дискусії щодо універсалій давно мали б себе вичерпати. Але супроти усіх заперечень мова… про універсалії виникає знову та знову, причому і філософи, і логіки, роздумуючи про це, повертаються обличчям саме до концептуалізму, в якому вбачають запоруку нового збирання світу, що розпався. У свій час християнство забезпечило йому єдність. Що зараз з'явиться взамін, незрозуміло" [14, 960]. Визначену єдність сформує імпульс нової культури, який сповна ще не фіксується, проте передбачається і передчувається…

Інтенціонально-конотативні смисли (визначені та потенційні) дають можливість здійснювати багатогранний аналіз сучасної культури. Проте цей аналіз вже набуває чіткої структурованості, системних ознак, параметральної диференціації та онтологічної цілісності. Адже тепер стає можливим описати (систематизувати, типологізувати) найрізноманітніші культурні та мистецькі явища останнього століття не тільки у плані визначення і характеристики тенденцій, а в контексті їх присутності у просторі інтенціонального буття культури: зафіксувати знаходження (в культурному просторі); визначити смислові детермінанти, причини їх ініціації та розвитку; визначити, що вони виражають і куди спрямовують майбутнє культурне буття тощо. Якщо із зазначених позицій поглянути, наприклад, на сучасне музикознавство, зміст якого загалом співзвучний запропонованій цитаті з характеристики постмодерного музикознавства, неважко збагнути переваги та цікаву перспективу, яку відкривають для нього визначені інтенціонально-конотативні смисли. Запропоновані позиції сприяють можливості не тільки критично ставитися до проектів модерну і постмодерну, але й поглянути на останнє століття і наш час під новим кутом зору, пояснити і звести найрізноманітніші суперечності, це буяння кардинальних культурних, художніх, онтологічних, гносеологічних плюральностей до одного чи декількох об'єктивних смислових ознак, визначити базис майбутнього розвитку (музичної) культури. Інтерес сучасного музикознавства, в тому числі й постмодерного, до різноманітних явищ і подій вказує на нагальну необхідність моделювання в сучасному культурному просторі площини, в якій – і тільки в ній! – сформується нова музика і нове музикознавство. Останнє виходитиме насамперед з духовних засад та нової наратології. Визначені та потенційні інтенціонально-конотативні смисли закладають основу для здійснення зазначеного.

Використані джерела

1. Бабіч Бабет Е. Музикознавство постмодерне / Бабет Е. Бабіч // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; [перекл. з англ. В.Шовкун; наук. ред. перекл. О.Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко Основи, 2003. – С. – 272-276.
2. Базалук О. А. Философия образования в свете космологической концепции. Учебник / О. А. Базалук. – К. : Кондор, 2010. – 458 с.
3. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. Современная естетика как наука и философия искусства / В. В. Бычков. – М. : Издательство МБА, 2010. – 784 с. – (Российские Пропилеи).
4. Бычков Ю. Н. Введение в музыкознание. Тема 2: Раздел 7. Специфика музыкального искусства / Ю. Н. Бычков // Бычков Ю. Н. Введение в музыкознание. Курс лекций для студентов музыкальных вузов. Тема 2: Музыкальная культурология (вып. 1). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2000. – Режим доступу: yuri317.narod.ru (yuri317.narod.ru/wwd/lex2_08.htm.).
5. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентальному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1997. – 495 с. – (Философия на пороге нового тысячелетия).
6. Глэд Д. Будущая эволюция человека. Евгеника двадцять первого века / Джон Глэд. – М. : Захаров, 2005. – 176 с.
7. Гобозов И. А. Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистическому трепу (Философский очерк) / И. А. Гобозов. – М. : Издатель Савин С.А., 2005. – 200 с.
8. Горных А. А., Дысько М. Р. Коннотация / А. А. Горных, М. Р. Дысько // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А.Грицанов. – М. : Современный литератор, 2007. – С. 239.
9. Дугин А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли / А. Г. Дугин. – М. : Евразийское движение, 2009. – 744 с.
10. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") / Г. К. Косиков // Барт Ролан. S/Z [пер. Г.К.Косикова и В.П.Мурат; общая редакция, вступит. статья Г.К.Косикова]. – М. : Ad Marginem, 1994. – С. – 277-302.
11. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное пособие [2-е изд., стер.] / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ ; Издательство Лань, 2010. – 432 с.: ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

12. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Ковалiва, В.І.Теремка. – К. : ВЦ Академія, 2007. – 752 с.
13. Менегетти А. Психосоматика [пер. с итальян.] / Антонио Менегетти. – М. : БФ Онтопсихология, 2009. – 352 с.
14. Неретина С. С., Огурцов А. П. Пути к универсалиям / С. С. Неретина, А. П. Огурцов. – СПб. : РХГА, 2006. – 1000 с.
15. Опанасюк О. П. Модернізм, постмодернізм, інтенціоналізм та вібраційні хвилі у просторі культури // Культура і сучасність: альманах. – К. : Міленіум, 2011. – № 2. – С. 200-206.
16. Опанасюк О. П. Модернізм і постмодернізм в контексті інтенціональної рефлексії / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 27]. – К. : Міленіум, 2011. – С. 24-33.
17. Опанасюк О. П. Провідні поняття постмодернізму у світлі інтенціоналізму / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 28]. – К. : Міленіум, 2012.
18. Ревзина О. Г. О понятии коннотации / О. Г. Ревзина // Языковая система и её развитие во времени и пространстве: Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. – М. : Изд-во МГУ, 2001. С. 436-446.
19. Филиппович А. В., Семенова В. Н. Послесловие. Против постмодернизма / А. В. Филиппович, В. Н. Семенова // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А.Грицанов. – М. : Современный литератор, 2007. – С. 791-810.
20. Чумаченко О. В. К вопросу о культурной коннотации / Чумаченко О. В. // Вестник КАСУ. – № 2. – 2007. – Режим доступу: vestnik-kafu.info/journal/10/37...
21. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – Режим доступу: uic.unn.ru/pustyn/lib/umbertoec...
22. Эпистемология: перспективы развития / Отв. ред. В.А.Лекторский; отв. секр. Е.О.Труфанова. – М. : Канон+ РООИ Реабилитация, 2012. – 356 с.

УДК 786.8

Андрій Якович Сташевський,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКИЙ БАЯННИЙ КОНЦЕРТ ФОЛЬКЛОРНО-НЕОФОЛЬКЛОРНОГО НАПРЯМУ: ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО СТРОЮ І ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ

У статті розглядаються особливості образного строю та виражальних засобів у музиці баянних концертів, створених українськими композиторами у фольклорно-неофольклорному напрямі. Подано аналітичні розвідки щодо найвідоміших творів цього жанру авторів М. Різоля, А. Гайденка, Г. Шендерьова, Я. Лапінського.

Ключові слова: *баянний концерт, українські композитори, виражальні засоби, образний стрій, фольклоризм, неофольклоризм.*

In article features of a figurative system and expressive means in music bayan's concerts which are created by the Ukrainian composers in a folklor-newfolklore direction are considered. Analytical investigations of the famous products of this genre of authors M. Rizol, A. Gajdenko, G. Shenderev, J. Lapinsky are spent.

Keywords: *bayan's concert, the Ukrainian composers, expressive means, a figurative system, folklore, newfolklore.*

Жанр інструментального концерту відіграв значну роль у процесі становлення вітчизняної музики для баяна професійно-академічної традиції. Саме глибоке фольклорно-іманентне коріння баянного мистецтва зумовило формування певного музично-стильового підґрунтя, на якому власне і відбувалися перші кроки входження народного інструмента в академічну музичну культуру. Поруч з першими професійно-зробленими обробками народних мелодій, переважно у формі фактурно-орнаментальних варіацій, в баянній музиці з'являлися й масштабні твори – баянні інструментальні концерти, які продовжували традицію опрацювання фольклорного першоджерела в межах великих форм і драматургій. Поступово цей напрям баянної музики виокремився й розвився у самостійний жанрово-стильовий пласт, в якому багато композиторів працює й сьогодні.

Певні аспекти творчого досвіду українських композиторів у жанрі баянного концерту вивчалися різними авторами, зокрема Д. Кужелєвим, В. Кузнєцовим, А. Нижником, Л. Понікаровою, А. Сочілкіним й ін. Не достатнім, на нашу думку, є висвітлення жанрово-стильових особливостей баянних концертів фольклорно-неофольклорного напряму, зокрема специфіки їх образного строю й реалізації в них виражальних засобів. Це і окреслює актуальність даної статті та її мету – простежити особливості вира-

© Сташевський А. Я., 2012

жальних засобів у музиці баянних концертів, створених вітчизняними композиторами, зокрема М. Різолем, А. Гайденком, Г. Шендерьовим й Я. Лапінським у фольклорно-неофольклорному напрямі. Додаткове завдання, підпорядковане основній меті, – здійснення аналітичних розвідок щодо образного строю найвідоміших творів у жанрі баянного концерту окресленого напряму.

Одним з перших таких творів, що з'явився в українській баянній музиці, є тричастинний Концерт для баяна з оркестром М. Різоля[1] (1957). У цьому масштабному за своїм розміром доробку автор використав увесь свій попередній багаторічний довід композиційної роботи в галузі інструментальної обробки народних мелодій. А тому зрозумілим є те, що у такому монументальному жанрі, як інструментальний концерт, композитор задіяв у якості майже усіх основних тем мелодії народних українських пісень.

Перша частина написана у сонатній формі, де матеріалом головної партії виступає мелодія пісні "Ой, не ходи, Грицю", побічної – "Ой, ходила дівчина бережком". Лейтмотивом оркестрового вступу є інтонаційне зерно теми головної партії, повторення якого отримує обрамлення швидкими й енергійними пасажами та поступово переростає у тонально-хисткий рух арпеджовано-каденційних зворотів.

Тема головної партії викладена у солюючого баяна акордовою фактурою та подається у помірному темпі на відкрито гучній динаміці (f), що задає їй стримано-рішучого, але активного характеру. Побічна тема є контрастною за образністю, в її основі грайлива танцювальність, веселий і радісний настрій. Її розвиток, як, утім, і розвиток головної партії, отримує варіанто-варіаційного характеру. Так вже у її другому проведенні виявляємо варіантну трансформацію основного матеріалу: перша половина теми (в оркестровому проведенні) проводиться без змін, друга (відповідь у соліста) – подана у вигляді типових варіаційних награвань, що будуються на основі її ладово-гармонійного стрижня.

Розробка першої частини концерту, як і подальша її реприза, продовжує традицію варіантно-варіаційного методу формування драматургії на підгрунті матеріалу основних тем. Наприкінці розробки, як результат її попередньої тематичної роботи, проводиться активне секвенційне розгортання на основі мелодики побічної партії. Спрямований вгору секундовий зсув секвенційних блоків, викладення у ритмічному збільшенні, темпова стриманість та динамічна гучність викладу декларують образність тематизму побічної партії в іншій площині.

У межах форми першої частини привертає увагу масштабна каденція соліста, вмонтована між розробкою і репризою. Окрім залучення речитативно-пасажних елементів, загальних форм рухів тощо, драматургія каденції будується на тематичному матеріалі головної і побічної партій, які не конфліктують між собою, а зіставляються в образному контрасті.

Постійно чергуючись між собою, обидві сфери випромінюють різні грані образно-емоційної сфери. В плані фактурного рішення тематичного матеріалу головної партії, що за своєю іманентикою є повільно-пісенним мелодично-розспівним, автор обирає поліфонічний принцип викладу, а саме двоголосну та триголосну канонічну імітацію, де інтерваліка ріспостних відповідей (по відношенню до пропости) складає октавно-унісонну відстань.

Набираючи патетично-рішучих рис характеру, що випромінюється в русі триольно-октавного спадного пасажу, баянна каденція вливається у репризний розділ першої частини, де в проведенні головної партії відбувається обмін функцій у партіях соло-соліста і оркестру: баян – розкладено-арпеджований акомпанемент, оркестр – тутійно-акордове проведення теми. Завершується частина демонстрацією теми головної партії у ритмічному збільшенні в унісонному викладі оркестру і соліста. Велич й урочистість привносять мажорний лад, домінантова тональність (D-dur), тріольний фанфарно-скандуючий акомпанемент, що всупереч дводольній метриці додає певної поліритмічної пікантності.

Друга частина концерту створена у формі варіацій на три теми. Перша тема – мелодія української народної пісні "Ой, з-за гори та буйний вітер віє", що тяжіє до жанру української думи; друга – авторська; третя – мелодія романсу К. Стеценка "Ой чого ти, дубе". Апелюючи до канонів сонатно-симфонічного циклу, друга частина концерту М. Різоля представляє контрастну щодо першої сферу образно-емоційного наповнення. Її проймаючо-лірична сумно-задумлива пісенність початкових проведень першої теми у процесі розвитку матеріалу сягає різних емоційно-настроєвих сторін – від уповільненої елегійності до схвильовано-збудженої патетики й енергійно-маршевого поступу в кульмінації.

Обраний метод варіантно-варіаційності розвитку музичного матеріалу в цій частині концерту вимагає від автора використання й різних типів фактурного обрамлення. Так починається частина унісонно-оркестровим проведенням першої теми; вступ сольної партії відбиває імітаційно-поліфонічні (канон) принципи викладу; наступне проведення цієї теми – гомофоно-гармонійна організація тканини з переважно одноголосною мелодією у партії правої руки, басово-акордовим супроводом у лівій та арпеджовано-акордовою (імітація бандурного супроводу) матерією оркестрової партії.

Третя частина концерту – життєрадісний, рухливо-бадьорий фінал, збудований у формі рондо-сонати[2]. В основу головної теми покладена мелодія української народної пісні "Ой, при лужку". В її характері простежуються риси маршевості (активно-скандована, ритмічно-акцентна мелодія на тлі басово-акордового супроводу), що наближає тему до жанру похідних пісень. Всупереч канонам сонатного алегро побічна партія фіналу (мелодія української народної пісні "Котилася ясна зоря з неба") не надто контрастує головній, залишаючи загальний музичний вислів у межах окресленого від початку характеру.

З точки зору композиційної роботи в межах такого монументального жанру, як інструментальний концерт, у творі М. Різоля виявляється малоактивний інтонаційний розвиток музичного матеріалу з домінуванням методів фактурного варіювання (це спостереження фіксують й інші дослідники, зокрема Д. Кужелєв), хоча у деяких випадках помічаємо активні інтонаційні проростання тематизму, зокрема в оркестровому вступі на початку першої частини, зв'язці-підготовці побічної партії тощо.

Широкий виконавський досвід та глибоке володіння розвиненими на той час художньо-виразовими можливостями баяна, дозволило авторові певною мірою повноцінно використати його ресурс, залучивши основні фактурно-технічні засоби викладення музичного матеріалу, що зробило концерт М. Різоля по-справжньому баянним. Це стосується партії правої руки, де автор, окрім вже згадуваної імітаційно-підголоскової поліфонії, використовує безліч фактурних елементів: гамообразні й орнаментальні рухи, розгорнуті велико-арпеджовані пасажі й мало-арпеджовані ланцюги, октавні каскади, рухи подвійними нотами й акордами, орнаментику ламаних октав й акордів та їх пальцеве тремоландо, а також різні акордово-октавні чергування в пасажних проведеннях.

Винахідливість автора виявляється й у використанні оригінального методу, що уособлює риси віртуозно-концертного стилю фактурного викладу – дуольні й триольні акордові дублювання-дроблення з подальшими стрибками цих коротких блоків через октаву. Окрім того, композитор одним з перших у цьому творі розвиває й виключно специфічні баянні прийоми – стрімкі поздовжні глісандо одним пальцем по одному з рядів (по малих терціях), а також парно-ритмічне міхове тремоло акордових структур.

Водночас можливості використання готової лівої клавіатури, на нашу думку, у концерті до кінця не вичерпано та подано у межах стандартних формул тогочасної баянної літератури: окрім нечастих автономно-мелодійних або підголоскових проведень у структурі імітаційно-поліфонічних викладень, її партія зводиться до різноритмічного басово-акордового акомпанементу.

Привертають увагу в нотному тексті концерту й часті ремарки та пояснення, що говорить про дбайливе ставлення М. Різоля до виконавської реалізації музичного твору: "винести великий палець на клавіатуру на самому початку такту", "зручніше грати шляхом стрибка вверх", "запас міху, він тут конче необхідний", "користуючись паузою, частково стиснути міх, залишивши необхідний запас для наступної фрази" та інші. Навіть технологію виконання міхового тремоло автор роз'яснює ретельно у посиланні: "кожна восьма виконується протилежним рухом міху, пальці при цьому на однойменних залігованих нотах не змінюються". Крім того, старанно виставлена аплікатура протягом усього концерту, іноді й у двох варіантах: традиційному на той час та з винесенням великого пальцю на клавіатуру (новації М. Різоля).

Використання народнопісенного матеріалу в якості основних тематичних ліній у концерті М. Різоля спрямовує цей твір до традицій, що розвивають фольклористичні принципи композиції в межах масштабних формоструктур і розвиненої драматургії. Як відомо, в жанрі баянного концерту ці традиції були вже успішно перетворені на практиці у попередні роки піонерами баянного академізму – Ф. Рубцовим, Т. Сотниковим, М. Речменським, Ю. Шишаковим.

Іншу, неофольклорну лінію оригінального баянного репертуару, розвиває Концерт №1 для баяна з оркестром (1974, ред. 1996) Анатолія Гайденка[3]. За формою концерт є одночастинною композицією, зведеною на засадах сонатності, яка містить також і риси тричастинності. У своєму творі автор звертається до архаїчних пластів східнослов'янського фольклору та вибудовує на його інтонаційному грунті основний музичний матеріал. Так, у якості головної партії задіяна старообрядова пісня "Ой ви, курочки, кури", сповнена епічної поетики та стриманої декламаційності. Згідно з канонами сонатності, побічна партія концерту, в основі якої мелодія стародавньої української календарно-обрядової пісні "Завію вінки, та на святки", представляє контрастну пісенно-ліричну сферу з глибоким інтонаційно-експресивним началом.

Характеризуючи музичний матеріал твору та методи композиційної роботи, Л. Понікарова виявляє в ньому органічне поєднання принципів симфонічного та варіантно-варіаційного розвитку; щире використання імпровізаційності, властивої народно-інструментальній традиції; відсутність абсолютних повторів, використання асиметричних (неквадратних) структур; широке залучення ладів народної музики з їх перемінністю та нестабільністю звукоряду, рівноправністю діатонічних та недіатонічних інтервалів; сонорні елементи, атональні та квазі-серійні послідовності тощо [4, 91]. У свою чергу, А. Нижник відмічає значну майстерність автора щодо роботи з тематичним матеріалом, що виявляється у широкому залученні імітаційності, використанні остинатності й контрапунктичних поєднань різних тематичних елементів, залученні різних типів і способів варіювання матеріалу та принципу "інтонаційного проростання" з подальшим набуттям нових мотивно-тематичних елементів [2, 138].

Фактура баянної партії концерту, на фоні багатьох вітчизняних баянних концертів доби 1970-х, віддзеркалює особливу органічність, що спрямована на зручність виконання та природну баянність її музично-інструментальних структур. Це стосується не тільки матеріалу правої та лівої готової клавіатур, а й на той час нової для композиторського опанування мелодійно-виборної системи. В цілому фактурі концерту властива баянна типовість акордових, пасажних й інших елементів, можливість транспозиційних переміщень й інші чинники, що наразі з використанням суто специфічних виконавських прийомів (рикошети, тремоло, глісандо й ін.) виводить Перший концерт А. Гайденка в розряд так званих "чисто оригінальних" баянних композицій.

Творчі підходи автора в організації мовностильового комплексу цього твору віддзеркалюють типові принципи музичного мистецтва "нової фольклорної хвилі", де фольклорні першоджерела використовуються досить опосередковано і переосмислено, а композитори сучасними засобами намагаються "…проникнути до внутрішньої структури фольклорного мовлення, до глибинних щаблів художнього мислення народних мас, до семантики фольклорної образності, до музичної естетики народної творчості" [3, 82].

До групи вітчизняних баянних концертів, що розвивають традиції неофольклоризму та створені для інструменту з готово-виборною системою, належить і Концерт для баяна з оркестром "Волзькі картини" (1979) Георгія Шендерьова[4], написаний у той час, коли баян з цією системою вже почав виборювати авторитетну позицію на концертній сцені.

Концерт створено на інтонаційній основі народної музики з використанням елементів регіонально-російського, а саме волзького фольклору. У зв'язку з цим автором обрано й типовий для цього жанрово-стильового напряму оркестровий склад у вигляді оркестру народних інструментів домрово-балалаєчного типу. "Волзькі картини" є програмним одночастинним твором, що має складну форму, яка будується на синтезі сонатності, рондо та розосереджених варіацій. За принципами драматургії цей концерт наближається до жанру симфонічної поеми.

В образно-емоційному плані концерт Г. Шендерьова представляє собою низку гетерогенних музичних образів й характерів. Саме калейдоскопічність, емоційно-настрієва строкатість й визначає основу його драматургії, тобто – принцип зіставлення різнорідних образних сфер (задушевної лірики, піднесеної споглядальності, грайливої танцювальності, жартівливості, урочистої відради тощо) [5, 83]. В цілому драматургія концерту носить безконфліктний характер, позбавлений "негативної" образності. Тональний план одночастинної композиції налічує вісім тональних модуляцій.

В основі музичного матеріалу автор вміло використовує стилізації й наслідування в дусі різножанрових зразків російського фольклору – приспівок, інструментального награшу, частівок, страждань тощо. Так, типово в народно-інструментальному дусі (терціями) звучить зухвала й безтурботна мелодія головної партії у соліста; наспівно-радісна тема побічної партії, що знаходиться в образній єдності з головною та звучить в оркестрі на фоні варіаційно-арпеджованих награвань баяніста.

Дещо відтіняє попередній характер музики концерту "пригальмований" епізод Andante (цифра 11). Його мелодія, що звучить у баяна, вибудована на інтонаційному стрижні побічної партії та відтворює стильність волзьких приспівок. Оспівуючи кожну ноту низхідного розміреного руху чвертями автор створює імітацію виразного награвання народного духового інструменту (сверіль, жалійка). Тема складається з двох блоків, що символізують сольно-мелодійне начало: одноголосий розспів з використанням мелізматики та інструментально-імпровізаційне (віртуозно-орнаментальне) обігравання.

Наслідуючи традиції композиторів російської класики, Г. Шендерьов у кульмінації наприкінці твору проводить яскраву імітацію дзвонового звучання в оркестровій партії на фоні рельєфно-виразного награвання у соліста з акцентами на слабку долю. Дзвоновість автор відтворює тисетурними перепадами (низький бас – середній і високий регістри) різних акордових грон на основі терцовості, їх сумарний інтервальний еквівалент сягає ундециями.

Партія баяна представляє певну технічну складність для виконання, але написана досить зручно й органічно. Вона гарно розкриває художньо-виконавські якості інструменту, є фактурно-різноманітною, звучить яскраво і ефектно. Розмаїто-вітіюватий виклад баянних "переборів" у концерті Г. Шендерьова відтворює характерні риси інструментально-імпровізаційної практики народного гармоніко-баянного музикування безписемної традиції. Автор переважно використовує готову систему басової акордики, що зумовлено жанрово-стильовими чинниками музики концерту. Виборний мануал включається лише в одному епізоді (Adagio), наповненому багатоголоссям і широю гармонізацією.

У "Волзьких картинах", як, утім, і в інших своїх творах, Г. Шендерьов докорінно проявив стильові характеристики власного творчого почерку, що відображає дбайливе і водночас художньо-вигадливе перетворення традицій російської фольклорно-інструментальної культури, зберігаючи її дух і колорит.

Ще один твір – Концерт №3 ("Концерт-Веснянка") для баяна з оркестром (1980) Якова Лапінського – продовжує лінію неофольклорного напряму в жанрі баянного концерту. Як і попередні концерти цього напряму А. Гайденка та Г. Шендерьова, Третій концерт Я. Лапінського також є одночастинним, але дещо відрізняється певною компактністю драматургії (камерністю). Ця прикмета є типовою для творчості композитора в цьому жанрі, адже обидва його попередні баянні концерти відбивають усталені для творчого мислення автора риси: одночастинність, недовга тривалість, компактність висловлювання. Загальними для них також є принципи формопобудови (на основі сонатності) й розгортання музичного матеріалу.

Як відомо, "Концерт-Веснянка" складає першу частину циклу (тріади) інструментальних концертів, створених на основі фольклору старовинних календарних традицій[5], а його образний зміст пов'язаний з народнопісенною обрядовою сферою. В якості основних тем композитор використовує як власні (авторські) мелодії, наприклад, тема головної партії, так і безпосередньо залучає "готовий" фольклорний матеріал, зокрема в основі побічної партії лежить мелодія української народної пісні "Женчичок-бренчичок".

З точки зору формоорганізації "Концерт-Веснянка" випромінює структурні риси сонатно-симфонічного циклу, тобто – експозиція, серединний розділ, розробка, реприза, кода, що зосереджені в одночастинній композиції з наскрізним розвитком драматургії. Тема головної партії після невеликого оркестрового вступу подається у баяніста відразу ж виключно сольно. Її структура складається з двох тематичних елементів: перший – повторні стакатні терції тоніки, періодичність викладу яких час від часу порушується квартово-стібковою інтонацією з миттєвим поверненням назад та синкопованим затриманням; другий – мелодійно-виражений оберт шістнадцятими навколо тонічного звуку та подальший спуск по звуках тонічного тетрахорду з опорою-затриманням на лідійській кварті (четвертій підвищеній ступені) з наступним мотивним замиканням. Стакатність, синкопи, й форшлаги разом з швидким темпоритмом (Presto) додають темі жвавого, веселого й танцювального характеру. Цікавим є те, що в експозиції тема головної партії так і не проводиться в оркестрі, по-друге, її проведення відбувається також у соліста, але вже в супроводі оркестру та у варіантно-зміненому вигляді.

Побічна партія є інтонаційно близькою головній: повторність мотивів (початкових терцій тоніки, низхідного тетрахородового ходу), синкопи, хоча і ритмічно-збільшені, єдиний тридольний розмір, близька динаміка та темп, усе це зводить до мінімуму контрастність основних тем як принцип сонатності. І лише авторська ремарка espressivo додає темі побічної партії витонченості й грайливості. До того ж, сама мелодія цієї народної пісні, як відомо, відбиває типові риси так званого синкретичного мистецтва, характерною ознакою якого є іманентна наявність пісенності й танцювальності, що властиво саме для старовинно-обрядової музики.

Контраст у драматургійну концепцію твору вносить серединний епізод, його основна тема, яка звучить у соліста у повільно-стриманому темпі і складається з низки повторюваних варіантно-змінюючих мотивів, оспівуючих тонічний звук. Її характеризують ритмічна нестабільність (чергування тріольних груп з дуольними), перемінність метрики (3/4 – 5/4 – 4/4 й ін.), ладова мінливість дорійського та мексолідійського строїв (постійне чергування звуків e та es в тоніці c), форшлаговість тощо. Такий комплекс мовних елементів, вірогідно, відтворює в цій темі риси співочої архаїко-обрядової практики.

З точки зору глибини реалізації виконавсько-інструментальних можливостей соліста Третій концерт Я. Лапінського не є показовим. Фактурно-виконавський комплекс партії баяна виражає певний лаконізм, а подекуди й просто аскетизм мислення на основі хрестоматійно-інструментальних баянних засобів і елементів. Саме тому цей концерт є підсильним для опанування навіть баяністами середнього рівня. І якщо вищерозглянуті баянні концерти презентують яскраво-віртуозне начало сольної партії, то художнє значення "Концерту-Веснянки" полягає саме в оригінальності загального музично-мовного й стильового чинників, тобто у відтворенні в його музиці глибинно-фольклорної поетики з її характерною ладовістю, ритмікою, інтонаційно-мотивною структурою тощо.

Підводячи підсумок даній розвідці, зазначимо, що в кожному з вищерозглянутих баянних концертів їх автори вдало й винахідливо використали виражальні засоби мовностильового комплексу, притаманного зазначеному музично-інструментальному напряму, зокрема фольклоризму (М. Різоль) і неофольклоризму (А. Гайденко, Г. Шендерьов, Я. Лапінський), та переконливо реалізували ідейно-образний аспект своїх композицій. Водночас кожен з творів виявив власні індивідуальні особливості творчого методу свого автора, що яскраво проявилося як в оригінальності методів і підходів до перетворення фольклорного першоджерела, так і в принципах організації загальної концепції кожної з композицій.

Примітки

1 Різоль Микола Іванович (1919-2007) – видатний виконавець-баяніст, педагог, ансамбліст, композитор-аматор, фундатор і перший керівник квартету баяністів Національної філармонії України, народний артист України, один з перших вихованців М. Геліса, професор Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, автор обробок для баяна, а також концерту для баяна з симфонічним оркестром, фундаментальних методичних праць, зокрема "Принципи використання п'ятипальцевої аплікатури на баяні", "Школа подвійних нот для баяна" та ін.

2 Деякі дослідники творчості М. Різоля визначають форму фіналу дещо в інших контурах. Так, В. Кузнєцов трактує її як сонатне алегро [1, 28], а Л. Понікарова – як рондо [4, 86]. Натомість, на нашу думку, доречніше аналізувати структуру цієї частини крізь призму синтезу цих формомоделей, тобто як рондо-сонату.

3 Гайденко Анатолій Павлович (нар. 1937 р.) – композитор, баяніст, педагог, заслужений діяч мистецтв України. Закінчив Харківську консерваторію як баяніст (кл. В. Я. Подгорного), теоретик та композитор (кл. В. Золотухіна). Викладач (професор) Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського. Автор музики для симфонічного, камерного та народно-інструментального оркестрів, хорових і вокальних творів, концертів для різних інструментів з оркестром, камерно-інструментальної музики. Для баяна-акордеона композитором створено два концерти з оркестром, концерт зі струнним квартетом, дві сонати, низка різножанрових п'єс і етюдів.

4 Шендерьов Георгій Григогорович (1937-1984) – баяніст, композитор, педагог. Вихованець Сімферопольського музичного училища та ДМПІ ім. Гнєсіних (кл. баяна та консультації з композиції М. Я. Чайкіна). Більшу частину творчого життя провів у Криму (с. Сонячна Долина). Автор великої кількості п'єс і обробок для баяна, а також циклічних творів, концертіно та концерту для баяна з оркестром.

5 "Концерт-Веснянка" для баяна з оркестром, "Коцерт-Купальський" для контрабаса з оркестром та "Концерт-Колядка" для гітари з оркестром.

Використані джерела

1. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна / В. Кузнецов. – К. : Музична Україна, 1990. – 150с.
2. Нижник А. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру / А. Нижник // Музичне мистецтво. Вип. 9. – ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Донецьк-Львів : Юго-Восток. – 2009. – С. 133-141.
3. Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста (к вопросу об образно-интонационном строе и выразительных средствах музыки 60-70-х годов) / С. Платонова // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. – Вып. 74. – М. : ГМПИ им. Гнесеных, 1984. – С. 95-115.
4. Поникарова Л. Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины / Л. Н. Поникарова. – Харьков : Торнадо, 2003. – 104 с.
5. Сочилкин А. Концерт для баяна с оркестром "Волжские картины" Георгия Шендерева: штрихи к исполнительскому анализу / А. Сочилкин // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Вип. 3. – ЛНПУ ім. Т. Шевченка, Луганськ : 2007. – С. 83-86.
6. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
7. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2007. – 159 с.

УДК 008:002

Володимир Васильович Сьомкін,
кандидат мистецтвознавства,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ТИПОЛОГІЗАЦІЯ У ДИЗАЙНІ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ АСОРТИМЕНТУ ВИРОБІВ

У статті розроблені та обґрунтовані процедури типологічного моделювання як основної категорії художнього моделювання на прикладі комплексного об'єкту в контексті формування асортименту виробів з механізації робіт на присадибній ділянці.

Ключові слова: *типологізація, моделювання, дизайн, асортимент.*

Developed and well-founded procedures of typological modeling a ravine of the basic category of art modeling on an example of complex object in a context of formation of assortment of products from mechanization of works on a personal plot.

Keywords*: mypology, modeling, design, assortment.*

Проблеми формування асортименту виробів у загальному вигляді пов'язані з методом художнього моделювання, що є найбільш ефективним і реалізованим у процесі дизайн-проектування. А типологічне моделювання є основною невід'ємною категорією художнього моделювання, що відображена в фахових публікаціях, а також авторських НДР щодо розвитку сучасних напрямів дизайн-діяльності. Мета статті – розробка та обґрунтування процедур типологічного моделювання на прикладі комплексного об'єкту в контексті формування асортименту виробів з механізації робіт на присадибній ділянці на основі науково-проектної реконструкції дизайн-проекту.

Типологічне моделювання розглядається як основна невід'ємна категорія художнього моделювання. Метод цей найбільш ефективним і реалізованим у процесі дизайн-проектування комплексних об'єктів і полягає у використанні прийомів типологізації як засобів проектного моделювання і перетворення різних типів комплексних об'єктів дизайну.

Можна констатувати, що типологія в дизайні – це композиційно організована і внутрішньоспіввіднесена множина – ансамбль художніх образів – типів реальних споживачів проектованого комплексного об'єкту з погляду його морфологічної будови як цілісності.

Продемонструємо фрагменти процедур типологічного моделювання, які будуть розглянуті на такому комплексному об'єкті, як "Комплекс малої механізації робіт на присадибній ділянці", що здійснено в стислому вигляді в рамках авторської науково-проектної реконструкції цього дизайн-проекту (Рис. 1.).

Для визначення оптимального типажу механізмів комплексу, що дасть в подальшому сформувати оптимальний асортимент механізмів для механізації робіт на присадибній ділянці чи в невеликому фермерському господарстві, необхідно здійснити, зокрема, функціональний аналіз робіт в зоні присадибної ділянки.

Такий функціональний аналіз передбачає виявлення та обгрунтування всіх процесів (функцій), що надалі надає обгрунтування розробки проектних рішень всіх механізмів, які потрібні для ефективної реалізації цих функцій.

© Сьомкін В. В., 2012

Основним об’єктом авторської дизайн-розробки комплексу на основі результатів функціонального аналізу став мотоблок (одновісний пішохідний трактор), що переміщується зі швидкістю 3,3 км/год та 12 км/год з двигуном “Урал-2". Саме дизайн-розробка мотоблоку з відповідними насадками (агрегатами) дасть змогу забезпечити ефективну реалізацію всіх основних функціональних процесів, що здійснюються на присадибній ділянці.

Рис. 1. Комплекс малої механізації робіт на присадибній ділянці

У даній проектній реконструкції представлений етап дизайн-розробки, пов'язаний з визначенням та обґрунтуванням функціональних процесів на присадибній ділянці в рамках типологічного моделювання як невід'ємної категорії художнього моделювання. Це дозволить вичленити типаж механізмів та обґрунтувати в першу чергу морфологічне, образне та функціональне рішення мотоблоку.

Присадибна ділянка – це складне функціональне і морфологічне утворення. Умовно можна виділити три основні зони функціонування на такій ділянці: безпосередньо дім; подвір'я і будівлі у дворі; сад і город.

Ми виділили функціональні процеси (не розглядаючи безпосередньо дім) в такі групи: підготовка ґрунту для сівби; посадка; догляд за рослинами; утримання худоби і птиці; роботи на господарчому дворі.

Окрім конкретних функціональних процесів, виділяються основні функції, характерні для цього процесу, і механізми, які забезпечують ці процеси. Виходячи з отриманого переліку функціональних процесів, можна побудувати топологічну схему, в якій сконцентровані основні механізми, що забезпечують всі вищеназвані процеси. При цьому виділено чотири групи робіт, що виконують ці знаряддя: садово-городні роботи; прибиральні, господарчі роботи; майстрові роботи; кормоприготування.

Топологічна схема (в матеріалах дизайн-проекту) включає також: конструктивні схеми (ескізи) механізмів; різноманітні типи двигунів для приводу цих механізмів; об'єкти проектування; проблеми, пов'язані з об'єктом розробки; проблеми, пов'язані з елементами об'єкту; стан питання в капіталістичних країнах; стан питання в СРСР; перелік зарубіжних фірм, що вирішували цю проблему; перелік організацій, що вирішували цю проблему в СРСР.

Топологічна схема дозволила охопити проблему в цілому і виділити для подальшої роботи вузьке коло найбільш важливих процесів і, відповідно, механізмів.

Найбільш складною дизайнерською проблемою у створенні подібних об'єктів є збереження композиційно-пластичної цілісності при перекомпоновці агрегатів, що змінюються.

З точки зору споживача, найбільш гострою проблемою таких об'єктів є тривалість і складність переналадки окремих механізмів і досить часта необхідність регулювання ланцюгових чи клинопасових передач тощо.

В більшості об'єктів такого роду в дизайнерському рішенні використовують поєднання технічних форм, де функціонально-технічна основа є домінуючою щодо елементів, що проробляються, пластично-паливні баки, бризковики, запобіжні кожухи.

Досить часто значна увага приділяється кольорографічному рішенню морфології об'єкту. Вироби мають яскраве забарвлення, в основному кольорів довгохвильового спектру – червоний різноманітних відтінків, червоно-оранжевий, оранжевий, рідше жовтий; зустрічаються малогабаритні механізми з електроприводом світло-голубого і голубувато-сірого кольору.

Далі був проведений ергономічний аналіз пішохідних сільськогосподарських машин аналогічного класу, з акцентом на морфологічних та конструктивно-технологічних особливостях цих об'єктів у контексті їх ергономічної обумовленості.

Стисло зупинимось на формулюванні вимог до об'єкту дизайн-проектування ще в декількох контекстах.

Контекст-культурний

1. В цей час на теренах України комплексна механізація робіт на присадибних ділянках практично відсутня. В фермерських господарствах механізація робіт представлена більш різноманітно, але вона не завжди оптимізована відповідними комплексами механізації. Така ситуація веде до значних витрат особистого часу та фізичної праці в першу чергу на присадибних ділянках під час здійснення аграрних та інших робіт.

2. Широке впровадження засобів малої механізації робіт дозволить вивільнити особистий час господаря ділянки, наприклад, для підвищення культурного рівня, навчання, участі у суспільному житті, відпочинку, та буде сприяти формуванню нового, більш досконалого предметного середовища сільського будинку, підвищення культури діяльності на присадибній ділянці. Все це позитивно відобразиться на культурному рівні сільського трудівника.

Присадибні ділянки в Україні в своїй більшості є практично підсобним господарством і займають незначну площу. Тому у вирішенні задач механізації робіт на присадибній ділянці і виявляються деякі відмінності у вимогах до таких об'єктів. Наявність великої кількості функцій, які необхідно виконувати на таких ділянках, потребує відповідно більшої кількості робочих механізмів, або відповідних машин.

Для більшості фермерських господарств чинник площі не є вирішальним, тому перевага надається машинам прямого функціонального призначення, як таким, що є більш мобільними, надійними в роботі. В більшості випадків вони використовують не пішохідні трактори, а звичайні малогабаритні трактори.

В Україні вупровадженні засобів малої механізації для відносно невеликих ділянок одним із істотних чинників є площа, яку повинен займати даний комплекс, і ефективне використання моторесурсу двигуна. За наявності декількох двигунів вони будуть недовикористовуватись. Використання таких комплексів дозволило б розширити послуги в сільській місцевості за рахунок створення, наприклад,

пунктів прокату. Очевидною є доцільність широкого впровадження таких засобів механізації в комунальне господарство в міській місцевості. Всі ці аспекти носять соціальний характер.

Проблема економічності може оцінюватись з декількох позицій, надаючи в кінцевому результаті спільний контекст конфліктного стану об'єкту за даними властивостями. Як на це дивиться споживач: такий комплекс повинен мати доступну вартість і повинен допускати можливість купівлі окремих механізмів і різноманітної "комплектності" комплексу. Комплекс повинен бути невибагливий, надійний, простий в експлуатації, ремонтопридатний, не вимагати дорогих експлуатаційних матеріалів. Об'єкт повинен займати мало місця і бути зручним для транспортування. Краще мати комплекс на основі одного двигуна, що вплине на зниження вартості комплексу, а також на експлуатаційні затрати.

Як на це дивиться виробництво: комплекс повинен бути технологічним, виключаючи використання дорогих конструкційних матеріалів, повинен мати оптимальну відпускну вартість і низьку собівартість при високій надійності і довговічності, високих загальних технічних параметрах.

Ринок: об'єкт повинен мати оптимальну ціну, хороший попит, зручне і надійне пакування, привабливий вигляд, ефективну рекламу, бути зручним у транспортуванні і складуванні.

Загальнодержавний підхід: в світлі задач інтенсифікації сільського господарства, впровадження малої механізації є важливим народногосподарським завданням. Це дозволить збільшити надходження різноманітних сільськогосподарських продуктів на ринок, що позитивно вплине на регулювання ринкових цін.

Проектна задача вирішується в ідеї трансформативності морфології:

1. За рахунок трансформації простору в часі вдається виконувати різноманітні функції в різні проміжки часу шляхом перекомпонування структури. При цьому можна виходити з того, що операції з обслуговуваннюя ділянки проводяться в якійсь вибраній послідовності, тобто неодночасно.

2. Велика кількість функцій забезпечується за наявності малої кількості базових елементів і одного двигуна.

Отже, тут в короткій формі виражений основний напрям формування морфології об'єкту з урахуванням забезпечення функцій в усіх підсистемах даної сфери діяльності людини, в яких вона здійснює суспільні функції.

На основі такого напрямку у вирішенні спільної проектної задачі – використання в даному випадку образної та морфологічної трансформації, сформулюємо дизайн-концепцію організації просторової і функціональної структури і композиційного формоутворення об'єкту.

1. Необхідно забезпечити максимально можливі зручності експлуатації об'єкту: оптимальне розміщення органів керування; легкий доступ до механізмів, які підлягають обслуговуванню; конструктивне розмежування механізмів на такі, що потребують професійного догляду і механізми постійного контакту; врахування необхідності забезпечення безпеки; зручність і швидкість монтажу і демонтажу робочих механізмів і простота догляду за комплексом; комплектність двигуна, рами двигуна і рульової стійки, що зумовить мобільність монтажу-демонтажу механізмів і при переустановленні силового агрегату, зокрема на газонокосарку.

2. У вирішенні задач композиційного формоутворення: за зоровою масою двигун є домінуючим композиційним елементом всієї структури, який щораз буде доповнюватись іншим робочим механізмом.

Габарити мотоблока диктуються як технічними міркуваннями – розмірами вузлів і механізмів, так і агротехнічними.

Задачі створення комплексу включають також необхідність розробки єдиної кольорографічної мови, фірмових ознак, а також пошуку назви, яка б запам'ятовувалась і мала також графічно індивідуальне вираження.

В подальшому в зв'язку з принциповим рішенням морфології мотоблоку розглядався весь перелік функцій і визначався типаж знарядь, який повинен охопити весь комплекс механізації основних робіт на присадибній ділянці в сільській місцевості.

Цей типаж включає наступні знаряддя:

1. Культиватор-фреза.
2. Збиральний механізм.
3. Борона.
4. Плуг.
5. Сошник-культиватор.
6. Газонокосарка.
7. Сінокосарка.
8. Механізм прибирання.
9. Аератор.
10. Механізм копання ям.
11. Механізм приготування компосту, бетону.
12. Снігоприбиральний механізм.
13. Водопомпа.
14. Візок.
15. Механізм розкидання перегною.

16. Розбризкувач.
17. Кущоріз.
18. Пилка.

Практично всі ці механізми в разі необхідності можуть бути зблоковані з силовим агрегатом.

Саме на цьому етапі доцільно, використовуючи проектну графіку, візуалізувати асоціативний ряд образів механізації функціональних процесів на присадибній ділянці, що дозволило б цілісно сприймати асортиментний ряд можливих механізмів.

Отже, конструкція мотоблоку і композиційне формоутворення просторової структури об'єкту враховує всю сукупність чинників, що розглядались раніше.

Компоновочна схема мотоблока дозволяє умовно розділити його на два укрупнених агрегати:

- силовий агрегат, що включає двигун, раму двигуна, руль з рульовою стійкою, паливний бак, кришку двигуна;
- редуктор з колесами.

Композиційно-пластична єдність в структурі мотоблоку забезпечується за рахунок додержання співрозмірності основних елементів, вибраних відношень між елементами та цілим, єдності пластичної і кольорографіної проробки об'єкту.

Масштабність у процесі вирішення задач композиційного формоутворення досягається за рахунок: врахування алгоритму діяльності людини з таким об'єктом, врахування середовища експлуатації структури.

Тектонічна виразність в об'єкті досягається за рахунок виявлення конструктивних силових елементів, чітке вираження особливостей структури, що включає як закриті цілісні об'єми, так і просторові елементи.

У пластиці мотоблоку виражене поєднання технічних форм і елементів, які безпосередньо контактують з людиною. Підкреслюється пластична проробка стійки і руля, рукояток в порівнянні зі специфікою пластики редуктора, двигуна, рами двигуна. Кришка двигуна є ніби перехідною за пластикою поєднуючої ланки всієї морфології.

Для забезпечення конструктивного зв'язку мотоблоку і знарядь передбачається рама, що знімається і складається з двох уніфікованих частин – передньої і задньої.

Одним з розроблених в даному проекті знаряддям для "Мікара" є, зокрема, газонокосарка. Основною проектною ідеєю в рішенні газонокосарки стало чітке розмежування функціональних елементів структури.

В даному проекті газонокосарка має окрему двотаврову в плані раму, на поперечинах якої розміщуються колеса, що зручно регулюються за висотою. На горизонтальній площині рами внизу кріпиться полегшена ракушка газонокосарки, яка має попереду гребінку, що направляє масу трави до ножів, а зверху встановлюється силовий агрегат мотоблоку "МІКАР". Для забезпечення передачі під 90° і деякого зниження кількості обертів ножів (до 4000-4500 об/хв) встановлюється редуктор (подібний до верхньої вертикальної частини редуктора мотоблока). Таке своєрідне рішення дозволяє на базі агрегатів, що розробляються, комплектувати комплекс-супутник спеціального призначення для саду і газонів а саме: газонокосарку, а також водопомпу і пристрій для обприскування, запилення, фарбування; можливе також встановлення механізму кущоріза і пилки, механізму приготування компосту і бетону.

Отже, в проекті забезпечується різноманітність комплектності цього об'єкту.

Дизайнерська проектна типологія здійснюється на основі ідеальної моделі, що задає системну цілісність об'єкту, тому процедури типологізації (типологічне моделювання) носять моделюючий і системоутворюючий характер.

Поняття "тип" у мистецтві і дизайні – це деякий узагальнений образ, модель для групи предметів, визначена морфологічна цілісність. Для дизайн-процесу тип є смисловою основою класифікації і формою вираження проектного задуму, ідеї, дизайн-концепції.

Використані джерела

1. Дослідження та розробка дизайнерської методології формування асортименту товарної промислової продукції : звіт про НДР / НІД ; кер. Сьомкін В. В. – К., 2001. – 78 с. –Інв. № 92272/23. – № ДР 0199и003304.

2. Розробка дизайн-концепції, наукових рекомендацій по створенню асортиментних рядів товарів народного споживання на підприємствах ВПК України : звіт про НДР / НІД ; кер. Сьомкін В. В. – К., 1995. – 108 с. – Інв. № 0397и014207. –№ ДР 01971кю0383.

УДК 78.071.5

Сергій Віталійович Хананаєв,
кандидат мистецтвознавства,
проректор з навчальної роботи
Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки

МАЙСТЕР-КЛАС ЯК ЗАСІБ ПЕДАГОГІЧНОГО ВПЛИВУ

Стаття присвячена аналізу майстер-класу як методичного заходу та його впливу на особисте виконавське творче зростання та інтерпретаційний процес.
Ключові слова: *співтворчість, виконавська інтерпретація, майстер-клас.*

The article analyzes the master-class as a methodological activity, it's effect on the individual performer's creative growth and interpretation process.
Keywords*: co-creativity, musical interpretation, a master-class.*

Музичне виконавство – один з найдавніших напрямків музичної діяльності. За зрозумілих причин воно випереджає інші види музичної творчості. Але художньо-емоційні якості цього явища лише нещодавно, у порівняні з іншими творчими сферами, стали предметом наукових досліджень. Історизм сприйняття виконавства спочатку викликав до життя узагальнення досвіду явища та його методичного підґрунтя. І лише наприкінці XIX століття дослідження музичного виконавства набуло певних аналітичних форм та одержало термінологічне оснащення: "Виконавське музикознавство" – термін Я. Мільштейна, "Інтерпретологія" – термін Г. Когана.

Сфера наукових інтересів аналізу такого глобального явища як музичне виконавство полягає у вирішенні проблем виконавського мистецтва: у відтворені різноманітних історично сформованих стилів, у багатоаспектності розуміння виконавських стилів, у широкій палітрі інтерпретаційних питань, у вивчені досвіду творчих доробків виконавських індивідуальностей – музикантів-виконавців, у відтворені жанрових координат та змістовно-емоційного строю в інтерпретаційній концепції, та інше.

Широта наукових інтересів виконавського музикознавства ініціює довгострокову стратегію у сучасному художньому вимірі.

Дана стаття присвячена аналізу засобів педагогічного впливу на виконавство в процесі навчання у виші, на формування інтерпретаційних підходів у художньо-емоційному втіленні твору. Одним із методичних засобів, що креативно формують виконавську концепцію твору, ми вважаємо такий захід, як майстер-клас. Цьому сприяє низка чинників, що розглянуті у статті.

Сприйняття широким колом студентів та викладачів такої форми роботи, як майстер-клас виходить за межі тривіального педагогічного методу. Скоріше це – цікавий експеримент, своєрідне завдання з багатьма невідомими. Його навчальна спрямованість достатньо ясно висвітлена в сучасній вузівській музичній педагогіці.

Психологічно-педагогічний та методичний чинники такого заходу у гнучкій формі спілкування на практиці дають неочікувані результати. Підготовка, що передує такому науково-методичному заходу, як майстер-клас, всебічна та багатогранна. Вона містить у собі досить різноманітні форми, змістовне середовище яких поширюється завдяки всебічному вивченню музичного матеріалу, втіленню у ньому практичних виконавських навичок, заглиблення у проблеми виконавської інтерпретації (звісно, на тлі історії виконавства даного твору). Особистісна орієнтація на змістовний аспект твору та його музичну стилістику викликає полемічність в зіткненні точок зору в момент ансамблевого виконання твору.

Полемічність часто викликає неоднозначне сприйняття авторських ремарок музичного твору, в яких закодовано діалектичний виконавський зміст.

Експресія музичного стилю твору полягає в площині виконавської інтерпретації, в урівноваженні таких складових, як характер виконання, передача образного змісту, використання таких засобів музичної виразності, як динаміка, агогіка, темпоритм, фразування, тембр, артикуляція тощо. Особистісне відношення до авторських ремарок, розуміння стилю та почуття характеру твору формують його виконавський вигляд – той самий результат, що споживає слухацька аудиторія.

Мета майстер-класу як методичного заходу – примирити всі складові практичного виконавського процесу, надати йому творчої наснаги для здобуття єдиного результату – сприйняття твору у слуховій площині.

Музичне виконавство – креативний процес. Здобутки, що виникають у ньому на тлі зміни зв'язку між елементами, пробуджують нове розуміння цілісності об'єкта та його частин. Свідомість та підсвідомість, психологічні та емоційні чинники, особистісне інтелектуальне накопичення, загальнокультурний рівень виконавця здатні скласти у жанрово-стильовій моделі твору іманентний змістовний порядок. Такому творчому акту передує довготривале накопичення виконавського досвіду, навичок, знань. Узагальнення, так необхідне в розумінні музичного твору, виникає на тлі як самостійного твор-

© Хананаєв С В 2012

чого доробку, так і завдяки спостережливості за неповторністю виконавського процесу в концертній практиці.

З чого треба почати підготовку студента до творчого спілкування, щоб досягти необхідного рівня методичного заходу? Мабуть, з визначення для конкретного студента мети такого заходу.

Метою має бути подальший художній розвиток студента як творчої особистості. Але конкретика завдання зумовлена не тільки цим високим завданням. Викладачеві потрібно визначитися з емоційно-психологічною мотивацією у підготовці студента до такої форми роботи. Такий чинник, як психолого-емоційний стан студента у момент проведення заходу, має не менше значення, ніж рівень його виконавсько-професійної підготовки.

Студент може сам проявити ініціативу щодо участі у заході. Це свідчить про достатній рівень його психолого-емоційної підготовки, виконавську зрілість та відкритість до експерименту, зацікавленість в індивідуальному творчому зростанні.

Ми прослухали майже всіх піаністів у доволі складному репертуарі, що напрацьовується у спеціальному класі. Виконання творів різних епох і стилів підтвердило тезу про спадковість традицій у фортепіанному виконавстві. Однак таку традиційність треба оцінювати від кутом зору сучасних естетичних вимірів.

У перегляді інтерпретаційних студентських варіантів відомих творів нам бракувало творчої ініціативи, переосмислення традиційних принципів стильового виконавства. Крім розуміння, що піанізм поділено на романтичний та класичний, та подальше поділення романтичного піанізму на салонно-віртуозний та салонно-елегічний, потрібно знаходити більш тонкі зв'язки у побудові історичної картини фортепіанного виконавства.

Спроби знайти студентів, для яких питання стильового виконавства та загальної музичної підготовки знаходилися у діалогічному співвідношенні, видались вдалими.

Спочатку було з'ясовано кількість таких студентів. Просте опитування студентського та викладацького контингенту дало позитивні результати. Майже всі визнали необхідність та важливість подібних заходів для формування у молодих музикантів-виконавців фахових якостей, без яких неможлива ні педагогічна ні виконавська діяльність. Однак на конкретні питання: які саме якості необхідні для участі у майстер-класі, як ви бачите зміст роботи над твором, носили, як правило, розпливчатий характер і були методологічно непослідовними.

Аналізуючи роботу, що передує методичному заходу, та мотивацію студентів, можна зробити висновок про належне розуміння основної мети майстер-класу та готовності до комплексної підготовки широкого кола студентів та викладачів.

Отже, можна починати практичну підготовку. Аналізуючи методи підготовки, насамперед звернемо увагу на такі моменти, як: мета уроку (слід зауважити, що вона може бути різною у викладача і студента), зміст роботи над музичним твором, ретельний аналіз засобів музичної виразності конкретного твору, моделювання поведінки студента під час заходу.

Зауважимо, що неможливо у підготовці урахувати всі емоційно-психологічні чинники. Але такої потреби і немає. Подібний захід якраз і цікавий своєю непередбаченістю.

Що може стати об'єднуючою ланкою у підготовці майстер-класу? Звичайно, образ музичного твору, захований автором у нотному запису та ремарках.

Естетична свідомість виконавця спочатку конкретизує елементи-чинники змісту художнього твору, а вже потім узагальнює їх. "Системний підхід у вирішенні проблем художнього змісту виявляється передусім через дослідження закономірностей зв'язку тематизму, композиції твору (аспект логічного) із соціальними, історичними передумовами (аспект історичного), що об'єктивно впливає на його структурну та естетичну доцільність" [2, 124].

Конкретика сприйняття художнього образу твору музикантом-виконавцем та трансформація його у слухацькі структури є насправді парадоксальним актом. Текстологічний аналіз, стильове відчуття, виконавські традиції, творча індивідуальність – всі ці чинники працюють у процесі виконання в безпосередньому зв'язку з психоемоційною сферою музиканта. Зіткнення емоції особистісного характеру (виконання як індивідуальний творчий акт) з емоцією соціального характеру (сприйняття музичного твору слухацькою аудиторією) формує нове змістовне поле. Треба урахувати, що і перший чинник (особистісна емоція), і другий (соціальна емоція) були сформовані до акту виконання. І формування їх відбулося завдяки мовній інтерпретації музичного твору та попереднього слухацького досвіду.

У спілкуванні з нотним текстом авторські ремарки визначають інтонаційно-художній образ твору. Аналіз трактування музичного образу, яким би ретельним він не був, не виключає полемічності музично-виконавських засобів його реального втілення. Стихійна ідентифікація стильових ознак, що виникає у певному часовому вимірі, в подальшому розвитку сприймається як певний виконавський стиль. Цілісність таких ознак складають специфічні музично-виконавські засоби. Творча особистість (викладач, студент) у виконавському або педагогічному доробку, вміщуючи знання та навички що до стильових ознак, інтуїтивно, або свідомо робить свій вибір музично-виконавських засобів втілення образу твору. Цей вибір складають як свідомі так і підсвідомі чинники. Тому, при всій плюралістичності точок зору на виконання того чи іншого музичного твору, виникає певна полемічність. Ця позиція яв-

ляє собою основну ідею майстер-класу. У зіткненні часто непримиренних точок зору має народитися істинний підхід до виконавської концепції твору.

Для розуміння стратегії проведення заходу, де обов'язково виникне потреба в невідомому до цього часу знанні, або засобу методичної дії, в тому новому, що буде відкрито в результаті креативних дій, необхідні відповідні зусилля спрямовані на усвідомлення прихованих взаємозв'язків та закономірностей.

Медіативна роль викладача, що проводить майстер-клас, в умовах творчої співдружності адаптує нові змістовні зв'язки за допомогою притягнення додаткових джерел інформації. Інформація ця, звісно, не хрестоматійного походження. Вона радше неосвітлений в науково-методичній літературі педагогічний та загально музичний досвід, те що передається, як кажуть, з уст-в-уста. Власне, на такому тлі будується концепція, збагачена найбільш точними і удосконаленими уявленнями.

Може виникнути питання: чи правомірно переносити у сферу музично-виконавської педагогіки засоби та методи, запозичені із загальної педагогіки? Позитивну відповідь на це питання дає широка практика талановитих музикантів-педагогів, які, по суті, спиралися на засоби креативного навчання, використовуючи їх як міцний стимул мистецького пізнання художнього простору.

Необхідно підкреслити, педагог, що проводить майстер-клас знаходиться у ситуації, яка принципово відрізняється від ситуації, на кшталт, відкритого уроку. Вона значно складніша. Тут необхідно враховувати психоемоційний стан особистості студента, з яким працює викладач на майстер-класі. На очах у публіки виникає маленьке соціальне угрупування, яке певний час буде жити, спілкуватись, сперечатись по "законам" запропонованим зіткненням творчих особистостей. Безумовно, основою такого "закону" має бути взаємна повага у співвідношеннях та ретельне знання предмету, що обговорюється – музичного твору. Важко в такій ситуації лишатися спокійним і витриманим, коректним по відношенню і до студента, і до викладачів, і до публіки, і до музичного твору. Таке відношення є вищим виміром толерантності. Вибрати форму зауваження, що не торкається гідності особистість як музиканта-виконавця , а навпаки пробуджує в ньому творчу ініціативу, – це також мистецтво.

Вся увага викладача спрямована на подальше проникнення у змістовно-слухові структури твору, що вивчається. Емоційно-логічна робота над моторно-руховими прийомами, від осмисленого до автоматичного, робота, що на сам перед враховує музично-образну доцільність, результатом якої є досконале виконання твору.

Залишаючи поза увагою багаточисленні ситуативні обставини, що можуть виникнути під час проведення заходу майстер-класу, звернемося до типового прикладу. Уявімо, що перед студентом поставлено завдання самостійно знайти інтерпретаційні підходи у виконанні музичного твору (стиль, форма, технічні складності – не мають значення). Для вирішення цієї проблеми необхідні відповідні знання з історії музики, історії виконавства, історії конкретного твору, його місця у творчості даного автора, мотивація композитора (можливо твір було написано під впливом якихось життєвих обставин, або твір присвячений конкретній події, або людині, можливий вплив кількох факторів на акт створення музичного опусу). Припустимо, що таким знанням студент володіє. Але, чи достатньо цих знань для створення досконалого креативного інтерпретаційного плану? Адже інформація, лексичний аналіз твору – не єдиний витік інтерпретаційного виконавського рішення.

У музиці, як мистецтві, існуючому у конкретному часі, цього замало. Тоді виникає питання: які особистісні якості виконавця будуть відігравати вирішальну роль у інтерпретаційному поданні твору на слухацьку аудиторію? Таким чином, ми розуміємо, що у вирішенні цього питання нам потрібні додаткова інформація. Необхідні додаткові спостереження у творчому спілкуванні, аналіз дій та вчинків студентів. Треба скласти повну картину про якості студента, про його здатність універсалювати знання та навички у дешифруванні авторського тексту та ремарок. Фактично студент у даному випадку має зробити самостійне дослідження. У вирішенні проблемної ситуацій основна методична мета: засвоєння нового знання, відкриття змістовно-емоційного ряду музичного твору.

Дійсно, з'ясування індивідуальних якостей конкретного студента – це свого роду відкриття, що дає можливість підібрати спрямовані саме на цю творчу особистість методи мистецького виховання. Зрозуміло, що в атмосфері художнього спілкування на тлі конкретного музичного твору викладач може допомогти студенту практичною порадою, підказати відповідні літературні джерела, познайомити з різними кутами зору на питання виконання даного твору (саме так і відбувається під час заходу). Але головне рішення студент повинен прийняти самостійно. Тому у поданні інформації про інтерпретацію твору повинна завжди бути присутня альтернатива. Це сприятиме креативному мисленню студента під час майстер-класу. Так виховуються професійна самостійність та впевненість у своїх діях – якості так необхідні музиканту-виконавцю. "Виконавська майстерність музиканта невіддільна від яскравого вираження музичного змісту. Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє глибоке вивчення першоджерел, до яких належать: теоретичні знання, специфіка виконавського слуху і музичного мислення, процес мікроструктурного інтонування в органічній єдності є динамікою загальної драматургічної спрямованості розгортання твору, виконавський тонус та спів творчий характер інтерпретації" [1, 35]. У даній цитаті М.А.Давидова відносно теми дослідження нас цікавить останнє словосполучення – "співтворчий характер інтерпретації". Методологія майстер-класу як педагогічного заходу підтверджує це висловлювання. Інтерпретація як специфічно виконавський творчий чинник на майстер-класі набуває якостей відкритого у всіх вимірах процесу. У вже в процесуальній якості Її характер стає безмежно

спів творчим. Досконалість виконавського результату не ставить крапки у такому процесі, а навпаки, спонукає на подальший розвиток. Узагальнюючи досягнутий досвід високохудожнього надбання, інтерпретаційний процес певним чином формує музичне мислення і молодих музикантів-виконавців і викладачів. Він виступає чинником подальшого підвищення художньої культури взагалі.

Р.Щедрін – композитор і піаніст стверджує, що "…искусство музыки мертво без исполнителя, жизнь музыке дает исполнитель. Он – последнее и зачастую решающее звено в извечном процессе движения музыки от композитора к слушателю" [3, 3]. Майстер-клас як методологічний засіб навчання відіграє в цьому русі найважливішу роль. Як метод педагогічного спілкування така форма роботи над виконавського концепцією є засобом музичної педагогіки майбутнього.

Використані джерела

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. Закладів / Давидов М.А. – К.: Муз. Україна, 2004. – 209 с.
2. Іванченко В.Г. Універсальні та специфічні поняття у методиці аналізу музичного твору / Іванченко В.Г. Універсальні // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2001. – 360 с.
3. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль/ Под. ред. Ю.Е. Семенова / Сокол А.В. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.
4. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Избранные статьи // Рабинович Д.А. – Вып.1.- М.: Советский композитор, 1979. – 319 с.
5. Рубинштейн С. Основы общей психологи / С.Рубинштейн. – СПб.: Питер Ком, 1999. – 720 с.
6. Щедрин Р.К. Искусство музыки/ Р.Щедрин// Известия. – 1964. – 1янв.
7. Яворский Б.Л. Диалектика/ Яворский Б.Л. // ГЦММК им.М.И.Глинки. – Ф.146. – Инв.458. – 1941-1942. – 14 л., с.22

УДК 394.2"631/634"

Катерина Володимирівна Юдова-Романова,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

МАСОВІ СВЯТА В УМОВАХ ПЕРВІСНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті досліджуються особливості і соціально-культурні функції масових свят в умовах первісного суспільства. Автор висвітлює і систематизує знання про масові свята і їх місце на початковому етапі розвитку людства.

Ключові слова: *зоофагічне свято, трипільська культура, первісне суспільство, тотем, родоплемінні свята, родинно-побутові свята.*

The article examines characteristics and socio-cultural functions of mass celebrations in a primitive society. The author describes and classifies the knowledge of the mass celebrations and their place in the early stage of human development.

Keywords*: zoofagic holiday, Trypil culture, primitive society, totem, tribal celebrations, family and domestic holidays.*

Первісне суспільство – початковий етап розвитку людства, ознаками якого були колективна праця, спільна власність, зрівняльний розподіл їжі та майна. Первісна культура відіграла важливу роль у становленні людства. Саме з цього історичного етапу розпочинається людська цивілізація, формується людина як мисляча істота, виникає суспільство, започатковуються такі форми людської духовності, як релігія, мораль, мистецтво, значне місце в якому займають масові свята і обряди.

Метою даної наукової розвідки є висвітлення та систематизація знань щодо особливостей масових свят в умовах первісного суспільства.

Первісне суспільство бере початок не менш ніж півтора мільйони років тому, а закінчується в межах останніх п’яти тисяч років: в Азії та Африці виникли перші цивілізації на межі IV–III тис. до н.е., в Європі – в I тис. до н.е., Америці – в I тис. н.е.. З цього періоду, коли основою господарювання людей були збирання та мисливство, з’являються в праобщині елементи магії та зародки мистецтва.

У родовій общині діяв принцип: "один за всіх, усі за одного". Родичі допомагали один одному на полюванні, у будівництві житла, у сутичках з іншим родом. Рід був надзвичайно міцним і згуртованим колективом. Люди, які жили в одному селищі, складали общину. Родичі спільно працювали, разом полювали на звірів. На цьому етапі розвитку людства суспільний устрій передбачав спільне користування майном: вогнищем, житлом, запасами дров, їжі, шкурами тварин. У первісному суспільстві всі родичі мали право на частку в мисливській здобичі кожного.

© Юдова-Романова К. В., 2012

Мистецтво завжди було органічно пов'язане з трудовою діяльністю людини, відображаючи колективний досвід общини, закріплюючи його, вдосконалюючи процес передачі його нащадкам. Трудові процеси і широке коло життєвих явищ стає змістом народних ігор, в яких картини життя поетизуються і набувають окреслених форм театралізованого видовища. Звідси виникає конкретність і реалістичність більшості ранніх зразків первісної скульптури, графіки, фольклору, музики, танцю, релігійних церемоній. Потреби людського спілкування зумовили виникнення свята як однієї з його форм.

Вокальна й пісенна форма спілкування ймовірно передували інструментальній – існували ударні пристрої з двох шматків дерева або натягнутого шматка шкіри, примітивні щипкові інструменти (музичні тріскачки з ребра мамонта, музичні ударники з бивня мамонта, шумовий браслет з бивня мамонта). Вчені вважають, що деякі фігурки з геометричним зображенням зі скарбів Мізинської стоянки в Україні становили первісний оркестр ударних інструментів (14–17 тис. років тому). До найдавніших видів мистецтва належать танці: колективна і дуже образна імітація (часто за допомогою масок) сцен полювання, рибальства, шлюбних стосунків, воєнних сутичок.

В умовах первісного суспільства форми, які пізніше стали називати масовими святами, існували у формі обрядових дій. Багато елементів цих обрядів у трансформованому вигляді збереглися і пізніше знайшли своє місце в сучасних святах. Логічним є припущення, що ситуативні обряди більш давні, ніж фіксовані (традиційні). Насправді, ще в первісних мисливців і збирачів, які цілком залежали від навколишнього світу, існували обряди, пов'язані з підготовкою до полювання чи поїданням здобичі. Безумовно, традиція свят сходить до найдавніших часів і існує стільки ж, скільки існує людство. Деякі вчені вважають, що перші свята зародилися з деяких масових ритуалів ще в мавпячих спільнотах.

У доісторичний період первісна людина, намагаючись пояснити сили природи і вплинути на них, починає їх персоніфікувати – в обрядах починають діяти люди та сили природи. Первісна людина намагається пояснити незрозумілі їй явища природи, уявляючи їх в живих образах, яким поклонялася з метою вплинути на них. Сподіваючись полегшити свою працю, людина зверталася до сонця, неба, води, благаючи про допомогу і милосердя. Аби задобрити природу, людина влаштовувала обрядові ігри, хороводи. Такий раціональний світогляд стає причиною виникнення вірувань в таких ранніх первісних формах, як тотемізм[1], фетишизм[2], магія[3], анімізм[4].

Первісна людина, долаючи складні етапи пізнання навколишнього світу, широко застосовувала у своєму мисленні принцип аналогії. Проектуючи без достатніх підстав своє розуміння власного внутрішнього світу на довкілля, міряючи все по собі, людина цілком природно, але тим не менш хибно, приписувала свої чи подібні до своїх якостей, характеристики, бажання, способи дії і т.д. всім довколишнім предметам та явищам. Так від нерозуміння, що таке дихання (дмухання), бере початок уявлення про існування "душі" та "духу" як безтілесних, а то й безсмертних істот, сутностей.

Дійсно, якщо в мені самому є "хтось" інший, відмінний від мене (легкий, рухливий, мало видимий), і якщо цей "хтось" ("душа", "дух") наявний і в другій, третій особі, то чому б йому не існувати у річці, дереві, болоті, камені, не кажучи вже про тотемного звіра чи птаха? Скрізь людям увижалися духи. І оскільки від впливу предметів навколишнього світу залежали життя і добробут, люди, окрім того що наполегливо працювали, почали вдаватися, особливо в скрутних ситуаціях, і до інших, суто ілюзорних "засобів впливу" на ліси, поля, птахів і звірів – "звертанням", "апеляцією" до їхніх "духів".

Наділивши неживі предмети "душею" та керуючись первісною логікою, люди стали прагнути налагодити з "духами" стосунки на зразок до людських: навертали "духів" до дружби і співпраці ласкавим словом, іноді залякуючи їх, будували для них помешкання, розважали співами, утішали танцями, пригощали найсмачнішими, вишуканими стравами… [1, 6-7].

Згідно з археологічними і етнографічними даними, до найдавніших масових свят в історії людства належать так звані зоофагічні[5] обряди, тобто свята з обрядовим, колективним когерентним[6] єднанням з тією чи іншою твариною. Елементи найдавніших зоофагічних свят, про що свідчить етнографія, простежуються в різних народів земної кулі і в пізніші часи (Ведмежі свята в народів Сибіру, карелів і фінів, свята оленя й лося в евенків, вовчі свята у хантів, слонові свята племен Африки і Камбоджі тощо). Зоофагічні свята – це свята, в першу чергу, мисливців, які стоять на найнижчій сходинці суспільного розвитку разом зі збирачами рослин та рибалками. Це масові і веселі свята, що нагадують народні карнавали, де відсутній розподіл на учасників і виконавців. Мета свят – магічне оновлення життя, суспільне єднання всіх його учасників.

Зоофагічні свята структуруються на такі елементи: "запрошення" (вбивство) тотемної тварини, символічне культове очищення від немовби здійсненого "злочину", урочисте розбирання туші (причому на голові і передніх лапах шкіра запишалась), ритуальне "годування" голови вбитої тварини із заглядянням їй у вічі, цілуванням морди, прикрашанням, урочистої трапези, під час якої спочатку з'їдали тотем[7], а потім "воскрешали" його, наслідуючи йому в особливому ритуалі, імітуючи рухи тварини [3, 10]. В першосвяті вже був присутній той складний, багатий і яскравий світ символів, який зберігся і в більш пізніх святах, щоправда у трансформованому і переосмисленому вигляді.

Прикладом сучасного трансформованого в часі зоофагічного свята може слугувати одне з найдревніших свят, що дійшло майже до наших часів, – Ведмеже свято, яке періодично влаштовують жителі Західного Сибіру ханти і мансі в проміжок між зимнім сонцестоянням і весняним рівноденням.

Вважалось, що зустрінутий в певний час в лісі ведмідь має уособлювати померлого родича, який бажає прийти в гості. Іноді ведмідь поставав як син бога, що впав з неба і обріс шерстю. Тому ведмедя обов'язково "запрошували", тобто вбивали. При цьому всі обрядові дії мали підтверджувати думку, що він лише гість, а ведмеже м'ясо як їжа цілком не потрібне. Ведмідь "гостював" коло тижня – стільки продовжувалось свято. Гостини супроводжувалися піснями й танцями, які мали переважно ритуальний характер. Ведмедя старалися "переконати" не ображатися за те, що його вбили.

Шкуру з ведмедя намагалися зняти того ж дня, коли "запрошували", ще до заходу сонця. Зняту шкуру і м'ясо порізно завозили до селища на нартах чи човнах. М'ясо на святі передбачалось в якості "причастя" до плоті звіра, а голова і шкура мали втілювати гостя. Все селище зустрічало очікуваного предка. З настанням темряви шкуру заносили до хати і розміщували у почесному передньому кутку. Голову розміщували на передніх лапах і ставили перед нею берестяні короби з частуванням відповідно до кількості мисливців. Той, хто вполював ведмедя, проводив свято він його імені. Спочатку голову ведмедя підводили і починали перелічувати імена померлих родичів. Якщо голова ставала важчою, коли називали одне з імен, це вказувало на те, хто саме з предків завітав сьогодні в гості.

Головні святкові ритуали здійснювались вночі. Кожна з ночей розпочиналась з пісні, яка пробуджувала ведмедя, а закінчувалась вранці колисковою: з голови звіра скидали платок, а потім накривали знов, оскільки вважалось, що "гість" бачить все, що відбувається, про що і розкаже на "тому світі". Чоловіки у різнокольорових шовкових халатах, опоясані хутряними шкурами, в гостроконечних шапках з лисячою опушкою, яскравих хустках і рукавицях, з луками, стрілами, священними ляльками в руках оспівували життя ведмедя на небі, його прихід на землю і його діяння. Коли свято закінчувалося, душа ведмедя поверталась на небо, звідки вона знову відродиться на землі.

Один з найважливіших елементів будь-якого свята – сміх. На думку російського філософа і мислителя XX ст., теоретика європейської культури і мистецтва М.М. Бахтіна, який розвинув теорію універсальної народної сміхової культури – сміх і заперечує, і стверджує, і охороняє, і відроджує. Він знімає емоційне напруження, відновлює внутрішню рівновагу. Сміх здатний об'єднати навіть далеких один одному людей. На Ведмежому святі також мали місце сміхові елементи. Тут відмінялись всі правила і заборони: наприклад, пісні-вистави туліхлап висміювали шамана, розкривали інтимні аспекти життя тощо.

Характерною рисою свята була його театральність: перевтілення у запропонований персонаж, імітація рухів тварин під час танців і рядження виконавців у звірині шкури, багатий і різноманітний реквізит, а згодом використання масок, зокрема, берестяних – на голову одягали широкий обруч з берести з намальованими на ній вугіллям вухами, очима і ротом. Маски надягали, щоб ведмідь і божества нікого не впізнавали. Посохи слугували веслами, рушницями, списами; конем могла бути дошка або шабля з покритим на ній жертвенним покривалом. Дерев'яний обруч символізував Землю, "вигнуту подібно обручу", дерев'яний дзьоб допомагав відтворити образ журавля тощо [2, 11].

Однак не все у Ведмежому святі має культовий характер. Під релігійною оболонкою, вірою в надприродні сили знаходить своє втілення і народна творчість хантів і мансі. Поруч з ритуальними танцями існують побутові та жартівливі. Завдяки ж ритуальним діям відновлюється порядок всесвіту, порушений вбивством ведмедя. Крім того, ритуальне вибачення перед твариною гарантує наступний успіх на полюванні [3, 11].

Отже, зоофагічні свята виконували важливі соціально-культурі функції (інформаційні, комунікативні, компенсаторні та ін.), сприяли усвідомленню первісної мисливської групової спільності її походження, широких родинних зв'язків та спільних інтересів, допомагали ретельно вивчати звички тварин та навколишню природу.

Розвиток людської цивілізації на території України розпочався близько 1 млн років тому з початком її заселення і відбувався за тими самими етапами, що і в інших регіонах світу – кам'яний вік (палеоліт, мезоліт, неоліт), енеоліт епохи міді й бронзи, залізний вік. За часів палеоліту основним заняттям людини були збиральництво і полювання. У період пізнього палеоліту постали релігія і мистецтво.

За часів енеоліту (IV–III тис. до н.е.) на території України сформувалися дві основні групи племен – землероби та скотарі. У цей час виникла одна з найяскравіших землеробських культур, що постала на теренах України, трипільська культура. Вона проіснувала на землях Лісостепу України, від Дністра до Дніпра майже півтори тисячі років – від IV тис. до середини III тис. до н.е. Період Трипілля – це період, коли на території сучасної України вже склалася протодержава, яка мала назву Аратта (за письменами Кам'яної могили[8]). Трипільська культура відома своєю дивовижною мальованою керамікою, величезними за розмірами поселеннями – протомістами та характерологічними святами-обрядами.

Назва трипільської культури, а отже і її носіїв, умовна. Трипільська культура – археологічна культура часів мідного віку, перші пам'ятки якої були відкриті у 1893 р. на Київщині біля с. Трипілля, звідки і отримала свою назву, і вперше досліджені київським археологом, Вікентієм Хвойкою.

Виникла ця культура в результаті просування на Схід давньоземлеробських племен з Балкан та Подунав'я. Спочатку носії Трипільської культури жили в басейнах річок Пруту, Дністра та Південного Бугу, згодом вони розселилися в Середньому Придніпров'ї, на Волині, в Південно-західному Причорномор'ї. На території сучасної України трипільська культура поширена переважно на її правобережній території.

Основу господарювання трипільців становило перелогове рільництво, що передбачало використання ділянок землі під землеробство, доти, доки не вичерпувалась їхня родючість (сіяли ячмінь, просо, пшеницю, вирощували майже всі нині відомі в Україні садово-городні культури), а також осіле скотарство (розводили велику рогату худобу, кіз, овець, свиней) і ремесла, особливо гончарство; певне місце, особливо на ранньому етапі, займали мисливство, рибальство, збиральництво[9]. Загалом же землеробство на теренах України виникло приблизно 7-5 тис. років тому.

Трипільська людність жила сім'ями, тобто великими родинами, які об'єднувалися в роди, роди – у племена, племена – у союзи племен. Спершу поселення трипільців були невеликими. У них мешкало по 50-60 осіб. Будинки розташовувалися колом, із загоном для худоби в центрі. Згодом з'являються велетенські селища, в яких мешкало до 10 тис. чоловік. В таких поселеннях, що їх називають протомістами, концентричні кола будинків утворювали щось подібне до вулиць, що свідчить про досить упорядковане громадське життя трипільців.

Плем'я очолював старійшина, який керував суспільним та господарським життям. Малюнки на трипільській кераміці донесли до нас сцени поклоніння сонцю, заклинання дощу та інші.

Ідеологія (організована сукупність ідей у формі міфів) носіїв трипільської культури тісно пов'язана з культом плодючості, культом предків. Хлібороби-трипільці своєрідно сприймали довколишній світ. Вони вірили в богів грому, сонця, вітру, дощу. А ще поклонялися богині родючості. Про це свідчать численні жіночі фігурки, що їх знаходять майже в кожному трипільському поселенні. Жіночі (дуже рідко чоловічі) статуетки, іноді з домішками зерна у складі глини, а також фігурки свійських тварин були ритуальним символом, що застосовувався в заклинальних землеробських обрядах тої епохи. З культовою ідеологією пов'язані й ритуальні поховання покійних під порогом жител чи підлогою (переважно жінок і дітей). Численні археологічні знахідки цього періоду (керамічний посуд з ритуальним орнаментом, культові статуетки, залишки святилищ) свідчать про розвинений міфо-ритуальний світогляд стародавнього населення України й існування в них святково-обрядової діяльності.

Святково-обрядова діяльність займала важливе місце в житті трипільського соціуму, про що свідчить велика кількість сакральних[10] місць для культових дій (від родинних олтарів до величних святилищ). Найяскравішим проявом цієї діяльності було свято – значний масовий захід релігійної спрямованості.

Як зазначає дослідниця святково-обрядової сфери Трипілля С.І. Чуйко, свято для праукраїнців було важливим інститутом з наступними функціями:

- регуляторною: формувалися, регулювалися і підтримувалися взаємовідносини "світу людей" зі "світом Богів", кастові відносини (вищість касти жерців[11] від звичайних одноплемінників), між жінками і чоловіками, старшими і молодшими; людиною і природою.

- стабілізаційною: стабілізація суспільства і його керований розвиток, який спрямовувався жерцями;

- комунікативною: нагода спілкування усіх членів племені або городища. Особистість зливалася з масою і починала відчувати себе більш могутньою і захищеною. Громада, збираючись на святі і підкоряючись музичному ритму, ритму мови жерців, згуртовувалась і подовжувала існувати вже у єдиному, заданому ритмі загального організму;

- етологічною (від грецьк. етос – поведінка): через усталений порядок обрядо-дій закріплювались і передавались від покоління до покоління норми поведінки, які і по наш час знаходять свій вираз у звичаях;

- естетичною: через систему міфологічних образів, костюми, атрибутику, що носила характер унікальних витворів майстрів, музику, співи, танок, святкові дії – впливали на духовний світ людини, розвивали естетичні погляди і відчуття. Свята були також свого роду каталізаторами для створення нових шедеврів: прикрас, ритуальних виробів.

Тобто, свято в найвіддаленіші часи поєднувало в собі той вплив, що справляє на сучасну людину цілий комплекс інститутів: видовищна діяльність театру, кіно, телебачення; музейна діяльність по накопиченню художніх цінностей та виховна діяльність, властива закладам освіти [4, 89-90].

Відповідно до масштабів святкування святково-обрядові заходи можна розподілити на родинно-побутові і родоплемінні.

Родинно-побутова обрядовість є підтвердженням того, що в сім'ях трипільців панували міцні родинні зв'язки. Традиція поховання померлих родичів з магічними ритуалами і обрядами під житлом наочно втілює думку про існування віри в загробне життя, і тому природнім стає бажання зробити, щоб близькі люди залишилися назавжди разом із сім'єю. Логічним може бути і припущення, існував також і обряд, пов'язаний з народженням дитини. Безумовно, що вся родинно-побутова обрядовість трипільців містила в собі замовляння, систему оберегів, ритуали, культи, які мали захистити як родину в цілому, так і кожного із її членів.

До родинно-побутової обрядовості Трипілля можна віднести також обряди вшанування предків – охоронців родини. Підтвердженням такої думки стали знайдені "макети жител" – невеличкі вироби з глини – з жертовником у них і мініатюрним культовим (для поклоніння богам) посудом для поминального ритуального годування покійних предків.

Свідченням нанесення татуювань при певних обрядових діях, що зумовлювалися віком дівчини (ініціація) є знайдені залишки на тілах трипільських жінок з символічними малюнками на них.

Родоплемінна обрядовість носіїв трипільської культури мала масовий характер, про що свідчить центральне розташування громадських храмів у поселеннях. Обрядо-дії були різні за тематикою і масштабами. Наймасштабнішими (перша група) були свята сільськогосподарського циклу. Аграрна магія вважалася, очевидно, суто жіночою справою, оскільки земля як джерело життя асоціювалась з продовжувачкою роду жінкою-матір'ю. Для святилищ використовувалися природні підвищення (пагорби), де зводилися печі для обряду випікання жрицями священного хлібу.

Наступна група родоплемінних свят присвячена темі Бого-Чоловіка як заплідника природи і представлена у трипільській скульптурі переважно зооморфно у вигляді Бога-Бика (Тура). Ці свята також проходили на верхів'ях пагорбів, де залишки ритуальних споруд збереглися і до нашого часу.

Третя група родоплемінних свят, присвячена міфологічній постаті Змія-Дракона як уособленню водної стихії, найбільш архаїчна. Це були таємні обряди, які, можливо, були пов'язані з людськими пожертвами, і виконувались біля водойм: озер, річок, боліт. Свідченням цього є фольклорний матеріал, що відноситься до язичницьких часів, але має ще прадавнє коріння, де, наприклад, гра в Ящура містить кидання до нього у воду дівчини[12].

Загалом же характер видовищних театралізованих заходів трипільців був веселим, оптимістичним, супроводжувався розкутістю, танцями, співом, бенкетуванням і братчиною[13].

Характеризуючи загалом святково-обрядову діяльність Трипілля, можна відзначити, що вона цілком залежала від циклічності природи і руху Сонця (солярна). Підтвердженням цьому є залишки Благовіщенського святилища, де святкувалося весняне рівнодення. Також привертає увагу відсутність підтверджень існування обрядо-дій мілітаристичного спрямування, загалом мирний характер свят. При цьому багато з них супроводжувалося еротичними обрядами як засобом сприяння родючості землі. Деякі обряди поєднували все доросле населення поселень, а деякі носили різностатевий характер, що підкреслювало їх сакральний характер.

Свята-обряди трипільського періоду не проходили виключно просто неба. Культові церемонії проводили на спеціальних ритуальних площадках чи в приміщеннях. Свідченням цього є залишки ритуальних споруд, що свого часу були під дахом – своєрідних храмів, які нагадували іноді справжні фортеці. Маючи декілька приміщень, серед яких були майданчики для обрядових танців та зали для братчин (Благовіщенське святилище), для захисту вони огороджувались загостреними дерев'яними колодами. В середині храмів розташовувалися ідоли, прикрашені виробами із сплавів міді й бронзи, металевими гривнями, кільцями.

Знайдені археологами розписи на кераміці, що зображують жриць у ритуальному танку заклинання дощу, а також залишки майданчиків у формі кола діаметром 60 метрів для танцювально-ритуальних дій є підтвердженням синкретизму[14] мистецтва трипільського періоду – нероздільності музики, танцю, співу, магії.

Хоч якого високого рівня сягнуло трипільське суспільство, поступово в ньому накопичувалися ознаки занепаду. Виснажені землі давали чимраз менші врожаї, а нових територій, придатних для рільництва, вже не було. Холоднішало, частішали посухи. Врешті трипільці розчинилися серед інших народів. У III тис. до н.е. трипільська культура зникла. Після загибелі трипільської культури на тривалий час рільництво занепало, поширилося кочове скотарство.

Отже, історія масових свят бере свій початок від зародження людської цивілізації. Перші масові свята в історії людства виконували різноманітні соціально-культурні функції.

Примітки

[1] Тотемізм (від індіан. то-отем – його рід) – це одна з первісних форм вірування, для якої характерною є віра в спільне походження й кровну спорідненість людей і тварин чи рослин, тобто віра у походження роду від спільного предка – тварини, рослини чи птаха. Пращура вважали захисником роду, просили в нього допомоги у полюванні. Тварину-тотем не можна було вбивати, їй поклонялися, зображали на стінах печер, вирізьблювали з каменю та кістки.

[2] Фетишизм (від португ. feitigo – талісман) – наділення неживих предметів надприродними можливостями, віра в те, що останні можуть певним чином впливати на життя людини. Предметом поклоніння, фетишем могла бути будь-яка річ. Її носили із собою, тримали у помешканні, клали у поховання. Фетиш міг захистити від злих сил, принести невдачу.

[3] Магія (від грецьк. mageia – чаклунство) – віра в здатність людини особливим чином впливати на навколишній світ – інших людей, тварин, рослин, явища природи – за допомогою ворожіння, заклинань, замовлянь. На думку первісної людини, магічні дії могли викликати дощ, допомогти у полюванні, завдати шкоди ворогам тощо. Дії могли бути як словесними (жести, танці, співи, голосіння тощо) так і словесними (молитви, замовляння, закляття, прокляття). В залежності від призначення, магію можна класифікувати на декілька видів: виробничу, шкідливу, охоронну, любовну, лікувальну.

[4] Анімізм (від лат. anima – душа) – наділення живих істот те неживих предметів душею, яка живе самостійно, віра в існування надприродних істот, що міститься в яких-небудь тілах (душа) або діють самостійно (духи).

[5] Від слова «зоофаги» – організми, що живляться тваринною їжею.

[6] Когерентність (від лат. cohaerens — що знаходиться в зв'язку) – погоджене протікання в часі декількох коливальних або хвилевих процесів, що виявляється при їх складанні.

[7] Тотем – тварина або рослина, що була об'єктом релігійного культу роду або племені як його родоначальник і охоронець.

[8] Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні поблизу Мелітополя смт. Мирне у Запорізькій області над річкою Молочною, Національний історико-археологічний заповідник. Великий могилоподібний пагорб, що тисячоліттями служив людям місцем культових церемоній первісних мешканців краю, містить декілька тисяч унікальних стародавніх наскальних зображень – петрогліфів. Малюнки належать до різного часу (від мезоліту до кінця бронзового віку) і являють собою зображення турів, коней, людських стоп і рук та ін.

[9] Основна форма праці – колективна, а тому основою суспільної організації носіїв Трипільської культури був рід, поділений на великі патріархальні сім'ї. Історична доля трипільських племен ще недостатньо з'ясована. Деякі з них, очевидно, були асимільовані носіями інших культур наприкінці III тис. до н. е.

[10] Сакральний – священний; той, що стосується релігійного культу й ритуалу.

[11] Завжди напівголодні люди були переконані, що найкоротший шлях до прихильності «духів» – через шлунок. Тобто перш за все «духів» необхідно було частувати. Спершу це робив кожен на свій розсуд, згодом утворився прошарок людей, які краще від інших могли приготувати і згодувати «духам» їжу. Первісно їжа називалася жертвою (від жерти), звідси, професійний годувальник «духів» дістав найменування жерця.

[12] Подібний обряд принесення людських жертв побіля витоків джерел чи у гірських печерах характерний для багатьох первісних народів: його мали і стародавні Майя, які приносили людські пожертви Богу води Чаку.

[13] Братчина – спільна трапеза повноправних членів громади, влаштована в складчину.

[14] Синкретизм (від грец. συγκρητισμός – об'єднання) – нероздільність, нерозчленованість певного явища (на ранніх стадіях його розвитку) на потенційно самостійні складові, які згодом виокремлюються.

Використані джерела

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. : Т. 2 (М–я) / Сергій Данилович Безкулбенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с. : іл.

2. Карнавалы. Праздники: самые красивые и знаменитые / [председатель редакционного комитета М. Аксёнова, ред. группа Т. Каширина, Т. Евсеева]. – М.: Мир энциклопедий, 205. – 184, [1] с.

3. Обертинська А.П. Історія масових свят : навч. посіб. / Анеля Петрівна Обертинська. – К.: НМК ВО, 1992. – 128 с.

4. Чуйко С.І. Святково-обрядова сфера Трипілля / Світлана Іванівна Чуйко // Вісник КНУКіМ. – 2006. – №15. – С. 88-94.

УДК 7.03

Ольга Олегівна Рижова,
науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ ІКОН XVIII ст. КИЇВСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

У статті опубліковані висновки техніко-технологічних досліджень (основи, ґрунти, пігменти, техніка живопису) ікон XVIII ст. київського походження.

Ключові слова: *ікони, техніко-технологічні дослідження, основи, ґрунти, пігменти, техніка живопису, в`язво, рисунок.*

The purpose of this article is to publish the results of technical and technological researches (foundations, soils, pigments) of icons of the XVIII century Kiev`s origin.

Keywords*: icons, technical and technological research, foundations, soils, pigments.*

Однією з рис стилю київських ікон XVIII ст. є співіснування "старого" (традиційної візантійської-давньоруської іконної техніки) і "нового" (олійного живопису світського характеру, але на релігійну тематику). Павло Алепський, подорожуючи по Україні в другій половині XVII ст., так висловлюється про побачені ним іконах в київських церквах: "казацкие живописцы заимствовали красоты живописи лиц и цвета одежд от франкских и ляшских живописцев (курсив автора статті) и теперь пишут православные образа будучи обученными и искусными. Они обладают большой ловкостью в изображении человеческих лиц…" [14, 41].

Комплексний підхід до вивчення пам'яток іконопису, що включає в себе технологічний аспект, вже протягом більш ніж півстоліття є закономірним і обов'язковим явищем в зарубіжній (європейській та російській) науково-дослідній та мистецтвознавчій практиці; у вітчизняній практиці ми змушені задовольнятися окремими публікаціями. У дослідженні пам'яток XVIII століття київського походження аспект в галузі техніки і технології живопису залишається взагалі маловивченим [10, 244-248; 14; 17- 19]. Хоча для такого складного і цікавого часу, як XVII – XVIII ст., подібні дослідження принципово важливі, оскільки іноді тільки завдяки їм можна неупереджено судити про ті об'єктивні процеси зближення із західною художньою традицією, які активно і дуже своєрідно протікали в іконописі Києва в цей час.

© Рижова О. О., 2012

Взагалі, перехідний час дає багатий матеріал для роздумів саме на рівні зміни технологій, методів та особливостей засвоєння європейських запозичень. Як правило, ці зміни йдуть паралельно стилістичним, і їх кореляція дуже індивідуальна в кожному конкретному випадку. Результати ж технологічних досліджень дозволяють вибудувати чітку схему розвитку, дати надійні орієнтири при датування творів.

Почасти заповнює позначений пробіл дана стаття, де публікуються відомості, отримані в ході дослідження двадцяти чотирьох ікон, які датуються кінцем XVII і XVIII ст. і виконані на металі в техніці олійного живопису і, згідно з архівними та бібліографічним джерел, з церков Києво-Печерської лаври.

Двадцять ікон – Христос Вседержитель, інв. КПЛ-Ж-1679; Богородиця Одигітрія, інв. КПЛ-Ж-1680; Воздвиження Чесного Хреста, інв. КПЛ-Ж-1673; Прп.Антоній Печерський, КПЛ-Ж-1677; Прп.Феодосій Печерський, КПЛ-Ж-1679; Архангели, КПЛ-Ж-675, – 746, – 748, – 747; Се скинія Божа, се человекі, КПЛ -Ж-674; Богоматір Куп`ятіцька, КПЛ-Ж-673; Бог Отець, КПЛ-Ж-671; Вознесіння Богородиці, КПЛ-Ж-НДФ-419; Благовіщеня, КПЛ-Ж-2439; Рівноапостольний князь Володимир і Прп.Афанасій Афонський, КПЛ-Ж-351; Прп.Еразм Печерський, КПЛ-Ж-1653; Трійця Новозавітна, КПЛ-Ж-1675; Благовіщеня, КПЛ-Ж-1674; Побиття немовлят, КПЛ-Ж-1672 – зберігаються у фондах Національного Києво-Печерського історійко культурного заповідника (НКПІКЗ).

Техніко-технологічні особливості чотирьох ікон з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви прп.Варлаама Печерського на Ближніх печерах – "Спаситель на престолі з предстоячими свт.Іоанном Златоустом і Василем Великим", "Богородиця Печерська з предстоячими прп.Антонієм і Феодосієм Печерськими", "Прп.Варлаам, ігумен Печерський з житійних клеймами" і "Прп.Варлаам Хутинський, Св.Іоанн-Воїн, Прп.Варлаам Печерський" які зберігаються in situ та залучені як датовані еталони кінця XVII ст.

Додатково в якості порівняльного матеріалу залучаються дані досліджень "Портрета архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького", (інв. КПЛ-Ж-29, НКПІКЗ) як зразка живопису на полотні середини XVIII ст. [18, 382] і дані зі звітів з реставрації ікон іконостасів Троїцької Надбрамної церкви та ікон з іконостасу 1769 церкви в ім'я Воздвиження Чесного Хреста [11; 12].

Методи дослідження включали в себе оптичні дослідження поверхні живопису у видимому прямому і бічному джерелі світла, в інфрачервоному випромінюванні; пошарове візуальне мікроскопічне дослідження поверхні фарбового шару; відбір проб ґрунту і фарбового шару; виготовлення шліфів поперечних зрізів живопису; вивчення структури живопису в поляризованому білому світлі і в світлі видимої люмінесценції (УФ-промені). Склад ґрунту визначався методом інфрачервоної спектроскопії; склад пігментів – методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного і емісійного спектрального аналізів.

Вперше виявлені в процесі оптичних та фізико-хімічних досліджень подібні і стійкі технікотехнологічні ознаки досліджених ікон дозволяють нам об'єктивно говорити про їх належність до одного художнього центру, який знаходився на території Києво-Печерської лаври.

Основи. Традиційними основами живопису у творах образотворчого мистецтва, які вийшли з майстерень Києва у другій половині XVII і протягом усього XVIII ст., були деревина, полотно, метал. Павло Алепський під час своєї подорожі до Києва у другій половині XVII ст. описує бачені їм "портреты патриархов на холсте, во весь рост" з митрополичих упокоїв на подвір'я Собору Софії Київської [13, 186]; зображення "ангелов и святых…лица которых, по обыкновению, белы, а одеяния покрыты позолотой" та "сделано это из тонких железных листов с закрепами" в одному з бокових вівтарей Софійського собору [13, 72]; "икону Господа при вратах алтаря" з іконостасу Успенського собору, де книга (Євангеліє) Господа "из кованного серебра, а письмена золотые" [13, 51]; храмову ікону із зображенням Св. Михайла у військовому вбранні з Михайлівського собору, де "кольчуга, оружие, наручи, наличник и шлем – все из чистого серебра чеканной работы, а выступы и прочее позолочено" [13, 73], іконостаси Успенського і Софійського собору, які "никто не в силах описать по причине их красоты … разнообразия резьбы и позолоты" [13, 49-50, 70-71].

З усього побаченого мандрівник робить висновок, який дозволяє нам, сучасним дослідникам, з упевненістю говорити про розвинену художню традицію живопису на дереві, полотні, металі, яка існувала у Києві у другій половині XVII ст., і де пріоритети були віддані композиціям і образам з західноєвропейських картин і гравюр, максимально наближених до правил академічного мистецтва. А традиційна, візантійська іконографія, зберігалася переважно в намісних образах Спасителя і Богородиці. "В этом городе среди казацких живописцев есть много искусных мастеров, которые обладают большой изобретательностью ума в изображении людей, как они есть (курсив автора статті), так же в изображении всех страстей Господних с их подробностями…" [13, 76].

Ґрунти. На підставі зіставлення та аналізу отриманих нами результатів досліджень і опублікованих в літературі даних можна зробити наступні висновки: типи і склади ґрунтів у творах образотворчого мистецтва, що вийшли з майстерень Києва і, зокрема, з майстерень Києво-Печерської Лаври кінця XVII і протягом усього XVIII в. аналогічні типам і складам ґрунтів творів того ж періоду в європейській і російській станкового живопису [3, 74].

Ікони на металевих основах. В іконах з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви прп. Варлаама Печерського на Ближніх печерах, що датуються кінцем XVII ст. (1691), виявлено ґрунти клеє-крейдяні, одношарові, темні (чорно-сірі), де в якості наповнювача, поряд з крейдою, додані міне-

ральний чорний пігмент (багато) і вохра (небагато). В іконах "Христос Вседержитель", "Богородиця Одигітрія" і "Прп. Феодосій", що датуються межею століть (1700-м) використані ґрунти ідентичні вищевказаним (тобто клеє-крейдяні, одношарові, темні, чорно-сірі), де в якості наповнювача, поряд з крейдою, використаний мінеральний чорний пігмент (багато). В іконі "Воздвиження Чесного Хреста", яка так само датується 1700-м. використаний ґрунт клеє-крейдяний, одношаровий, білий. В іконах "Се скинія Божа, се человеки", "Богородиця Куп`ятіцька", "Бог Отець", датованих 20-30-ми роками. XVIII ст. використані ґрунти двошарові: де нижній шар червоно-коричневого кольору (наповнювач – крейда, вохри, чорна вугільна); верхній шар білого кольору (наповнювач – гіпс); в`язиво обох шарів – тваринний клей. В іконі "Вознесіння Богородиці", того ж часу, використаний ґрунт одношаровий, світлий з рожевим відтінком; наповнювач ґрунту – крейда, вохра червона, кіновар, чорна вугільна; в`язиво ґрунту – клей. В іконах, що датуються серединою-другою половиною XVIII ст. використані як ґрунти клеє-крейдяні, одношарові, з включенням в наповнювач (поряд з крейдою) різних пігментів, що додають їм відтінок; так і прості світлі (білі) ґрунти. Наприклад, в наповнювач ґрунту ікони "Рівноапостольний князь Володимир і прп.Афанасій Афонський" включені пігменти чорної вугільної та вохри, які надають ґрунту сірий відтінок; в наповнювач ґрунту ікони "Прп.Еразм Печерський" включені пігменти органічний червоний і вохра червона, які надали ґрунту рожевий відтінок; в іконах – фрагментах аналоїв-проскінітаріїв – "Благовіщення" і "Трійця Новозавітна" використаний одношаровий, клеє-крейдяний, білий ґрунт.

Ікони на дереві. У іконах з іконостасу Троїцької надбрамної церкви, що датуються 30-ми роками. XVIII ст. (1734-1735) "Апостоли Матвій, Андрій, Петро", "Св.Яків, Пилип, Іоанн Богослов", "Ісус Христос", "Св.Феодосій", "Архангел Михаїл" в якості ґрунту використаний традиційний клеє-крейдяний левкас білого кольору [12]. В іконах з іконостасу Хрестовоздвиженської церкви, що датуються 1769 р., "Воздвиження Чесного Хреста", "Собор Прп.Печерських Святих", "Собор Всіх Святих" використовується масляний ґрунт, з невеликим додаванням клею, що містить суміш крейди зі свинцевими білилами [11].

Живопис на полотні. У "Портреті архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького", ґрунт – двошаровий, кольоровий, емульсійний. Перший, нижній шар, слабко забарвлений: наповнювач – крейда, червоні вкраплення (частки вохри червоної), в`язиво – клей, масло. Другий шар – візуально – темного червоно-коричневого кольору: наповнювач – крейда, вохра червона, в`язиво – клей, олія [11, 382]. Двошарові кольорові емульсійні ґрунти більшою мірою характерні для творів російського живопису періоду початку 1750-х і до початку 1760-х років [1, 102].

Пігменти. Аргументованим доказом для датування досліджуваних творів є так звані датуючі пігменти – пігменти, що мають чіткі тимчасові рамки і територіальні рамки їх застосування в живопису. У нашому випадку такими пігментами є сині – азурит, вівіаніт, натуральний ультрамарин, синя вохра і берлінська блакить. Азурит в якості синього пігменту у вітчизняній практиці станкового живопису використовувався до початку XVIII в. [3, 258]. На початку XVIII в. занепад виробництва азуриту привів до підвищення попиту на натуральний ультрамарин, який активно використовувався в живопису всю першу половину XVIII ст. В цей же час, поряд з дорогим натуральним ультрамарином, художниками використовувався і дешевший рослинний синій пігмент – індиго. Промислове виробництво берлінської лазурі в Європі було налагоджено в 1724 р. [3, 136, 259], а з середини XVIII ст. берлінська блакить стала однією з найпоширеніших синіх барв у палітрі європейських художників. У російських рукописах 1767 берлінська лазур згадується під назвою "лавра" [3, 136-140] Найбільш вірогідним часом появи берлінської лазурі в палітрі київських художників можна вважати другу чверть – середину XVIII ст. Визначення в "Портреті архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького" синьої вохри, а в іконі з іконостасу Троїцької надбрамної церкви "Апостоли Матвій, Андрій, Петро" вівіаніта підтверджує згадка дослідників про вживання київськими живописцями "фарб добрих венецьких " [6, 72; 8, 122], так як обидва пігменти, і синя вохра [2], і вівіаніт, є пігментами з палітри італійських художників XIII-XVII ст. [3].

Синій. Азурит в якості синього пігменту виявлено в іконах з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви прп.Варлаама Печерського на Ближніх печерах і в іконі "Воздвиження Чесного Хреста"; іконах з іконостасу Троїцької Надбрамної церкви "Апостоли Матвій, Андрій, Петро", "Св.Яків, Пилип, Іоанн Богослов", "Ісус Христос", "Св.Феодосій", "Архангел Михаїл","Архангел Гавриїл","Праматір Єва".

Натуральний ультрамарин виявлено в іконах "Богородиця Куп`ятіцька", "Бог Отець", "Вознесіння Богородиці".

Індиго виявлено в іконах "Прп.Антоній" і "Прп.Феодосій", в іконах "Се скинія Божа, се человекі".

Берлінська лазур в якості синього пігменту виявлено в іконах "Благовіщення", "Рівноапостольний князь Володимир і прп.Афанасій Афонський", "Прп.Еразм Печерський", "Благовіщення", "Трійця Новозавітна" і "Побиття немовлят" та у всіх іконах з іконостасу 1769р. Хрестовоздвиженської церкви – "Воздвиження Чесного Хреста", "Собор Прп.Печерських Святих", "Собор Всіх Святих", "Введення в храм Пресвятої Богородиці".

У фарбовому шарі "Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького" виявлено використання відразу декількох синіх пігментів: індиго, штучного азуриту, синьою вохри.

Білила. У всіх іконах в якості білого пігменту виявлено свинцеві білила.

Червоний. У всіх іконах в якості червоного пігменту використовується кіновар, іноді з додаванням невеликої кількості червоної вохри.

Зелений. В іконах, що датуються кінцем XVII ст. (1691 р.), з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви прп.Варлаама Печерського на Ближніх печерах і в іконі "Воздвиження Чесного Хреста", що датується 1700-и роками, як зелений пігмент використаний глауконіт (зелена земля – природний мінерал).

В іконах з іконостасу Троїцької надбрамної церкви (1734-1735) в якості лесувального зеленого пігменту використовується ярь-мід`янка ("Апостоли Матвій, Андрій, Петро", "Св. Феодосій").

У всіх інших досліджених іконах зелений колір складається із суміші або рослинного синього (індиго) і жовтої вохри ("Прп.Антоній", "Прп.Феодосій", "Се скинія Божа, се человекі", "Архангел"; або берлінської лазурі і жовтої вохри ("Благовіщеня", "Рівноапостольний князь Володимир і прп.Афанасій Афонський", "Благовіщеня", "Трійця Новозавітна", "Побиття немовлят").

Жовтий. У всіх іконах для позначення жовтого кольору використовується сусальне золото. Лише в іконі з іконостасу Троїцької Надбрамної церкви "Апостоли Матвій, Андрій, Петро" (1734-1735) в суміші з вівіанітом виявлений аурипігмент і в іконі "Побиття немовлят", що датується кінцем XVIII ст., В живопису одягу жовтого кольору використана суміш свинцевих білил з жовтим лаком.

Техніка живопису. Головною особливістю техніки живопису на досліджуваних іконах є паралельне використання техніки моделювання форми, характерної для станкової європейського живопису і, метод нашарування/накладення один на одного шарів фарби, характерний для традиційної іконній техніки живопису.

У живописі ікон з місцевого ряду старого іконостасу печерної церкви прп.Варлаама Печерського на Ближніх печерах та ікон "Христос Вседержитель", "Богородиця Одигітрія", "Прп.Антоній" і "Прп.Феодосій" художник використовує темний ґрунт, як найбільш простий спосіб досягти реалістичної передачі інтенсивного освітлення і моделювання личного. Подібна послідовність роботи фарбами по темних ґрунтам знаходить аналогії в італійському живописі бароко XVII ст. [3, 188-197].

В іконах з руїн Успенського собору "Се скинія Божа, се человекі", "Богородиця Куп`ятіцька", "Бог Отець", "Архангел" художники пишуть по двошаровим ґрунтам, світлими у верхньому шарі. Побіжний підготовчий малюнок пензлем наноситься на шар нижній, світлого червоно-коричневого кольору, а потім перекривається тонким прозорим шаром верхнього ґрунту – гіпсом білого кольору, на якому безпосередньо і моделюється зображення [3, 78-79]. Подібна технологічна традиція отримала назву "голландської".

Рисунок. Рисунок як самостійний завершений твір і як художня форма підпорядкована графіці чи гравюри розглядається в працях П.Жолтовського [4] та Д.Степовика [19, 101]. У статті малюнок розглядається як структурний елемент живописного твору.

Підготовчий малюнок на ґрунті майбутньої картини є самостійними структурним елементом твору; його виявлення дозволяє відновити первісний задум живописця або побачити зміни, що вносяться у ікону під час праці.

Типовим прийомом малюнка у традиційному іконописному малярстві було продряпування ґрунту голкою або іншим гострим предметом. Такий малюнок – графью – ми бачимо в іконах з святкового ряду іконостасу Успенського собору, 1719-1729, (НХМУ). Художник використовує графью для позначення меж позолоти, контуру фігур, архітектурних деталей фону, основних складок драперій; графья є абрисом форми, в межах якої художник працює тоном.

Цікавий приклад використання в іконі одночасно двох видів малюнка – малюнка пензлем та графьи – являють собою ікони з місцевого та апостольського ряду іконостасу Троїцької надбрамної церкви, 1734-1735, (НКПІКЗ). Ймовірно, побіжний контурний малюнок, нанесений пензлем, допомагав художникові в роботі лише до той пори, доки не були прокладені основні фарбові площини. Потім, після першої кольорової прописи, коли пензлевий малюнок був прихований шарами фарб, художник уточнював деякі елементи графьей. Прикладом такої творчості є ікона "Іоанн Предтеча" з апостольського ряду: в побудові зображення лику Іоанна Предтечі зафіксований під кількаами шарами фарби докладний малюнок пензлем, а графью, як уточнюючого контуру зафіксована на зображенні контуру десниці Пророка.

В іконах з іконостасу Хрестовоздвиженської церкви, 1700, (НКПІКЗ), ми бачимо повністю європейський підхід у створенні композиції. Художник пензлем і фарбами, не тільки лінією, а й плямою, змінює, переробляє зображення у процесі написання речі. В кінцевому підсумку малюнок органічно зливається з живописом (фарбовим шаром) і стає його частиною. Під час зйомки фрагментів живопису ікон в ІК-випромінюванні було виявлено авторські правки в зображенні правого вуха Спасителя: спочатку, вушна раковина була розташована трохи вище; правилося в процесі роботи і зображення печери на іконі "Прп.Антоній Печерський".

В`язиво. З кінця XVII і протягом усього XVIII ст. у київських творах живопису використовували поряд з традиційною темперною іконною технікою (наприклад, всі ікони святкового ряди з іконостасу Успенського собору (НХМУ)) змішану (ікони з лицевого боку іконостасу Троїцької Надбрамної церкви та "Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького", темпера, лесування в техніці олійного живопису) і масляну техніку живопису (всі ікони на металевих основах та ікони на дереві з іконостасу печерної церкві прп.Варлаама Печерського (1690) і Хрестовоздвиженської церкви (1700, 1769) на Ближніх печерах Києво-Печерської Лаври) .

Не поспішаючи з узагальненням наявного на сьогодні матеріалу, все ж зазначимо, що завдяки проведеним дослідженням з'явилася можливість зробити певні висновки, що характеризують специфіку творів кінця XVII – XVIII ст., що вийшли з іконописних майстерень Києво-Печерської лаври; а саме – в досліджуваних іконах кінця XVII і протягом усього XVIII ст. українські іконописці / живописці використовують технології творів станкового живопису провідних європейських шкіл – італійської та голландської – поряд із традиційною, давньоруської технологією іконопису. Цікавою є також та обставина, що в сфері технології іконопису, поряд з прийомами західноєвропейського живопису XVII ст., простежується зв'язок з колористичними експериментами Ренесансу. Про це свідчить широке використання різноманітних баканів (органічних кольорових пігментів) в живописі по сусальному золоту (на тлі і в орнаментації одягу).

Автор роботи дякує за сприяння в проведенні досліджень співробітникам НКПІКЗ, завідувачу науково-дослідним відділом зберігання фондів, головному зберігачу Г.В.Полюшко та завідувачці сектору зберігання пам'яток образотворчого мистецтва І.Ю.Івакіну; а також завідувачці стародавнього відділу НХМУ Г.О.Бєлікову. Дослідження ґрунтів, пігментів, в`язива проводилися завідуючою відділом фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України В. А. Распопіною.

Використані джерела

1. Горохова Г.Н. Исследование грунтов живописных произведений русских художников XVIII века / Горохова Г.Н., Кононович А.М. //Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. – М., 1986. – 102 с.

2. Горохова Г.Н. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV – XVIII векав / Горохова Г.Н., Кононович А.М. – М., 1999.

3. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи / Гренберг Ю. И. – М., 2003.

4. Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог / Жолтовський П.М. – К.: Наукова Думка, 1982.

5. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. / Жолтовський П.М. – К.: Наукова Думка, 1983.

6. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. / Истомин М. // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. – К., 1895. – кн.9. – С. 64-75.

7. Истомин М. К Описание иконописи Киево-Печерской Лавры / Истомин М. // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. – К., 1898. – Кн.12. Отд. 3. –Приложение. – С. 34-89.

8. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. / Истомин М. // Искусство и художественная промышленность. – М. – .№ 10 (34) июль 1901.- С.291.

9. Истомин М. К Обучениіе живописи въ Кіево-Печерской лавръ въ XVIII в. / Истомин М. //Искусство и художественная промышленность. – М. – № 11 (35) август 1901.- С.311.

10. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Каталог. Автор-упорядник – А.Кондратюк. – К., 2005.

11. Отчет по реставрации иконостаса Крестовоздвиженской церкви КПЛ. К. 1988. Том 3. Архив КПЛ –А-НВФ-409.

12. Проектные предложения и отчет по реставрации иконостаса Троицкой Надвратной церкви КПЛ. – К., 1983. – Том 1. Архив КПЛ –А-НВФ-400.

13. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидьяконом Павлом Алеппским. – М. 1897.

14. Ромащенко В.М. Архівні джерела з технології українського іконопису доби бароко// IV Міжнародна науково-практична конференція "Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення / Ромащенко В.М. Тези доповідей. 20-23 травня 2003 р. – К., 2003. – С.119.

15. Рыжова О.О. Опыт реставрации живописных вставок в памятниках шитья XVIII – XIX века / Рыжова О.О. // "Исследования в консервации культурного наследия". Материалы международной научно-методической конференции 12-14 октября 2004 г. – М., 2005.

16. Рыжова О.О. Иконы иконостасов Софии Киевской: стилевые особенности / Рыжова О.О. // Софійські читання. Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції "Пам`ятки Національного заповідника "Софія Київська" та сучасні тенденції музейної науки". – К., 2007.

17. Рыжова О.О. Исследование и реставрация иконы на металле "Благовещение" из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника" / Рыжова О.О. // Могилянські читання. Збірник наукових праць. – К., 2008. –

18. Рыжова О.О. Распопина В.А. Исследование и реставрация портрета архимандрита Киево-Печерского монастыря Елисея Плетенецкого из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповідника / Рыжова О.О. Распопина В.А. // Могилянські читання. Збірник наукових праць. К., 2009.

19. Степовик Д. Українська графіка .XVI-XVIII століть /Степовик Д. – К., 1982.

УДК 788.5(477-25)

Антон Ярославович Кушнір,
здобувач Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського.

ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ (на прикладі Київської флейтової школи)

У статті наведені чинники, що мають негативний вплив на розвиток виконавства на флеяті на пострадянському просторі. Подолання цих перешкод дасть змогу значно підвищити загальний рівень виконавської майстерності.

Ключові слова: *флейта, виконавство, духові інструменти.*

In article the resulted factors which have negative influence on performing art development on a flute on the post-Soviet territory. Overcoming of these obstacles will allow to raise the general level of performing art mastery.

Keywords*: flute, performance, wind instruments.*

Низка суб'єктивних проблем, які є спадком "зачиненості", що існувала за радянських часів, на жаль, не дозволяють здійснити необхідний якісний стрибок у розвитку виконавства на духових інструментах. Конкретизація проблем та пошук шляхів їх вирішення у нібито вузькій сфері флейтового виконавства насправді характеризує загальну динаміку розвитку виконавства на духових інструментах у нашій країні.

Сучасні українські музикознавці все частіше присвячують свої праці висвітленню історії та методики виконавства на духових інструментах, аналізу виконавських технік та стилів. На особливу увагу заслуговують дослідження, проведені В. Апатським [3], В. Качмарчиком [5], А. Карпяком. Ними були створені ґрунтовні праці, що спонукають науковців до проведення подальших досліджень.

Мета даної статті полягає у визначенні загальних тенденцій та шляхів розвитку регіональних флейтових шкіл як невід'ємних складових української національної школи виконавства на флейті.

Загальновідомим є факт, що професійне виконавство на духових інструментах у Російській Імперії, до складу якої входила й більша частина території України сучасної, отримало можливість для активного розвитку лише у другій половині XIX ст. Дослідники-музикознавці пов'язують цей процес із створенням Російського музичного товариства (РМТ, з 1869 Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ). Петербурзьке і московське відділення РМТ відкрилися, відповідно, в 1859 і 1860 роках; їх очолювали брати Рубінштейни – Антон Григорович у Санкт-Петербурзі та Микола Григорович в Москві (заснування відділення РМТ у Києві припадає на 1861 р.; пізніше відділення були відкриті також і в інших містах України: Харкові, Катеринославі (нині Дніпропетровськ), Одесі, Миколаєві). Вагомими досягненнями цих видатних діячів є також заснування консерваторій Санкт-Петербурга (1862) та Москви (1866) [6].

Існування організації, яка стимулює творчу діяльність, регулює, скеровує розвиток та несе за цей процес відповідальність, безумовно, є необхідністю. Можливо, саме наявність організації, яка б об'єднала творчі зусилля сучасних українських флейтистів, стимулювало більш активний розвиток виконавства на флейті в нашій країні. Традиції професійного виконавства на духових інструментах в країнах Західної Європи формувалися упродовж значно більшого проміжку часу. Початок XVIII ст. став періодом бурхливого розвитку флейтового мистецтва. Завдяки вдосконаленню конструкції значно розширилися виражальні можливості інструмента, розширювався репертуарний перелік, створювалися та видавалися методичні дослідження.

"Світське музичне мистецтво в Росії аж до XVIII ст. розвивалося, швидше, як прикладний вид, пов'язаний, в першу чергу, з театральними дійствами" [6], – пише професор РАМ ім. Гнесіних Р. А. Маслов. Але, вочевидь, ситуація майже не змінилася і пізніше, про що свідчать лише поодинокі факти в історії російського виконавства на флейті, що відбулися наприкінці XVIII ст. Яскравою подією слід вважати гастрольну подорож до Санкт-Петербурга одного з кращих, найвідоміших європейських флейтистів Й. Г. Тромліца. Концерт у Санкт-Петербурзі викликав захоплення місцевої публіки [5, 177]. У 1783-1786 рр. в Петербурзі та Москві, працював Крістіан Карл Хартман (Christian Karl Hartmann, 1750-1804) – німецький флейтист та композитор. Відомо, що при дворі Катерини II з 1792 по 1798 рік служив відомий сліпий флейтист і композитор Фрідріх Дюлон [10].

Основи професійного виконавства на флейті в Росії були закладені запрошеними іноземними виконавцями у XIX ст. Ними були відомі, здебільшого німецькі флейтисти, які у різні роки обіймали посади солістів Імператорського театру в Санкт-Петербурзі – Генріх Зусман (працював в Росії з 1822 по 1838) – учень Августа Шрьока, автор власної "Школи для флейти", низки творів та етюдів для

© Кушнір А. Я., 2012

флейти, а також Ернст Вільгельм Хайнемайер (Ernst Wilhelm Heinemeyer, 1847-1859) – син та учень відомого німецького флейтиста Кристиана Хайнемайера (Christian H. Heinemeyer). У 1831 р. роботу у Санкт-Петербурзі розпочав учень Ф. Девієна та Й. Г. Вундерліха Жозеф Гійу.

Історичним підґрунтям створення школи виконавства на флейті у Росії є діяльність Цезаря Чиарді, точніше Чезаре Чиарді, (в Росії Карл Йосипович Чиарді; італ. Cesare Ciardi; 1853-1877) – італійський флейтист-віртуоз, композитор. Працював в Санкт-Петербурзі як перший флейтист оркестру Італійської опери, а також багато років був солістом оркестру Імператорського (Маріїнського) театру (його колегами в групі флейт були Ернесто Кьолер (автор багатьох творів та вправ для флейти) та Карл Венер (учень Т. Бьома; після від'їзду з Росії – соліст оркестру Метрополітен опера). Коли в 1862 була відкрита Петербурзька консерваторія, Ц. Чиарді очолив клас флейти. Пізніше на цій посаді його замінив К. Ф. Ватерстраат. Ще пізніше розпочав роботу у консерваторії Ф. В. Степанов, учень Ватерстраата.

Відомо також, що в оркестрі Санкт-Петербурзької капели працював найвідоміший флейтист XIX ст. Карл Йоахім Андерсен (1878-1880). Також деякий час в Росії, а потім і в Україні, у Харкові, працював Е. Пріль. Першим викладачем класу флейти Московської консерваторії став Фердинанд Бюхнер (Ferdinand Büchner). У 1882 р. його замінив німецький флейтист Вільгельм Кречман, в Росії відомий як Василь Васильович Кречман. В. Кречман (Wilhelm Christian Albert Kretschmann) – ще один представник німецької флейтової школи в Росії (вчився у Карла Венера). На початку XX ст. поруч з російськими виконавцями, солістами Імператорських театрів Санкт-Петербургу, працювали німецькі флейтисти Макс Берг, Карл Шваб, а також чех Юліус Федерганс [10].

У другій половині XIX ст. в різних містах Російської Імперії відбулися гастрольні виступи яскравих музикантів – чеха Адольфа Тершака (1832-1901) та всесвітньо відомого французького флейтиста Пьєра Таффанеля (1844-1908).

Українська професійна флейтова традиція, яка є предметом даного дослідження, також розпочала власну історію приблизно на межі XIX– XX ст. Першим викладачем класів флейти у професійних музичних навчальних закладах Києва був дипломований випускник Московської консерваторії Олександр Васильович Хіміченко. Він отримав освіту з фаху у класі Ф. Бюхнера, який, в свою чергу, є продовжувачем традицій відомого німецького педагога флейтиста К. Хайнемайера.

Також у Києві плідно працював Іван Дмитрович Михайловський – випускник Петербурзької консерваторії (1900) у класі Ф. Степанова, який наслідував педагогічні ідеї свого вчителя К. Ф. Ватерстраата [1, 35].

Найвідомішим учнем О. Хіміченка та І. Михайловського є А. Ф. Проценко, який виховав цілу плеяду флейтистів, що і нині плідно працюють у Києві, інших містах України та за її межами. З його класу вийшли: Народний артист України В. С. Антонов, Заслужений діяч мистецтв України Я. В. Верховинець, Заслужені артисти України В. Пшеничний, В. Турбовський, В. Федченко, а також М. Вайнтрауб, В. Басов, С. Савченко, М. Войналович, А. Коган, П. Шелудченко та багато інших чудових флейтистів – усього 12 лауреатів міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсів [1, 58].

Враховуючи велику кількість висококласних музикантів, дуже дивною виглядає ситуація, коли на початку XXI ст. в деяких українських початкових та середніх навчальних закладах (училищах, коледжах) флейтистів готують фахівці інших професій. Зважаючи на специфічні особливості, притаманні кожному з дерев'яних духових інструментів, можна з упевненістю констатувати, що така практика є негативною.

Вочевидь, флейтові виконавські школи, що формувалися у різних регіонах Радянського Союзу, спиралися на міцні, надійні традиції німецького флейтового виконавства XVIII–XIX ст. Новітні тенденції, які панували у флейтовому виконавстві XX ст., спиралися на вільну, чуттєву виконавську манеру, що була більш притаманна французьким виконавцям на флейті. Певна ізольованість не завжди дозволяла радянським виконавцям вчасно прилаштовуватися до новомодної стилістики гри. Водночас вітчизняні виконавці стали хранителями традицій, стриманості та академізму у флейтовому виконавстві. Певна невідповідність дозволяла критикам деякий час стверджувати про застарілість принципів. Але зовсім не це викликало основні ускладнення розвитку флейтового мистецтва у нашій країні. Базовою проблемою вбачається нестача методичних праць на українській (російських) мовах.

Перелік основних праць варто розпочати з ґрунтовних досліджень XVIII ст. Серед них: "Засади гри на флейті траверсо, блок флейті та гобої", створені у 1707 р. Жаком Отетером, братом Луї Отетера. Зустрічаються згадки й інших праць цього автора: "Принципи поперечної або німецької флейти" (1707) та "Мистецтво прелюдії на поперечній флейті" (1719). Слід також згадати "Метод легкого навчання грі на флейті траверсо" (1740) М. Коррета та "Засади гри на флейті" Ж. Б. Буамортьє [5, 117]. У 1752 Й. Й. Кванц видає ґрунтовне флейтове методичне дослідження "Досвід наставляння з гри на поперечній флейті". Доповненнями до нього слід вважати "Сольфеджії", що були знайдені у XX ст., та "Відповідь Кванца на лист Мольденіта відносно зауваженнь до "Досвіду…". Серед методичних праць Й. Г.Тромліца слід відзначити "Ґрунтовне та змістовне вчення грі на флейті" та "Про багатоклапанну флейту". Сам автор розглядав їх як навчальний курс у двох частинах, розглядаючи другу частину як доповнення до першої [5, 7-8].

"Школа для флейти" ор. 42 (1826) А. Фюрстенау на відміну від попередніх видань Й. Й. Кванца та Й. Г. Тромліца мала на меті допомогу флейтистові-аматору або початківцю. Друге видання під назвою "Мистецтво гри на флейті" ор. 138, яке з'явилося у 1844 р., було представлено увазі професіоналів [5, 205].

Цікавими виглядають праці з однаковою назвою "Школа для флейти" професорів Паризької консерваторії – Ф. Девієна (1759-1803) та Й. Г. Вундерліха (1755-1819) [5, 10].

Серед флейтистів, що викладали в Росії, слід відзначити працю соліста Імператорського театру в Санкт-Петербурзі Генріха Зусмана (1822-1838) – учня Августа Шрьока, автора власної "Школи для флейти" [10].

Найґрунтовнішими флейтовими дослідженнями XX ст. є посібники, створені французькими флейтистами Марселем Жозеф Муазом (1889-1984, фр. Marcel Joseph Moyse) та П.- І. Арто (нар. 1946, фр. Pierre-Yves Artaud). Окрім цих праць, надзвичайно корисними виданнями, присвяченими історії флейти, є книги Леонардо де Лоренцо (Leonardo de Lorenzo) "Моя повна історія флейти" ("My Complete Story of The Flute"), Ненсі Тафф (Nancy Toff) "Флейтова книга: повний путівник для студентів та виконавців" ("The flute book: a complete guide for students and performers") та "Розвиток сучасної флейти" ("The development of the modern flute"), Філіпа Бейта (Philip Bate) "Флейта: вивчення історії та розвитку конструкції" ("The flute: a study of its history, development and construction"), Ердела Пауела (Ardal Powell) "Флейта" ("The Flute"). До переліку також слід віднести спільну працю Джона Солама (John Solum) та Анни Сміт (Anne Smith) "Старовинна флейта" ("The early flute"), а також дослідження Рейчел Браун (Rachel Brown) "Старовинна флейта: практичний путівник" ("The early flute: a practical guide") та Джеймса Гелуея "Флейта" ("Flute").

Цей перелік вміщує основні праці, що отримали найширше розповсюдження та популярність у всьому світі. На жаль, усі ці видання не є вільно доступними українським флейтистам. Жодного примірника хоча б одного з них не має бібліотека провідного музичного Вищого навчального закладу України – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також інші бібліотеки столиці. Бібліотечні фонди інших українських міст теж не налічують цих видань. Найближчі до України місця, де їх можливо придбати, – це спеціалізовані магазини, що знаходяться в країнах Західної Європи. Але навіть наявність цих праць не вирішила б проблеми. Жодна з них у повному обсязі не перекладена ані на українську, ані на російську мову. Рівень володіння іноземними мовами більшістю наших громадян, на жаль, ще залишається суттєвою проблемою, що, до речі, обмежує й можливості особистого творчого спілкування та взаємодії з іноземними колегами. Таке спілкування та обмін інформацією також є необхідною передумовою вчасного пристосування до новітніх тенденцій у виконавському мистецтві, що є запорукою гармонійного розвитку виконавства.

Найпопулярнішими і найпоширенішими, та дуже часто єдиними виданнями, що є в арсеналі вітчизняних флейтистів, є "Основи техніки гри на флейті" В. Цибіна та "Школа гри на флейті" М. Платонова.

Ще одним парадоксальним явищем є те, що нам – українським флейтистам – вдається губити ті досягнення, які вже зроблені нашими попередниками. Залишилися лише згадки у деяких джерелах про "Школу віртуозної гри на флейті" видатного українського флейтиста Л. В. Рогового (існує інформація, що сама робота не збереглася). Першим в Україні А. Ф. Проценко розробив курс лекцій з "Методики гри на духових інструментах", який він читав у Київській консерваторії у 1940–1972 рр. Наразі збереглася уривчаста інформація про зміст цього курсу. Він все ще зберігається у спогадах учнів А. Ф. Проценка та їх послідовників.

Водночас слід відзначити титанічні зусилля провідних вітчизняних науковців, що присвячують свої дослідження розкриттю методичних питань, історії виконавства на флейті. Насамперед це праці флейтиста, доктора мистецтвознавства В. П. Качмарчика (Донецьк). Також ґрунтовне дослідження провів представник львівської флейтової школи, кандидат мистецтвознавства А. Карпяк (Львів).

Обмежена можливість особистого спілкування з іноземними колегами є негативним запозиченням з радянських часів. За часів незалежності в Україні як і у попередні роки рідкістю є гастролі та майстер-класи іноземних виконавців на духових інструментах. Однак завдяки особистим зусиллям провідних діячів музичного мистецтва такі заходи іноді відбуваються. Прикладом може стати перелік заходів, які відбулися у Києві. Так ще наприкінці 80-х років Київ відвідав видатний флейтист Андраш Адорьян (Німеччина). Разом з професором класу флейти тоді ще консерваторії ім. П. І. Чайковського О. С. Кудряшовим вони виконали Бранденбурзький концерт №4 Й.С.Баха. На початку 90-х відбувся концерт В. Звєрєва (Росія), в якому він виступив у якості диригента. За останні роки слід згадати концерт І. Босслер (1999, Ляйпціг, Німеччина), майстер-клас та концерт сербського флейтиста Л. Йовановича (2004), що відбулися завдяки особистому запрошенню професора Є. О. Басалаєвої та проводилися у НМАУ, серію концертів та майстер-класів датчанина Х. Світцера 2004-2008, концерт у Національній філармонії України, в якому ліванський флейтист В. Бустані, що нині живе та працює у Великобританії, виконав Камерну симфонію Є. Станковича у супроводі Національного симфонічного оркестру (2004), в цьому контексті слід згадати виступи молодих російських флейтистів, Лауреатів престижних Міжнародних конкурсів О. Грот (2007) та С. Ярошинського (2009), концерт класу професора Російської академії музики ім. Гнесіних В. Кудрі (2009), майстер-клас Михаїла Беберашвілі (2011), а також концерт білоруської виконавиці на старовинній флейті-траверсо Г. Матюкової (2011). Також Київ відвідував відомий японський флейтист У. Такаші. У 1994 р. відбувся його концерт як флейтиста, а у 2011 він знову завітав до столиці України, але вже у якості диригента. Під час другого візиту відбувся надзвичайно цікавий для флейтистів та інших виконавців на духових інструментах майстер-клас у приміщеннях Київського інституту музики ім. Р. Глієра та НМАУ імені П. І. Чайковського.

Досі в Україні не проводиться жодного виконавського конкурсу найвищого представницького рівня. Участь у конкурсах наразі є особливою специфічною формою вдосконалення виконавської техніки, сучасною формою творчої діяльності молодих виконавців. В нашій країні спробою організації такого виконавського форуму є конкурс імені Д. Біди (м. Львів). Цей конкурс має статус Міжнародного, але його "географія" доволі обмежена, приїжджають учасники здебільшого з України, Росії, Білорусі, іноді з Прибалтійських країн та Польщі. Нажаль, ще важко порівнювати його з конкурсами АРД (ARD) у Мюнхені, імені Ф. Кулау (Flöten-Wettbewerb Friedrich Kuhlau), імені Ж. – Р. Рампаля (Jean-Pierre Rampal Flute Competition), Празькою весною (Mezinárodní hudební festival Pražké jaro) та іншими [7, 188-191]. Це обумовлено, насамперед, нестабільним економічним становищем. Є надія, що організатори конкурсу імені В. Антонова, який започатковано у Києві навесні 2011, але який вже зміг зацікавити широкі кола музичної громадськості, зможуть у перспективі перетворити його на престижне виконавське змагання європейського рівня.

Надзвичайно важливим фактором, що має вплив на розвиток виконавства на флейті, є наявність у молодих музикантів інструментів професійного рівня. Більшість провідних виробників духових інструментів застосовує певну класифікацію своїх виробів. Інструменти поділяються на 3 групи. Перша з них – це інструменти для учнів та початківців, друга – для студентів вищих навчальних закладів, а третя – для музикантів-професіоналів. Така класифікація відрізняє інструменти за якістю та, відповідно, за вартістю.

Наразі духові інструменти в Україні не виготовляються, але слід відзначити, що наша країна теж має власну історію виробництва духових інструментів. По-перше, нашими спільними російсько-українськими традиціями у виробництві музичних інструментів можна вважати діяльність фабрики у Петербурзі, яка існувала наприкінці XIX ст. Заснував її Юлій Хайнріх Циммерман (1851-1923). Він почав свою діяльність в 1875 р., відкривши магазин і нотне видавництво в Санкт-Петербурзі, згодом було започатковано філіали фірми у Москві (1882), Лондоні (1897), Ризі (1903) та Лейпцигу (1886). З 1929 Лейпцизьке відділення стало самостійним. На ньому було розпочато виробництво струнних, дерев'яних та мідних духових інструментів власної марки "J. H. Z." (Julius Heinrich Zimmermann) [8].

Але ще у 1883 р. у Петербурзі Циммерман відкрив фабрику, на якій виготовлялися скрипки, мандоліни, цитри, флейти, кларнети и корнети. Спочатку її продукція була адресована, здебільшого, для задоволення потреб музикантів-аматорів. Проте, незабаром ця марка стала цінуватися дуже високо. Розширювалося виробництво, покращувалася якість і зовнішній вигляд інструментів, ними стали цікавитися професійні музиканти. Відданим популяризатором флейт Циммермана був Е. Кьолер. Одним з найяскравіших епізодів в історії фірми Циммермана є виготовлення іменної флейти "Цар". Цей інструмент було створено для правителя Російської Імперії Миколая II, який захоплювався грою на флейті.

За радянських часів на базі фабрики був створений Ленінградський завод духових інструментів. Інструменти цього заводу були надзвичайно поширені на території Радянського Союзу. Але, вочевидь, традиції започатковані Циммерманом не були успадковані та не отримали належного продовження. Інструменти могли задовольнити вимоги хіба що учнівської молоді. Хоча використовувалися й професіоналами у зв'язку з нестачею професійних інструментів іноземного виробництва. На початку XXI ст. підприємство реконструювалося. Але й нині продукція заводу не користується високим попитом серед професіоналів.

У Києві також здійснювалося виробництво музичних інструментів. Так у другій половині XIX ст. існувала фортепіанна фабрика Мекленбурга і ще три фабрики музичних інструментів (наразі не збереглася інформація які саме інструменти на них виготовлялися) [2].

Не зупинялося виробництво й у XX ст. У 1924 р. в місті Києві була створена "Перша всеукраїнська державна карбувально-художня, гравіювальна, ювелірно-штампувальна фабрика". А вже у 1927 р. на фабриці, яка була перейменована у "Штампувальну, імені 10-річчя Жовтня" запущений масовий випуск духових і струнних музичних інструментів. У 1934 р. на базі Київського музичного тресту створюється "Київський муз комбінат". З початком Великої Вітчизняної Війни підприємство переходить на випуск дорожніх мін для потреб фронту, але вже з 1944 р. "Київський муз комбінат" поновлює роботу по виготовленню та ремонту музичних інструментів [9].

Флейти, які виготовлялися на цьому підприємстві, як і ленінградські, не могли конкурувати з інструментами іноземного виробництва. У 90-ті роки XX ст. підприємство було реорганізовано та припинило своє існування. Хоча, насправді, удосконалення виробництва могло зробити ці інструменти більш конкурентноздатними хоча б на учнівському рівні. Безумовно, це мало б позитивний вплив на розвиток флейтового виконавства у нашій країні. Питання інструментів і досі не вирішено. В Києві – українській столиці, де комерційна діяльність охоплює усі напрямки життєдіяльності, вже багато років працюють кілька музичних магазинів. Найпопулярніші з них це: магазин "Тік-так", який пропонує професійні флейти фірми "Jupiter", інтернет-магазин "Битком" – інструменти фірми "Yamaha", "Комора" – один з найпопулярніших японських "брендів" – "Sankyo". Водночас, провідні виробники професійних інструментів – такі як "Haynes", "Muramatsu", "Miyazawa", "Pearl", "Brannen", "Powell", "Pearl", "Altus" – повноцінно на українському ринку досі не представлені.

В європейських країнах флейти цих виробників надзвичайно популярні. Фірми мають офіційні представництва та сервісні центри. Обслуговування інструменту, його робочий стан також є надзвичайно важливим чинником, що впливає на забезпечення високих виконавських результатів.

На жаль, досі не вирішено питання так званої візової асиметрії, коли іноземці вільно відвідують нашу країну, а українці змушені відчути на собі часто принизливу процедуру отримання візи в консульстві країни. Відповідно, проблематичними стають поїздки на майстер-класи, концерти, конкурси, які регулярно проходять у різних місцях світу. Таке відокремлення від Європи негативно впливає на розвиток багатьох галузей промисловості, науки, освіти, мистецтва.

Безумовно, вирішення усіх наведених проблем значно сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності українських музикантів.

Використані джерела

1. Андрій Проценко: Життєпис. Спогади / (упоряд. та комент.: І. Д. Гамкала, Л. А. Проценко]. – К.: Музична Україна, 1990. – 286 с.

2. Анісімов О. Погляд на Київ з вікна вагону... "Київський ТелеграфЪ"/ Анісімов О. // №42 (336). – 20-26 жовтня 2006.

3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / Апатский В. Н. – К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. – 319 с.

4. Болотин С. В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых інструментах / Болотин С. В. – Л.: Музыка, 1969. – 200 с.

5. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. / Качмарчик В. П. – Донецк, Юго-Восток, 2008. – 310 с.

6. Маслов Р. А. К истории московской духовой исполнительской школы / Р. А. Маслов. – Режим доступу: http://www.gnesin.ru.

7. Усов Ю. А. История зарубежного испонительства на духовых інструментах / Усов Ю. А. – М. Музыка, 1989. – 208с.

8. Köhler E. Köhler's Endorsement of Zimmermann Flutes / E. Köhler. – Режим доступу: http://oldflutes.com/articles/zimmkoh.htm

9. http://radiotehnica.ru/0/zawod/kiew_zd_majak.html

10. http://ru.wikipedia.org

І с т о р і я

УДК 94(477:44)

Євгенія Володимирівна Дантанг,
кандидат історичних наук,
начальник відділу міжнародного співробітництва
Державної реєстраційної служби України

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКО-ФРАНЦУЗЬКОГО КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА (1991 -2005 роки)

Автор досліджує етапи відкриття Францією різноманітності сучасної культури України та роль у розбудові двосторонніх відносин в галузі культури Посольства Франції в Україні, Французького культурного центру, Посольства та Постійного представництва України у Франції. Аналізуються нормативно-правові акти з питань розвитку і становлення українсько-французьких відносин та співпраці з розбудови українсько-французького культурного співробітництва.
Ключові слова: *Україна, Франція, культурне співробітництво, українсько-французькі відносини.*

French discovering of cultural heritage and diversity of contemporary Ukrainian culture. Specified the role of the French Embassy in Ukraine, the French Cultural Center, Embassy and Permanent Mission of Ukraine in France in the development of bilateral relations in the field of culture. Named some norms and legislative acts on the issue of the evaluation and development the Ukrainian-French relationships. Examples and analysis of the cooperation in the field of the Ukrainian-French cultural cooperation.
Keywords*: Ukraine, France, cultural cooperation, Ukrainian-French relationship.*

Культурні зв'язки України з європейською і світовою культурою ще на початку 90-х років XX століття були фрагментарними, поодинокими. Звичайно, фактор державності України вирішально вплинув на обсяги та спрямованість культурних контактів. Але й нині, після більш як десятиліття державної незалежності, ще треба створювати надійні механізми для рівноправного, повноцінного співробітництва, розширювати культурно-наукові зв'язки.

Сучасний етап українсько-французьких культурних відносин має стати базисом для їх подальшого розвитку та визначення перспектив. Відтак, актуальність теми даної статті полягає в тому, що вивчення сучасного стану українсько-французьких відносин дасть можливість визначити перспективи наших відносин, спираючись на історичний досвід. Крім того, проаналізувавши та систематизувавши розрізнені матеріали, можна звести в єдине окремі факти, щоб змалювати повну картину українсько-французьких відносин за період 1991-2005 рр. та з'ясувати негативні та позитивні фактори, які впливають на співробітництво України та Франції у сфері культури.

Розвиток українсько-французького співробітництва був предметом наукового аналізу багатьох науковців, дипломатів та міжнародників у різні історичні періоди. Так, питання українсько-французьких культурних зв'язків розглянуто у праці Посла України у Франції (1997-2000) А.М.Зленка та радника посольства В. Манжоли у розділі "Незалежна Україна і Франція: від співробітництва до партнерства" [28]. Колективні праці "Україна і Франція// Діалог: історія, політика, економіка" та "Україна і Франція: нариси багатовікової історії відносин" стали класичним доробком вітчизняної історіографії історії українсько-французьких відносин [27, 28]. Так само класичним вже можна вважати науковий доробок французького вченого українського походження А.Жуковського [16]. У контексті українсько-французьких культурних зв'язків В.Михальчук дослідив історію заснування та діяльності Української бібліотеки ім. С.Петлюри у Франції [20]. О.Максименко розглянула специфіку французької мистецької освіти у середній школі [19]. Є.Донченко проаналізувала політико-правове забезпечення українсько-французького культурного обміну [14]. В свою чергу Г.Дутчак узагальнив окремі аспекти українсько-французького співробітництва в сфері культури загалом [15]. Праця П.Делкорда присвячена проблемам гуманітарної дипломатії та консалтингу [33]. Оригінальними є роздуми над проблемою визначення місця Франції у сучасній Європі та світі, які опублікували колишній міністр закордонних справ Франції Ю.Ведрін [39, 40] та колишній голова Європейської комісії Ж.Делор [34, 35]. Особливості українсько-французького співробітництва у сфері культури стали предметом дослідження Ж.Верана [41]. П. дю Буа де Дюниляк у своїй статті розглянув історію становлення української нації за часів модерну [38]. Праця Е.Пфлямляна з соціологічної точки зору висвітлює проблеми розвитку українського суспільства після здобуття незалежності [37] тощо.

© Дантанг Є. В., 2012

Метою даної статті є узагальнення досвіду культурного співробітництва України та Французької Республіки, висвітлення етапів українсько-французьких культурних відносин, розвиток та становлення нашого взаємовигідного співробітництва.

Розбудова українсько-французького співробітництва в 90-х роках XX століття в галузі культури формувалася кількома етапами, що визначені такими хронологічними межами: перший етап – початок розбудовчого процесу (16 липня 1990 р. – 24 січня 1992 р.); другий етап – формування культурних відносин (16 червня 1992 р. – грудень, 1996 р.); третій – сучасний етап розвитку співробітництва (30 січня 1997 р. – 2005 р.).

Формування першого етапу розбудови українсько-французького культурного співробітництва, на нашу думку, охоплює період від 16 липня 1990 р. до 24 січня 1992 р., тобто від часу оголошення суверенізації України до моменту встановлення дипломатичних відносин з Францією.

Глибокий і різнобічний аналіз тогочасної ситуації в Європі, змісту й спрямованості стрімкого європейського процесу, його значення для України в політичному, економічному, екологічному, гуманітарному та правових аспектах було зроблено МЗС УРСР та Науково-координаційним центром МЗС СРСР, Академією наук УРСР на науково-практичній конференції "Загальноєвропейське співробітництво і союзні республіки" (1990 р.) [32, 12]. Було вирішено створити консультативну раду з числа представників МЗС союзних республік, оскільки союзні республіки слабо або зовсім не представлені в центральних відомствах, що забезпечували міжнародні відносини країн. Обговорювалась можливість залучення республіканських неурядових, неформальних центрів до процесу загальноєвропейського співробітництва, вдосконалення роботи з співвітчизниками тощо. Йшлося про необхідність приведення законодавства у різних сферах діяльності відповідно до міжнародних стандартів.

Відповідно до плану міжпартійних зв'язків СРСР на початку 1990 року українсько-французькі дипломатичні контакти були представлені обопільними робочими візитами: завідуючого відділом зарубіжних зв'язків ЦК Компартії України А. Меркулова до Франції з працівниками радянського посольства, торгпредставництва СРСР та з представниками ділових кіл управління зовнішньою сферою Франції [31, 20-30] та делегації Французької Комуністичної партії у складі п. Г. Дюколоне, Ш. Лебермана, М. Кашкатьяна, М. Варганяна, М. Рожновського та інших, які були проінформовані про перебудовчі процеси на Україні, шляхи здійснення національної політики партії та стан міжнаціональних відносин у республіці [31, 16]. Цього ж року було відкрито Генеральне консульство Франції в м. Києві, яке з 1992 р. перетворено на Посольство.

Після прийняття Верховною Радою УРСР Декларації про державний суверенітет (16.07.1990 р.) [8, 7], в новоствореній країні, поряд із процесами реальної суверенізації та державотворення, гостро постало питання включення нашої держави у загальноцивілізаційні процеси у статусі рівноправного учасника, тобто формування нової нормативно-правової бази міждержавного співробітництва.

До часу визнання незалежності України Францією (27 грудня 1991 р.) в українсько-французьких дипломатичних відносинах відбувся ряд важливих подій, які прискорили поляризацію взаємовідносин обох держав. На початку жовтня 1990 р. в Києві відбулась зустріч А. Меркулова із Генеральними консулами іноземних держав, в тому числі і з Генеральним консулом Франції Ю.Перне [31, 128]. 16-17січня 1991 року в Парижі за ініціативою правої фракції Європейського парламенту та його організатора, депутата парламенту від Франції Б. Антоні, був проведений науковий колоквіум, присвячений проблемам сучасного стану ідеології, економіки, зовнішньої політики, культури в тих країнах, де суспільно-політичний устрій базувався на марксистському вченні. З аналізом сучасного стану Польщі та України виступив професор Сорбонни Ж. – М. Рюдан [30, 8].

Можливість розвивати прямі контакти між обома країнами була обумовлена офіційним відкриттям 13 червня 1991 р. Генерального консульства Французької Республіки в Україні. Того часу у французькій пресі публікуються інтерв'ю Голови Верховної Ради України Л. М. Кравчука та ряд матеріалів про Україну [2, 707].

Наступним кроком щодо зближення обох держав стали робочі зустрічі Генерального консула Франції в м. Києві Ю. Перне з членом Політбюро ЦК КПРС, першим секретарем ЦККГГУ т. Гуренко С. І.; Державного міністра, міністра економіки фінансів та бюджету Франції та Голови Верховної Ради України Л.М. Кравчуком і прем'єр-міністром України В. П. Фокіним [3, 110]. Було відзначено, що Україна і надалі зацікавлена у всебічному співробітництві із Францією. На початку жовтня 1991 року Голова Верховної Ради України Л. М. Кравчук мав зустріч із президентом Франції Ф. Міттераном в Парижі [4, 205].

Отже, в результаті контактів на вищому рівні було створено підґрунтя для визнання України як незалежної держави Французькою Республікою, що було офіційно здійснено 27 грудня 1991 р. [1], та подальшого плідного співробітництва в усіх сферах міждержавних відносин. Вже під час першого візиту Міністра закордонних справ Франції до України Р. Дюма 23 – 24 січня 1992 року сторони підписали Протокол про встановлення дипломатичних відносин між Україною і Французькою Республікою, Угоду між Міністром Закордонних справ України і Державним міністром закордонних справ Французької Республіки та Протокол про консультації між міністерствами закордонних справ обох держав [17, 84].

Про культурну присутність Франції в Україні у визначений нами період свідчить відкриття в м. Києві культурно-інформаційного центру "Альянс франсез" Французького Культурного Центру (1991 р.), створеного спочатку як філії Культурного Центру Франції в Москві, діяльність якого була спрямована

на підживлення симпатії та водночас представлення Франції як держави, що крокує в авангарді численних ділянок культури, науки і техніки [36, 1].

У сприянні розвитку і зміцненню взаєморозуміння між громадянами України і Франції, взаємному ознайомленню з історією і культурними традиціями наших країн, досягненнями в галузі економіки, науки, техніки, охорони навколишнього середовища, освіти і спорту вагома роль належить асоціації "Україна-Франція", правонаступниці колишнього товариства дружби "Україна-Франція"[22].

Розвиток українсько-французьких взаємин у гуманітарній сфері має місце не лише на рівні двостороннього співробітництва, а й у взаємодії з діючими на території Франції міжнародними організаціями, зокрема, ЮНЕСКО. Саме на початок 90-х років відноситься підписання Протоколу про співробітництво між Українською Радянською Соціалістичною Республікою та Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури від 13. 04. 1991р. [17, 154]. Підтвердженням міжнародного авторитету України стало призначення українського дипломата Ю. Кочубея заступником Генерального директора ЮНЕСКО у 1987-1992 рр. [18].

Особливостями першого етапу розбудови двосторонніх культурних відносин між Україною і Французькою Республікою, є такі: по-перше, Україна в українсько-французьких відносинах, в складних для держави умовах перетворень не відігравала провідну роль у значних для державного рівня українсько-французьких відносинах до часу проголошення нею самостійності та незалежності; по-друге, входження економічних, соціальних і культурних перетворень в політику нової держави створювали певні труднощі, пов'язані з цими процесами в українсько-французьких відносинах; по-третє, французька присутність на початковому етапі для української громадськості, що була представлена створенням асоціації "Альянс франсез" та відкриттям у м. Києві філії Французького культурного центру, тобто структур, що виступали одним із носіїв та формували уяву про європейську націю, її мову та культуру, створила найсуттєвіші передумови для взаємопроникнення та взаємопізнання обох культур в майбутньому.

Загалом це був етап відновлення або вперше налагодження безпосередніх політичних, економічних і культурних стосунків, встановлення контактів з дипломатичними представництвами для взаємної співпраці в розбудові майбутнього співробітництва. Початковий етап характеризується обмеженим колом зв'язків, що пояснюється невпевненістю французького керівництва щодо спроможності України у перспективі відстояти свою незалежність та забезпечити стабільність у державі.

Другий етап – формування культурних відносин – хронологічно визначений важливими міждержавними взаємостосунками та культурними подіями і датований від 16 червня 1992 року по грудень 1996 р., тобто з моменту офіційного візиту Президента України Л. Д. Кучми та підписання Договору про взаєморозуміння і співробітництво України і Французької Республіки, до офіційного візиту (вдруге) Президента України до Франції. Головною відзнакою цього етапу стало формування міцної договірно-правової основи двосторонніх відносин та започаткування багатостороннього культурного співробітництва.

Підписання Договору про взаєморозуміння та співробітництво між Україною і Французькою Республікою (ратифікований з української сторони 16.06.92.р., з французької – 14.02.1996 р., набув чинності 19.01.1997 р.) [6, 612] – основного серед діючих зараз міждержавних документів – створило правову основу розвитку двостороннього співробітництва в політичній, економічній, культурній та науковій галузях. Договір укладений на десять років, його дія буде автоматично продовжуватися на наступні п'ятирічні періоди за згодою обох сторін.

Згідно з концепцією розвитку міжнародних зв'язків м. Києва, спрямованої на творення авторитету м. Києва як столиці незалежної України серед зарубіжних столичних муніципалітетів та міжнародних організацій, в тому числі обміну культурними досягненнями, Київською міською владою, за Угодою між обома столицями від 10.10.1992 р., було укладено Протокол про дружбу та співробітництво між Києвом і Парижем, в якому обидві сторони висловили бажання щодо розширення співробітництва в таких напрямках, як культура, молодіжна політика, професійна освіта, спорт, засоби масової інформації, збереження культурної спадщини [25, 2].

Важливу роль у розбудові культурних відносин України і Французької Республіки відіграло затвердження Верховною Радою України 19 лютого 1993 року Основ законодавства України про культуру [5, 209], постанова Кабінету Міністрів України від 22 лютого 1996 року "Про стан і заходи щодо розвитку української культури", на базі яких була розроблена Комплексна програма основних напрямів культури України до 2005 року, зокрема із зарубіжними країнами. Одним із базових документів, якими сьогодні регулюється зовнішньополітична діяльність, в тому числі культурна, стали Основні напрями зовнішньої політики України (1993 р.) [7, 379].

Приєднання України до Європейської культурної конвенції (1994 р.) та вступ до Ради Європи (1995 р.) стало наступним кроком на шляху входження України у європейський культурний простір. Тому для України є досить важливим відновлення і створення нових контактів з європейськими країнами, зокрема з Францією.

Враховуючи загальноєвропейське значення для України українсько-французького співробітництва, українська сторона постійно ініціює розширення і поглиблення співтовариства між двома країнами. З 1993 р. в Парижі діє Посольство України. Потужним імпульсом співробітництва двох держав протягом 1992 -1996 рр. стало підписання важливих міжурядових та відомчих документів. Між двома країнами у відповідний період було підписано двадцять чотири важливих міждержавних документи, серед яких – п'ять у культурній, науково-технічній та освітянській сфері.

Посольство України у Франції виступає головним ініціатором культурно-мистецьких заходів в країні перебування, що говорить про усвідомлення дипломатами репрезентативної ролі культури як важливого посла культури. Цьому, як правило, передує цілеспрямована робота з узгодження програм культурного, наукового і технічного співробітництва. За умов активної і цілеспрямованої діяльності Посольства такі заходи, як правило, перетворюються в справжнє "відкриття Францією" України як держави з самобутньою культурою. Гастролі провідних українських колективів у Франції доводять, що кращі українські колективи – симфонічні й камерні оркестри, хори, театри – спроможні виступати на європейському рівні, конкурувати з європейськими колективами, сприяючи утвердженню української культури й майстерності виконавства.

Однією із традиційних форм широкомасштабних культурних акцій в 90-х роках XX століття стало проведення Днів культури країн – партнерів, зокрема, з 30 травня по 20 червня 1993 року в Україні пройшли Дні Франції. В рамках Угоди про побратимство міст Києва та Тулузи від 1975 р., з 10 по 15 листопада 1993 року в Тулузі відзначались Дні Києва [9, 4].

Оскільки Франція є однією із найбільших скарбниць світової культури, в якій добре відрегульоване законодавство в галузі культури, завданням культурної політики цієї країни стала пропаганда та створення умов для розповсюдження французької культури та мистецтва в інших країнах. Так, з 1994 р. представники Міністерства культури та мистецтв України запрошуються на стажування за програмою "Courant d'Est" [10, 5], фінансованої Міністерством культури Франції для працівників культури країн східної Європи в різноманітних установах Франції. Мета такого заходу – надання можливості вивчити спосіб управління культурою та функціонування культурних закладів Франції (Центр Ж. Помпіду, Національний музей сучасного мистецтва Франції тощо). Так відбувається відкритий обмін інформацією між державними структурами і різноманітними культурними установами обох країн.

Важливим для української сторони було проведення з ініціативи Комітету Верховної Ради України з питань культури і духовності та Посольства Франції в Україні у Києві 26-27 вересня 1997 р. міжнародного семінару "Культурна політика Франції", в ході якого українська сторона була ознайомлена із порядком розробки і формування Державного бюджету Франції в галузі культури, джерелами фінансування і механізмами використання бюджетних коштів, проблемами національного кінематографа [11, 14].

З початку 90-х років до розбудови культурного діалогу у Франції залучаються такі культурно-гуманітарні асоціації, як "Культурне коло Франція-Україна", "Ярославна", "Дружба", "Обміни "Франція-Україна", координаційне бюро останньої було відкрито у 1997 р. в м. Києві. В Україні активну участь у спільних українсько-французьких культурних акціях приймав Міжнародний благодійний Фонд "Центр співробітництва "УНІВЕРСО", що діє з 1996 року.

Вагома роль у піднесенні українсько-французького культурного діалогу на новий щабель у цей період належить Французькому Культурному Центру (ФКЦ), офіційне відкриття якого відбулося 3 травня 1994 року. Актуальним є те, що мережа методично-інформаційних французьких центрів "Альянс франсез" розгорнулась на той час у Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку та Львові [36, 1].

Нового характеру набули відносини України з ЮНЕСКО після створення Указом Президента Національної комісії України у справах ЮНЕСКО від 09.11.1995 р., яка діє як окремий підрозділ у складі МЗС України та налічує близько 40 – членів – представників органів державного управління, наукових та освітніх установ, творчих та громадських організацій. Координацію співпраці національних інституцій з ЮНЕСКО покладено на Національну комісію України у справах ЮНЕСКО – міжвідомчий орган при МЗС України (Указ Президента України № 212/96 від 26 березня 1996 р.).

За час членства в ЮНЕСКО Україна тричі обиралася до керівного органу Організації – Виконавчої Ради: у 1981 – 1985 рр. представником УРСР у Виконраді було призначено Г.М. Цвєткова; у 1995-1997 рр. – заступник Міністра закордонних справ України В.Д. Хандогій та Постійний представник України при ЮНЕСКО А.М. Зленко. На 2001–2005 рр. – Указом Президента України Представником України у Виконраді призначено заступника Глави Адміністрації Президента України А.К. Орла [21].

Відтак, другий етап формування українсько-французьких культурних відносин характеризується активним процесом формування договірно-правової бази культурного співробітництва держав, тобто міждержавні культурні зв'язки стали офіційними, що призвело до закладення фундаменту нових форм співробітництва; активними дипломатичними контактами, які засвідчили розуміння важливості існування на європейському геополітичному просторі незалежної України та готовність надати необхідну допомогу для стабілізації української економіки з боку Франції; прагненням України долучитися до елементів досвіду міжнародної культурної співпраці (не виключаючи її досвіду членства (з 1954 р.) в ЮНЕСКО), зокрема у своїх французьких колег; змінами, що призвели до нового витку двосторонньої культурної співдії, викликали появу відповідних громадських організацій, як в Україні, так і у Франції, які залучалися до взаємної співпраці.

Період якісних зрушень припадає на початок 1997 року. З 1997– 1998 рр. Франція стала на шлях модернізації українсько-французького культурного діалогу. На нашу думку, це етап більш зрілих відносин між Україною та Францією, що характеризується поглибленням політичних і культурних відносин та розгортанням формату співробітництва – так званий етап сучасного стану двосторонніх стосунків у галузі культури.

Позитивні паростки співробітництва відтепер отримали життя підписанням та розгортанням в дію Програми культурного, наукового і технічного співробітництва на 1997-1998-1999 рр. (підп. 30.01.1997 р.) [23, 26]; започаткуванням роботи Форуму українсько-французького діалогу (1999 р.) [27, 16], покликаного надавати підтримку та поширенню феномена так званої народної дипломатії; створенням Змішаної українсько-французької комісії з культурного та науково-технічного співробітництва та підписанням Протоколу 1-го Засідання про діяльність на 2001 – 2004 рр. [24, 20].

Прагнення всебічно поглиблювати відносини з Україною, надолужити певне відставання в їх розвитку та активізацію двостороннього політичного діалогу засвідчили двосторонні контакти та обмінні візити лідерів обох країн: Л.Кучми (січень, 1997 р.; грудень, 1999 р.) та Ж. Ширака (вересень, 1998 р.), а також в рамках Мадридського Саміту НАТО (Вашингтон, липень, 1997 р.) та Саміту Ради Європи (жовтень, 1997 р.), IV саміту ЄС – Україна (Париж, вересень, 2000 р), саміту Україна – ЄС (Ялта, вересень, 2001р.), а також офіційні візити, з українського боку, Міністра АПК України Б. Супіханова (02.03.1999 р.), Прем'єр-міністра В.П.Пустовойтенка (25-28.03.1999 р.), заступника Глави Адміністрації президента України, керівника Головного управління зовнішньої політики А.К.Орла (06.07.2000), начальника Генерального Штабу ЗС України В.П.Шкідченко (20-22.09.2000), Міністра закордонних справ А.М. Зленка (29.05.2002 р.) та з французького – Міністра ЗСФ Ю.Ведріна (1998 р.), Голови Сенату Франції К.Понселе (1999 р.), начальника Штабу ЗС Франції (1999 р.), Державного секретаря з питань оборони Франції Ж.-П. Массере (2000 р.) тощо [12, 9; 13, 14].

Упродовж 1997–2000 рр., окрім вищеназваних документів, було підписано дев'ять важливих двосторонніх міжурядових угод та чотири міжвідомчих. Протягом десятиліття між двома країнами було підписано

39 двосторонніх документів, із них – сім про співробітництво в науково-технічній та культурній галузях.

Продовжувалося і плідне співробітництво України з ЮНЕСКО, зокрема делегація України взяла участь у роботі підсумкової сесії Міжурядового комітету ЮНЕСКО з Всесвітнього десятиріччя розвитку культури (квітень, 1997 р.). Заступником Міністра культури і мистецтв Л. Новохатько, членом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, було проінформовано делегатів про основні події та тенденції культурного життя України останніх років. Подальшим поглибленням та розширенням співпраці українських освітніх, наукових та культурних інституцій з ЮНЕСКО стало підписання Меморандуму від 18.11.1997 р. Документ включав у себе широкий спектр проблем щодо реформування та диверсифікації освітніх систем, розвитку співробітництва в галузі фундаментальних наук та соціальних проблем, визначення шляхів співпраці із збереження та відродження пам'яток культури, опрацювання важливих проектів у сфері комунікації, інформації, інформатики тощо.

Важливою подією у відносинах з ЮНЕСКО стали зустрічі Президента України Л.Д. Кучми з генеральним директором К. Мацапурою (грудень, 1999 р., вересень, 2000 р.). За ініціативи президентів Л. Кучми та Ж. Ширака, в рамках громадської організації "Українсько-Французький Форум" (1999 р.), створено її виконавчу групу-асоціацію "Українсько-Французький Форум" (січень, 2002 р.), у роботі яких беруть участь відомі в Україні політики, науковці та громадські діячі. Як інструмент народної дипломатії, робота цих громадських організацій спрямована на нарощування безпосередніх контактів між представниками промислових та бізнесових, освітянських та наукових, культурних кіл. Зокрема, в Україні в рамках засідань Форуму у грудні 2000 р. розглядалися питання інвестування в економіку України, а також у 2001 р. пройшли "українсько-французькі дні" за участі делегації Спілки ректорів ВНЗ України та їх французьких колег [21].

Нового витку набула одна із традиційних форм культурного діалогу – Дні культури України, які восени 1999 р. були проведені за сприяння Міністерства культури та комунікацій Франції, Міністерства закордонних справ Франції, Міністерства культури і мистецтв України та Посольства України у Франції під назвою "Погляди на українську культуру" [12, 9]. В 2004 р. Уряд Франції планує проведення Днів французької культури в Україні. З метою належної підготовки цієї мистецької акції в лютому 2002 року в Україні перебував директор АФФА п. О. Пуавр д'Аврон, який мав серію зустрічей з представниками МЗС, Мінкультури та інших зацікавлених організацій. Метою приїзду в Україну п. А. Адісеам (2002 р.) стало започаткування практичної роботи, налагодження безпосередніх контактів з українськими партнерами, закладами культури Франції в Україні. Було наголошено, що французька сторона акцентуватиме на презентації в Україні сучасного французького мистецтва, щоб дещо модернізувати уявлення української громадськості про культуру, мистецтво та літературу країни.

Важливо зазначити, що особливістю співробітництва двох країн у новому тисячолітті стало офіційне відкриття у столиці Франції Українського Дому. У зв'язку з цією подією у мерії 17-го округу м. Парижа відбулась прес-конференція. Цей заклад став громадською асоціацією, покликаною сприяти поширенню різноманітної інформації про Україну. Відкриваючи прес-конференцію, Тимчасовий повірений у справах України у Франції В. Йохна наголосив на важливій ролі, яку має відігравати Український Дім у розвитку та поглибленні культурних зв'язків між двома країнами, поширенні різнобічної інформації про нашу країну серед французької громадськості. При цьому керівник української дипломатичної установи висловив побажання, щоб подібні заклади були відкриті в інших містах Франції. Президент Українського Дому Ж. Водяний зазначив, що головне завдання асоціації полягає у наданні

інформаційних послуг по Україні, зокрема, про її культурне життя та можливості у сфері туризму [13, 14]. Отже, цей період характеризується переходом від екстенсивного типу розбудови культурних відносин до інтенсивного (коли йдеться про хід реалізації угод про культурну співпрацю). На цьому тлі активізується необхідність пошуку нових форм взаємозбагачення та діалогу культур.

Якщо говорити в широкому сенсі про розвиток українсько-французького культурного співробітництва в новому тисячолітті, то без сумніву ми можемо констатувати факт розширення мережі французьких культурних закладів на Україні, регулярні офіційні та робочі зустрічі на вищому рівні, представників сфери культури України і Франції та проведення спільних заходів та відзначення урядами обох країн видатних митців культури. Більше того, важливим напрямком двосторонньої співпраці є розширення присутності України у культурному просторі Франції. Адже важко знайти іншу, ніж Франція, країну в світі, де культурним, в тому числі мовним чинникам надавалося б більше уваги. "Мабуть нема в світі такого артиста чи театрально-музичного колективу, який би не мріяв виступити у Парижі. Так було, так буде й далі, бо Париж залишається справжньою столицею світового культурного життя" [26, 12]. Тому шляхом проведення численних виставок, фестивалів за участю українських артистів та інших мистецьких заходів, що передбачені Програмою україно-французького культурного співробітництва, ми намагаємося ознайомити вимогливого французького глядача з національним колоритом і багатою культурою українського народу.

Немає сумніву, що проведення будь-яких культурних та мистецьких заходів українською стороною у Франції сприятиме зближенню українського й французького народів і насичить наші відносини духовним змістом. Для України цей діалог все ж таки став засобом державотворення, утвердження, збагачення та розширення поля власної культури. Важливим чинником культурного діалогу стало сприяння українською інтелігенцією розвитку української мови і культури, духовності української діаспори у Франції, позбавлення їх відчуття меншовартості за кордоном, в чому й виявляється актуалізація діалогу спільнот двох народів. Ми маємо довести світові, що Україна сьогодні – це не "хутірська" країна з "хутірським" мистецтвом. Для цього нам потрібно пропагувати не тільки фольклорно-етнічні форми національних мистецтв, а й сучасні. Крім того, для інтегрування України в світовий культурний процес необхідно увійти до інформаційного простору. При цьому велике значення має інформація не тільки про стан сучасного мистецтва, а й про історичні раритети. Скарби України становлять велику історичну і художню цінність. Україні є що показати світові. Експонування на міжнародних виставках історико-художніх раритетів, що містяться в музеях України, буде великим відкриттям для світу, може стати навіть сенсацією, це тим більш необхідно, що важливим чинником перетворення України у відкрите громадське суспільство є створення насамперед відкритого мистецького простору.

Відтак, плідність та перспективність розвитку українсько-французького культурного співробітництва в 90-х роках XX століття пояснюється тим, що традиції цих зв'язків були підкріплені схожістю основних пріоритетів зовнішньої стратегії двох держав, оскільки обидві країни у розбудові відносин з іншими країнами світу роблять ставку на розвиток економічного та культурного співробітництва.

Використані джерела

1. Відносини Україна – ЄС. Розділ Двостороннє співробітнитцво, Відносини Україна-Франція. – Режим доступу: http:// www. mfa.gov.ua /mfa/ ua/ 847.htm.
2. Відомості ВР України, 1991. – №26. – С. 707.
3. Відомості ВР України, 1991. – №39. – С. 110.
4. Відомості ВР України, 1991. – №42. – С. 205.
5. Відомості ВР України, 1992. – № 21. – С. 209.
6. Відомості ВР України, 1992. – № 43. – С. 612.
7. Відомості ВР України, 1993. – № 37. – С. 379.
8. Декларація про державний суверенітет України: Прийнята Верховною Радою УРСР 16 липня 1990 року. – К., 1991. – С.7.
9. Довідка про культурне співробітництво України з Французькою Республікою у 1993 р. – К.: Управління зовнішніх зв'язків з питань європейської інтеграції та протоколу Міністерства культури та мистецтв України (далі УЗЗ МКі М України), 1993. – 4 с.
10. Довідка про культурне співробітництво України з Французькою Республікою у 1994р. – К.: Відділ УЗЗ МКі М України, 1994. – 5 с.
11. Довідка про культурне співробітництво України з Французькою Республікою у 1996 – 1997 р. – К.: УЗЗ МК і М України, 1997. – 14 с.
12. Довідка про культурне співробітництво України з Французькою Республікою у 1999 р. – К.: УЗЗ МК і М України, 1999. – 9 с.
13. Довідка про культурне співробітництво України з Французькою Республікою у 2000 – 2002 рр. – К.: УЗЗ МК і М України, 2002. – 14 с.
14. Донченко Є.В. Культурологічні проблеми розбудови громадянського суспільства в Україні (на прикладі українсько-французьких відносин) // Збірник наукових праць науково-дослідницького інституту українознавства / Євгенія Володимирівна Донченко. – 2004. – Т.III. – С.228–231.
15. Дутчак Г. Сучасний стан і перспективи культурного співробітництва між Україною і Французькою Республікою // Україна і Франція. Діалог, історія, політика, економіка / Геннадій Дутчак. – К.: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень НАН України, 2002. – С.64-78.

16. Жуковський А. Українознавчі студії у Франції // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки / Анатолій Жуковський. – 2000. – Вип. 9. – С.284 – 300.
17. Зленко А.М. Зібрання чинних міжнародних договорів України. – Т.2, кн.1. / Анатолій Максимович Зленко. – К.: Ін Юре, 2002. – С. 84, 85, 87, 154, 290 С.
18. Зленко А.М. Дипломатія і політика. Україна в процесі динамічних геополітичних змін / Анатолій Максимович Зленко. – Харків: Фоліо, 2003. – С. 184, 559 С.
19. Максименко О.А. Мистецька освіта як важлива складова середньої ланки французької освітньої системи // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка / Олена Андріївна Максименко. – 2010. – № 6. – Ч.2. – С.158-163.
20. Михальчук В. Українська бібліотека ім. Симона Петлюри: заснування, розвиток, діяльність (1926-1998) / Володимир Михальчук. – К.: Видавництво ім. О.Теліги. – 1999. – 655 С.
21. Поточний архів Другого територіального управління Міністерства закордонних справ України (далі – ПА ДТУМЗС України) – Довідка: Україна в ЮНЕСКО.
22. Поточні матеріали відділу міжнародних відносин Київської міської державної адміністрації (далі ВМВ КМДА).
23. Програма культурного, наукового і технічного співробітництва на 1997 – 1999 рр. – К.: УЗЗ МК і М України, 1997. – 26 с.
24. Протокол 1-го Засідання українсько-французької комісії з питань культури, науки і техніки про діяльність на 2001 – 2004 рр. – К.: Відділ міжнародних зв'язків Міністерства науки і освіти України, 2001. – 20 с.
25. Протокол про дружбу та співробітництво між Києвом та Парижем від 10.10.1992р. – К.: Відділ міжнародних відносин Київської міської державної адміністрації (далі ВМВ КМДА), 1992. – 2 с.
26. Туркевич В. Десять днів у Парижі // Голос України. – 1992. – 25 лютого. – С.12.
27. Україна і Франція // Діалог: історія, політика, економіка. – К.: Інститут політичних і етносоціальних досліджень, – К., 2002., – 350 с.
28. Україна і Франція: нариси багатовікової історії відносин. / Анатолія Жуковський, Анатолія Зленко, Володимира Манжола та ін. – Львів: Кальварія, 2001. – 320 С.
29. Хоменко Н. Не только Ален Делон говорит по-французски// Сегодня – 1999. – 10 апреля. – С. 10.
30. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України), Ф.1, Оп.32, Спр.2932. – С. 8.
31. ЦДАГО України, Ф. 1, Оп. 32, Спр. 2793. – С. 20-30, С. 128.
32. ЦДАГО України, Ф.1, Оп. 32, Спр. 2794. – С. 12, 16.
33. Delcorde Raoul. Les métiers de l'humanitaire développement et la diplomatie. – Paris: Fayard, 2009. – 230 p.
34. Delors Jacques. L'Europe tragique et magnifique: Les grands enjeux européens. – Paris : Editions Saint-Simon, 2006. – 319 P.
35. Delors Jacques. Mémoires. – Paris: Plon, 2004. – 518 P.
36. Institut Francais d'Ukraine, programme.- Janvier, fevrier. -1996. – p. 1.
37. Pflimlin Eduard. Ukraine: a society in deadline // Le Monde diplomatique. – 1998. – №5. – P.4-8.
38. Pierre du Bois de Dunilac. Les Ukrainiens // Etudes danubiennes. – T12. 1996. – P.43-57.
39. Védrine Hubert. Les cartes de la France à l'heure de la mondialisation / Védrine Hubert. – Paris: Plon. – 2000. – 320 P.
40. Védrine Hubert. Les mondes de François Mitterrand / Védrine Hubert. – Paris: Fayard, 1996. – 400 P.
41. Verhun J. Les ruines historiques et culturelles entre l'Ukraine et la France / Verhun J. // L'Est européen. – 1994. – №233. – P.39-51.

УДК 008:37

Ольга Рафаілівна Копієвська,
кандидат педагогічних наук, доцент,
проректор з профорієнтаційної роботи
та громадських зв'язків Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПТ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У ТРЕНДІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються традиції та інновації функціонування освітнього простору України. Аналізуються європейські освітні тренди, визначаються детермінанти розвитку і забезпечення якості культурно-мистецької освіти в українських вишах.

Ключові слова: *вища освіта, культурно-мистецька освіта, традиція, інновація, тренд.*

The article examines traditions and innovations of the functioning educational field of Ukraine. It analyzes European educational trends, identifies determinants of development and quality ensuring of cultural and artistic education in Ukrainian higher schools.

Keywords*: higher education, cultural and artistic education, tradition, innovation, trend.*

Інтегративний процес розбудови сучасної української держави передбачає проведення необхідних змін у різних галузях нашого суспільства, зокрема освітньої. Даний процес передбачає впровадження європейських норм і стандартів з метою визнання на світовому ринку праці українських

© Копієвська О. Р., 2012

спеціалістів та підвищення їхньої конкурентоспроможності. Відтак реалії сьогодення свідчать про невпинний процес підвищення професійних вимог до молодих фахівців та їх кваліфікації.

Суспільство XXI століття потребує висококваліфікованого працівника, який повинен мати поглиблені теоретичні знання, вміти їх використовувати у своїй практичній діяльності, робити змістовні і ґрунтовні висновки у дослідженні проблеми, знаходити оптимальні шляхи її вирішення.

Потреби часу диктують нові умови і для підготовки кадрів, зумовлені проявом та становленням нового типу освітніх потреб і вимог, виникненням відмінних від традиційних освітніх нормативів та освітніх трендів, запровадженням їх в освітній процес.

Визначаючи культ знань і освіти як вагому складову української національної ідеї, науковці наголошують на її орієнтуючій складовій, яка єднає суспільство, створює передумови глобальних перетворень, спонукає до повноправного входження України в європейський і світовий простір як великої, міцної держави, демократично організованого суспільства [1, 11]. Відтак, концепт-ідея розвитку сучасної вищої освіти полягає у поєднанні вітчизняних традицій та європейських інновацій, що й актуалізує наше дослідження.

Метою даної статті є дослідження сучасного стану культурно-мистецької освіти, осмислення впливу традицій та інновацій на розвиток освітнього процесу в Україні.

Концепт поєднання традицій і інновацій є важливим складовим модернізації культурно-мистецької освіти в умовах соціальних трансформацій та євроінтеграційних процесів.

Традиції й інновації вищої освіти, зокрема культурно-мистецької, є об'єктом наукових досліджень, що знайшло відображення свій в низці праць вітчизняних науковців (Андрущенко В.П., Богуцький Ю.П., Згуровський М.З., Кремень В.Г., Шейко В.М. та ін.). Питання реального стану та ефективності сучасної системи культурно-мистецької освіти активно обговорюються вітчизняними науковцями та громадськими діячами. Так, досліджуючи освітній потенціал нації, В.М. Шейко акцентує увагу на питаннях становлення, трансформації освіти, при цьому визначає її як найважливіший чинник формування сучасної інформаційної цивілізації. Присвятивши даній проблемі низку наукових праць, вчений визначає важливість розвитку освіти в умовах глобалізації. На його думку, саме глобалізація відбиває наявність інтеграційних процесів у сучасному світі, інтенсивних взаємодій між державами в різних сферах громадського життя. Саме освіта з категорії національних пріоритетів високорозвинених країн переходить у категорію світових пріоритетів [2, 271].

Невпинні трансформаційні процеси сучасної освіти характеризуються тим, що освіта перестає бути лише засобом підготовки фахівців, а стає обов'язковим етапом у розвитку особистості, який працює на конкурентоспроможність спеціаліста. Одним із пріоритетних завдань освітнього процесу навчального закладу стає підготовка фахівця, який має орієнтуватися і працювати в умовах сучасного глобального світу.

На важливості розвитку освітнього потенціалу у вищезазначеному контекстів, наголошує В.Кремень, зазначаючи при цьому, що саме освітня система має ресурси для розвитку інтелектуальних і творчих здібностей людини [3].

Розвиток зазначених науковцем здібностей покладено на низку освітніх закладів культурно-мистецького спрямування, а саме: початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) – позашкільна освіта; спеціалізовані школи (школи-інтернати) – загальна середня освіта та допрофесійна підготовка; вищі навчальні заклади I-IV рівнів акредитації.

Підготовка відповідного фахівця покладена на навчальні заклади культури і мистецтв, серед яких 64 навчальні заклади I-III рівнів акредитації комунальної форми власності та 12 навчальних закладів I-IV рівнів акредитації державної форми власності [5].

Часи незалежності позначилися на відповідних реформаційних процесах системи культурно-мистецької освіти. Функціональне призначення освітнього процесу було розширено, визначивши при цьому художньо-естетичне виховання як пріоритетний напрям у формуванні всебічно розвинутої особистості. На фахівців культурно-мистецького спрямування державою покладено важливе завдання реалізації культурних прав людини і громадянина, задекларованих у Конституції України.

Законодавчо закріплені культурні права, які полягають у: вільному виборі і реалізації свободи творчості, виду діяльності у сфері культури, засобів і сфер застосування творчих здібностей, самостійному розпорядженні культурно-мистецькими, художніми творами, збереженні, розвитку, пропагуванні культурної, мовної самобутності, традицій, звичаїв та обрядів; доступі до культурних цінностей, культурної спадщини і культурних благ; здобутті культурно-мистецької освіти тощо [4], передбачають відповідні умови для їх реалізації та забезпечення.

Важливим показником реалізації культурних прав громадян є наявність відповідної мережі культурно-мистецьких, дозвіллєвих, рекреаційних закладів і відповідно висококваліфіковані фахівців.

Реалії сьогодення свідчать про негативні процеси, які впливають на розвиток культурно-мистецьких професій. Однією з таких проблем є зниження престижу професії, а й відповідно культурно-мистецької освіти на всіх її рівнях.

Дослідження останніх років дозволили визначити основні проблеми вищої культурно-мистецької освіти, а саме: відсутність єдиної інформаційної бази щодо функціонування мистецьких вищих навчальних закладів; підпорядкованість ВНЗ різним міністерствам, що призводить до відповідних розбіжностей в схемах управління; відсутність єдиних стандартів у вищій освіті культурно-мистецького спрямування [6, 147].

Зниження попиту на вищу культурно-мистецьку освіту спричинило і різке падіння мистецької освіти на її всіх рівнях. Основною причиною такого зниження є комерціалізація культурно-мистецьких послуг. Даний процес перешкоджає гарантованому Конституцією рівному доступу для різних соціально-вікових категорій населення до культурних благ та послуг. Слід наголосити, що особливо вразливою категорією є діти і молодь. Саме ця соціально-вікова категорія потребує державної підтримки для розвитку власних творчих здібностей. Комерціалізація послуг, які надають заклади, гуртки, лабораторії, об'єднання культурно-мистецького спрямування, унеможливлює рівний доступ громадян до споживання запропонованих послуг.

В даному контексті варто наголосити, що питання культурно-мистецької освіти в Україні потребує структурного підходу до її вирішення в межах існуючих традицій та ефективному поєднанні з інноваційними процесами в даній сфері. Така постановка питання повинна враховувати відповідне оновлення освітніх ресурсів та визначення шляхів їх раціонального впровадження в підготовку майбутнього фахівця. Підґрунтям для такого оновлення має стати відповідне вивчення та ефективне впровадження існуючих традицій та інновацій.

Традиційним залишається існуюча загальна внутрішня система культурно-мистецької освіти, яка має власну, специфічну тільки для даної країни організаційну структуру. Тому процес модернізації має бути гнучким і відповідно адаптованим до існуючих освітніх традицій. В даному контексті поєднання традицій і інновацій зумовить розвиток і виживання даної освіти.

Розвиток культурно-мистецької освіти визначається повнотою та інтенсивністю відповідності сучасним цивілізаційним процесам та викликам часу. Економічні, політичні, соціальні зміни, які відбуваються в країні спричинили втрату в суспільстві творчої сили і призвели до духовного зубожіння. Тому необхідність використання сучасних трендів та запровадження інноваційних технологій у вирішення цієї доволі складної ситуації в культурно-мистецькому просторі країни – беззаперечна.

Відтак, необхідне дослідження провідних тенденції функціонування європейської освіти, стимулів її розвитку з метою подальшого впровадження їх у сучасний вітчизняний освітні простір. Дане впровадження має на меті максимальне збереження традиційного змісту та призначення культурно-мистецької освіти, поєднане з впровадженням інновацій для забезпечення адаптації даної освіти до вимог часу.

Методи впровадження мають носити системно-структурний підхід, зорієнтований на визначення раціональної структури культурно-мистецького освітнього потенціалу. Використовуючи сучасні методи, суб'єкти освітнього процесу мають звертати у вагу на їх привабливість, виходячи з прогресивних ідей і нормативних співвідношень, заданих найбільш досконалими освітніми трендами.

Одним із структуроутворюючих елементів культурно-мистецького освіти є навчальний процес, який не завжди відповідає вимогам сучасності. Вітчизняна культурно-мистецька освітня система характеризується недосконалими навчальними планами і програмами, застарілими стандартами, невідповідністю отриманих студентами знань їх реальній реалізації.

Саме невідповідність структурних елементів культурно-мистецького освітнього потенціалу в деякій мірі стримує розвиток вітчизняної освіти.

Європейський освітній досвід переконливо свідчить про ефективність залучення до формування навчальних планів і програм практиків і роботодавців.

До проблем також ми відносимо і відповідно низьку мовну культуру фахівців культурно-мистецької сфери. Знання іноземних мов є невід'ємною складовою обраного фаху. Реалії сьогодення свідчать про значну роль культурно-мистецької освіти в міжкультурному діалозі. Саме низька мовна культура унеможливлює конкурентоспроможність вітчизняних фахівців на світовому ринку праці.

Процес формування міжкультурного діалогу включає в себе різноманітні освітні заходи, включаючи і професійну підготовку. Саме професійна підготовка дозволяє індивіду діяти як активному і відповідальному громадянину, який орієнтується в етнокультурних особливостях ближнього, поєднувати набуті знання, навички і поведінку, розвиваючи, зокрема, здатність до аналізу і самокритичної оцінки, необхідної для життя в багатокультурних суспільствах [7, 35].

Культурно-мистецька освіта завдяки своїй універсальності ідеально підходить для розвитку відкритих і широких поглядів на світ, що базуються на принципах вільного вибору, толерантності, поваги до інших.

Вирішальним фактором для примирення, взаєморозуміння та взаємодовіри між людьми є розуміння інших культур і народностей, дотримання гарантованих конституційних прав. Тому сучасні освітні програми мають передбачає низку навчальних дисциплін, які формували б у майбутніх фахівців знання культури і традицій інших народностей, навички застосування отриманих знань у міжкультурних відносинах.

Спеціалісти культурно-мистецького спрямування, призначенням яких є реалізація культурних прав людини, мають володіти історико-культурологічними знаннями для подальшого їх використання у професійному житті. Майбутній фахівець повинен: орієнтуватися в культурно-історичному минулому як країни, так і світу, розумітися на сучасних світових і вітчизняних тенденціях розвитку культурної сфери і застосовувати їх на практиці. Тому оптимізація навчальних планів і програм має враховувати потреби часу і бути відображена в навчальному процесі вишів.

Невіддільним елементом освітнього потенціалу є імідж навчального закладу. Реалії сьогодення свідчать про випадки, коли навчальний заклад здійснює підготовку достатньо кваліфікованих кад-

рів, проте не має відповідного бренду. Тому в даному контексті важливо використовувати маркетингові інновації, спрямовані на пошук нових сфер і способів використання потенціалу навчального закладу, розробку на цій основі нових конкурентоспроможних кваліфікацій, залучення практиків для подальшого просування висококваліфікованих фахівців на ринок праці. Основна мета інноваційних досліджень і впроваджень полягає у задоволенні потреб і запитів майбутніх роботодавців та забезпеченні умов для тривалого виживання і розвитку навчального закладу на ринку освітніх послуг.

Європейський досвід організації освіти свідчить про важливість формування стратегічного плану розвитку, який включає в себе важливі складові для підвищення якості освіти. Як свідчить досвід провідних вишів Європи, стратегічних план є важливою складовою діяльності кафедри, інститутів, начального закладу в цілому.

Реалізація поставлених завдань дозволяє виявити сильні та слабкі сторони освітнього процесу, можливі ризики і в подальшому визначити шляхи їх подолання. Слід зазначити, що даний документ не повинен суперечити державній освітні політиці і стратегії розвитку галузі, за якою готують майбутнього фахівця. Відсутність в державі єдиного стратегічного плану розвитку культурно-мистецької освіти унеможливлює розвиток і впровадження сучасних технологій в освітній процес.

Кроки, здійсненні урядом щодо приєднання до європейської освітньої системи, позначилися низкою нормативних актів, які регулюють участь вищої освіти України у Болонських перетвореннях. Задекларовані норми спрямовують вітчизняну освіту на розвиток і набуття нових якісних ознак, на збереження кращих традицій і підвищення якості існуючих національних стандартів освіти.

Особливість європейської культурно-мистецької освіти полягає у її відповідності сучасним трансформаційним процесам, які відбуваються в культурі.

Враховуючи потреби часу, європейський освітній процес ґрунтується на відповідальності за якість наданих освітніх послуг і за те, як ця якість забезпечується в подальшому на ринку праці. Автономія навчальних закладів, мобільність освітніх програм, поєднання освіти, інновацій і науки дозволяє готувати спеціаліста, який має конкурентоспроможність не тільки на європейському, а й на світовому ринку.

На жаль, почасти консервативний вплив владних структур можна віднести до причин, які впливають на якість освіти, що викликає певні сумніви щодо ефективності поєднання в освітньому процесі таких важливих складових, як інновація і наука. Якість культурно-мистецької освіти була б більш ефективна при поєднанні навчального процесу з практичними інноваціями.

Європейській освітній процес позначився низкою тенденцій в забезпеченні якості освіти, зокрема відбувається оптимізація планів на рівні забезпечення бакалаврських програм. Цей процес викликаний загальним європейським трендом. Мета такої оптимізації виходить з сучасних потреб людства і тих вимог, які висуваються до фахівця у XXI столітті.

Фахівець має володіти знаннями з споріднених спеціальностей і орієнтуватися в процесах, які відбуваються. Практика підготовки вузькопрофільного фахівця призводить до певних професійних обмежень щодо встановлення взаємозв'язку із спорідненими видами роботи. Інноваційним підходом до розробки навчальних планів бакалаврів є максимальний стик з спорідненими спеціальностями. Як приклад, бакалаврська програма підготовки реставраторів включала в себе вивчення реставраційних шкіл для відновлення історичних пам'яток 18, 19 століття. Досвід реставраційних робіт на сучасному етапі важливу увагу приділяє реставрації більш сучасних будівель, які також представляють історичну цінність. Іншими словами, практика збереження культурно-історичних будівель враховує і сучасні будівлі, які представляють культурно-історичну цінність.

Підготовка фахівців, професійна діяльність яких спрямована на розвиток і забезпечення дитячої творчості та молодіжної культури, має враховувати ряд споріднених спеціальностей, таких як психологія, педагогіка, музика її вплив на людський мозок. Практичне впровадження отриманих теоретичних знань передбачає знання медичних показників. Тому оптимізація навчальних програм у підготовці фахівців полягає у максимальному врахуванні низки споріднених спеціальностей.

Слід наголосити, що особливість культурно-мистецької освіти полягає в тому, що її сутність і призначення спрямоване на вирішення ряду соціокультурних проблем громадян. Тому практичне поєднання отриманих знань з соціальною інновацію є тією особливість, яка відрізняє культурно-мистецьку освіту від інших. Остання, в свою чергу, є не тільки нововведенням як статичний кінцевий результат творчої діяльності, а й процесом перетворення новацій на соціокультурні норми і моделі поведінки, їхнього інституційного оформлення й інтерналізації.

Розгляд даного питання в такому контексті дозволяє звернути увагу на ще важливу роль даного поєднання. Сучасний погляд на розвиток культурно-мистецької освіти має вивчати і відповідно враховувати тренди європейської освіти, так як сфера культури і мистецтв є світовим надбанням.

Країна, яка не має потенційної можливості сформувати уяву про національну культуру як могутній бренд, приречена на постійне утвердження себе в світі. Культурний аспект національного іміджу є незамінним і неповторним, оскільки він пов'язаний з країною, її минулим, духовним і культурним розвитком. Національна культура, її бренд в світі дозволяє визначити унікальність країни [8, 212].

Представники культурно-мистецьких професій є активними учасниками міжнародних фестивалів і конкурсів. Саме висококваліфікована підготовка дозволяє молодим талантам займати престижні премії та отримувати світове визнання.

Світове визнання вітчизняних мистецьких професій дозволяє констатувати, що важливим показником є збережені традиції в освітньому процесі, які формувалися довгі роки і розвивалися в навчальних закладах культурно-мистецького спрямування.

Відтак, реалії часу диктують інші умови підготовки фахівця, запровадження нових методів і підходів до освітнього процесу. Але зміни в освітньому процесі мають бути виваженими і обґрунтованими. Відповідність до сучасних умов розвитку і існування не повинна втрачати традиції, які дозволяли довгий час готувати достатньо професійних фахівців для культурно-мистецької сфери.

Підготовка працівників культури, професійних творчих працівників має бути спрямована на підвищення управлінського професіоналізму, вміння стратегічно мислити в умовах сучасних глобалізаційних та цивілізаційних викликів. Проте інноваційні нововведення в культурно-мистецьку освіту мають носити зважений характер, так як дана сфера людського буття потребує особливої уваги і є нормативно вразливою.

Перед вишами, освітня послуга яких спрямована на підготовку кадрів для культурно-мистецького середовища, постає ряд завдань, які пов'язані з вдосконаленням організації та змісту освіти. Трансформаційні процеси, які відбуваються в світі, потребують перегляду навчальних планів і програм, кадрового потенціалу, що передбачає підвищення професійної майстерності професорсько-викладацького складу. Сучасні освітні програми мають враховувати специфіку галузі культури і мистецтва і бути орієнтовані на її підтримку.

Перспективи подальших досліджень в цьому напрямі повинні ґрунтуватися на вивченні і практичному впровадженні сучасних освітніх трендів, наближенні їх до вітчизняної освітньої практики. Використання сучасних підходів дозволить модернізувати культурно-мистецьку освіту і наблизити її до європейських стандартів. Пріоритетним залишаються питання переосмислення та гармонічного поєднання управлінських традицій та інновацій в умовах соціальних трансформацій та євроінтеграційних освітніх процесів.

Використані джерела

1. Науково-освітній потенціал нації: погляд у XXI століття / Авт.кол.: В.Литвин, В.Андрущенко, С.Довгий та ін. – К.: Навч. книга, 2003. – Книга 2 – 672 с.

2. Шейко В.М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.); Моногр.: в 2 т. / В.Шейко. – Х.: Основа, 2001. – Т.2 – 400 с.

3. Вища і післядипломна освіта в ринкових умовах: монографія / наук. ред. д.е.н., проф., академіка НАН України Б. М. Данилишина / РВПС України НАН України. – К.: РПВС України НАН України. – 224 с.

4. Закон України "Про культуру" //Відомості Верховної Ради України. – 2011. – № 24. – ст.168

5. Сайт Міністерства культури України. – Режим доступу: http://mincult.kmu.gov.ua/

6. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка / Інститут культурології Академії мистецтв України; Авт.кол.: О.І.Безгін, Г.Є.Бернадська, І.С.Кочарян, О.І.Дацко, О.Ю.Успенська. – К.: СПД Голосуй, 2008. – 400 с.;

7. Біла книга з міжкультурного діалогу / Міністерство культури і туризму України, ЦР "Демократія через культуру".- К.: Оранта, 2010. – 72 с.

8. Анхолт С. Брейдинг: дорога к мировому рынку /С.Анхолт. – М.: КУДИЦ-ОБРАЗ, 2004. – 272 с.

УДК 947.041

Олександр Олексійович Казаков,
кандидат історичних наук,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КИЇВСЬКА ТРАГЕДІЯ 1482 р.: ІСТОРИКО-ДИПЛОМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ
(частина друга)

У статті, спираючись на архівні матеріали, здійснено історико-дипломатичний огляд московсько-литовсько-кримської боротьби за українські землі на початку 80-х років XV ст. та її трагічні наслідки.

Ключові слова: *Московське князівство, Кримське ханство, Велике князівство Литовське, посольство, дипломатична боротьба, трагедія.*

In the article, leaning against the archived materials, the історико-дипломатичний review of the Moscow-Lithuanian-Crimean fight is carried out for Ukrainian earths at the beginning of 80th the XV item and it tragic consequences.

Keywords: *Moscow principality, Crimean khanate, Large principality, is Lithuanian, embassy, diplomatic fight, tragedy.*

© Казаков О. О., 2012

14 травня 1482 р., ще до отримання відповіді на посольство Ю. Шестака, у Крим було направлене посольство Михайла Васильовича Кутузова [19, арк. 77-83; 21, 32-34]. Така поспішність і наполегливість московського уряду з цього питання була невипадковою. В її основі лежала не просто загальна ворожість Івана III до Казимира IV, а, напевно, конкретні її прояви, що примушували великого князя побоюватись польсько-литовського вторгнення. Основна причина чергового загострення московсько-литовських відносин полягала у невирішеності територіальних проблем та безрезультатності попередніх переговорів.

Весною 1482 р. (між 15 березня і 14 травня) у Москву прибуло литовське посольство на чолі з маршалком дворським і намісником полоцьким Богданом Андрійовичем Саковичем [15, 234; 18, 349]. Про його місію збереглось коротке повідомлення Софійського II літопису: "Того же лета (6990) король прислал Богдана, прося Новагорода Великого и Лук Великих". В дипломатичному листуванні зафіксовано лише вимогу Ржева та Великих Лук, питання про данину з яких стояло ще з 1480 р. [10; 21, 33; 23, 354; 24, 84]. Відсутність посольських книг не дає можливості точно відновити перебіг московсько-литовських переговорів. Запропоновані польсько-литовською стороною умови "докончания" відомі лише наближено. Можливо, Казимир IV, пропонуючи "докончание", наполягав на сприятливому для себе вирішенні новгородського питання, а Іван III умовою укладення угоди, висунув повернення всіх давньоруських земель, що перебували під польсько-литовською владою. Послам з обуренням було відмовлено, а сам факт став прецедентом у руках московської дипломатії того, як не треба поступати литовським послам.

Момент для пред'явлення територіальних претензій Московській державі було обрано вдало, хоч і не в такій мірі, як у 1480 р. В 1482 р. Неспокійно було на кордоні з Лівонією, на сході вороже поводився казанський хан Алєгам, ще існувала опозиція у Новгороді. Посилаючи послів, Казимир IV розраховував на успіх ультиматуму і тримав хід справи під власним контролем. Про це свідчить його постійне перебування у Великому князівстві Литовському протягом 1480-1483 рр. Король перебував у Вільно, Троках, Новогрудках і лише в січні 1484 р. повернувся у Польщу [2, 182; 22, 400-401; 24, 82-83]. Одночасно Казимир не пропустив московських послів у Молдавію [15, 234]. Отже, весною 1482 р. Москва і Вільно черговий раз опинились на межі військового зіткнення. В даній ситуації Іван III був особливо зацікавлений у тому, щоб з допомогою Менглі-Гірея припинити ворожу активність Казимира IV.

Посольська "пам'ять" М.В. Кутузову засвідчує, якої ваги весною 1482 р. Надавав Іван III негайному походу кримських татар у володіння Казимира [19, арк. 77-83; 21, с. 32-34]. Після прибуття в Крим, М. Кутузову необхідно було узгодити свої дії з Ю. Шестаком. Спочатку переговори з ханом повинен був розпочати Ю. Шестак, а продовжити М. Кутузов. Переговори були таємними ("говорити о том наеди-не"). Крім традиційного "... челом ударити, да спросити о здоровье" посол привіз Менглі-Гірею та вельможам щедрі "поминки" (подарунки. − Авт.), які повинні були сприяти просуванню переговорів.

Іван III повідомляв свого кримського союзника про переговори з королем: "И король ко мне присылал своего посла Богдана после того, как есми к тебе отпустил твоих послов и своего боярина Юрья послал. А любви и докончания король со мною не хочет; а которые мои городы и волости и земли мои за собою держит, а того мне не отдаст" [19, арк. 81 зв.-82]. Далі московському послу необхідно було наполягати на відновленні між державами союзницьких відносин проти Казимира IV ("а на короля именем тобе быти со мною заодин") та вимагати, щоб хан "... королю шерть сложил, да и рать бы еси свою на него послал". На випадок, якщо Менглі-Гірей запитає про військові плани Івана III проти Польсько-Литовської держави, послу необхідно було сказати, що "... нынеча нелзе большие рати послати на короля" бо "люди у меня в розни". Головний тягар майбутньої військової операції повністю покладався на власні сили кримського хана. М. Кутузов повинен був переконати Менглі-Гірея, що якщо не можна направити велику рать на короля, то "... ты бы пожаловал, послал людей своих, сколько будет пригоже".

Московський уряд прагнув показати свою безкорисність та щирість по відношенню до Криму: "... а господарь мой и впредь добра твоего везде хочет смотрети и дела своего беречи, сколко ему Бог поможет". М. Кутузов повинен був переконати Менглі-Гірея, що саме заради "твоего для дела" великий князь Іван III "... и нынеча держит твою братью Нурдовлата царя и Айдара у себя и истому своей земле чинит; а осподарю моему корысти в них мало". Послу було наказано дочекатись у Криму, поки "царь перед ним послал к королю шерть сложити да и рать бы свою послал на Литовскую землю ..., хотя будет и долго тамо лежати, а того ждати".

Іван III не лише вимагав від Менглі-Гірея негайного відправлення військ проти Казимира, але й зазначав бажаний район вторгнення. Посол повинен був довести до відома хана, "... чтобы пожаловал царь послал рать свою на Подольскую землю или на Киевские места" [19, арк. 82 зв. 83]. Отже, московський уряд зробив усе можливе з свого боку, аби лише розірвати кримсько-литовський союз та утримати Менглі-Гірея в руслі власної політики. В жертву було принесено навіть свого посла. Тепер залишалося чекати рішення кримського хана.

Можна зробити декілька припущень стосовно причин, що спонукали Менглі-Гірея віддати перевагу Івану III перед Казимиром IV. Однією з причин була зростаюча могутність Московської держави. "Стояння" на Угрі мало велике враження на сусідні держави, зокрема і на Крим. Воно засвідчило військово-політичну силу Москви та її непримиримість у боротьбі з Великою Ордою. Можливо, Менглі-Гірею на перших порах після розгрому Ахмата здалось, що його противник припинив існування. Проте Орда досить швидко оправилась, а "Ахматові діти" (Муртаза і Сеїд-Ахмед. − Авт.) відновили перего-

вори про дружбу з Казимиром IV. Цим самим польсько-литовський уряд давав підстави Криму підозрювати його у нещирості. В даній ситуації московський великий князь, цілком виправдано, здавався більш корисним союзником ніж польсько-литовський король. До того ж, грабувати майже беззахисні, кинуті напризволяще південні та центральні райони Польсько-Литовської держави було набагато легше і безпечніше, ніж вести боротьбу з налагодженою обороною південного московського кордону.

В складній і безкомпромісній дипломатичній боротьбі перемога опинилась на стороні Москви. Зусилля Івана III та його кримських послів увінчалась повним успіхом. Напад Менглі-Гірея на "Киевские места" був проведений стрімко. В кінці серпня − на початку вересня 1482 р. величезний район Правобережжя зазнав навального вторгнення кримськотатарських військ. Російський історик І.Б. Греков вважає, що до підготовки і здійснення кримської операції проти Києва має відношення Османська Порта. Про це свідчить не лише реальний характер кримсько-турецьких відносин цього періоду, але й той факт, що в поході татар на Київ брали участь османські загони на чолі з сином султана Мехмеда молодим Мехмедом. Він був зятем Менглі-Гірея та офіційним представником Стамбула на території Кримського ханства [3, 100]. Деякі польські історики намагаються заперечувати причетність Османської імперії до подій 1482 р. [24, 191].

Про загрозу нападу у Києві дізнались лише за чотири дні до появи ворога. Місцева влада намагалась підготовити місто до облоги. Частина киян, що проживала на окраїні міста, змушена була утекти в навколишні ліси. Головна маса населення заховалась у міському замку, який охоронявся загоном литовських військ. 1 вересня 1482 р. ("на Семенов день") Кримськотатарська орда підійшла до міста і відразу з двох боків підпалила замок: "... и людие историпилися, а инии выбегоша и тех татарове поимаша, а инии вси сгореша во граде". Київський воєвода пан Іван Ходкевич був схоплений разом з сім'єю в той момент, коли намагався утекти з охопленого полум'ям замку. Під час пожежі згоріли київський посад та навколишні села [5, 234; 12, 359-360; 13, 525; 16, 125; 17, 215; 18, 349-350]. Загинула значна частина населення, а решту, разом з воєводою, татари погнали у Крим. Встановити точну кількість жертв нападу неможливо. В 1870 р. біля Йорданської церкви у підніжжя Лисого пагорба була відкрита колективна могила, що містила до 4000 скелетів [1, 130-131; 20, 37]. Деякі історики пов'язують це поховання з наслідками спустошення Києва Менглі-Гіреєм в 1482 р. [11, 35-36]. Цілком можливо, що подібних захоронень могло бути декілька.

Типову картину жахливого лиха турецько-татарського нападу та кривавої розправи степових грабіжників з своїми жертвами змалювали сучасники (середина XVI ст.) цих трагічних подій: "Ми бачили як їх вбивали; стинали їм голови, розкидали частини тіла; жорстокий ворог кидав у вогонь їхні тремтячі серця, виривав легені й оголяв нутрощі. Дороги, якими рухалась орда, освітлювались зловісною загравою пожеж і устилалися трупами вбитих і замордованих людей. Тисячі і десятки тисяч людей, міцно зв'язаних ланцюгами, татари гнали до Криму" [9, с. 22].

В результаті нападу Київ було повністю спалено. Збереглись лише значно ушкоджені і зруйновані монументальні споруди часів Давньоруської держави – Софійський та Михайлівський собори, Києво-Печерський і Видубицький монастирі, Кирилівська церква, Золоті ворота і т. д. [6, 111].

Рік нападу кримського хана на Київ не знайшов відображення в дипломатичних актах, а за даними літописів спірний. Никоновський, Воскресенський та IV Новгородський літописи називають дату 1 вересня 1483 р. Правильну дату (1 вересня 1482 р.) називає II Софійський та Львівський літописи [13, 525; 15, 234; 16, 215; 17, 215; 18, 349-350]. Цікаво, що Псковський літопис повідомляє окремі деталі цього походу: "... пришедши ... Перекопский царь с множеством безбожных своих татар и плени град Кыев и огнем съжже ... и от Кыева зашед плени рускых порубежных городов 11" [14, 41]. В наказі московському послу в Крим, датованому 19 березня 1483 р., Іван III нагадував Менглі-Гірею: "... и ты как молвил свое крепкое слово, по тому то дело и полнишь ... а с королем бы еси не кончевал". Під "тыи делом" у Москві мали на увазі похід кримського хана на Київ. Не зважаючи на те, що ще М.М.Карамзін довів правильність дати 1482 р., в деяких пізніших іноземних виданнях слугувала дата 1483 р. [4, 326; 7, 171; 19, арк. 85; 21, 35].

Після розгрому Києва татарська орда з великим полоном безперешкодно повернулася назад. Можливо, саме в якості речового доказу успішного походу на Київ Менглі-Гірей надіслав Івану III дари – символи з пограбованого церковного оздоблення собору святої Софії – золоту чашу і тарель (портир і дискос) І.Б. Греков пов'язує цей акт з розумінням Менглі-Гіреєм дійсного характеру відносин між Москвою та Кримом у 1480 р., а сам похід розглядає як каральну акцію проти винних у викритті "змови князів" [4, 193].

Нещастя, що спіткало Київ, було таким великим, що ще через 40 років не зникли повністю сліди розорення, а кияни надовго запам'ятали страшні сцени татарського погрому.

По-різному можна розглядати і оцінювати трагічні події київської катастрофи 1482 р. З точки зору військово-політичних результатів і тих завдань, які мав на меті московський великий князь Іван III, необхідно визнати повний успіх вторгнення Менглі-Гірея. Польсько-литовський уряд пережив справжній переполох. Казимир IV змобілізував все Велике князівство Литовське, щоб відбудувати Київ і захистити південно-східний кордон. В державі було оголошено "посполите рушення". За даними початку XVI ст. (1520 р.) було мобілізовано до 40 тис. війська під загальним командуванням маршалка Б.А.Саковича та 20 тис. "топорів" для відновлення зруйнованого замку. Крім цього, Казимир IV побоювався військового нападу з боку Івана III. В Смоленську була розташована "застава" чисельністю в 10

тис. чоловік, що простояла до осені 1483 р. [5, 326-327; 8, 29; 14, 42; 24, 93-94]. Навряд чи можна оцінювати зовнішньополітичні події того часу з морально-етичної точки зору. Кожна з конфліктуючих сторін (Москва, Вільно і Крим) намагалася діяти виходячи суто з власних інтересів та міркувань. Зрада, продажність та віроломство були звичним явищем у московсько-литовсько-кримських відносинах. Цілеспрямована політика Московської держави зробила литовсько-кримський союзний договір "клаптиком паперу" задовго до того як цей термін увійшов до анналів дипломатії. За даної ситуації дивує навіть не те, що Московська держава свідомо підштовхувала Кримське ханство до розорення і винищення братнього та єдиновірного слов'янського населення, але все ж таки супротивної держави, а, фактично зрадницька антинародна політика польсько-литовського уряду. Намагаючись відновити мирні відносини з Кримом, в 1484 р. Казимир IV направив листа Менглі-Гірею в якому писав, що татари поступили правильно, розгромивши в 1482 р. Київ: "... што ся тое дело межи нами стало – над Киевом, ино то стало ся божий гневь за грех, ... было тому городу гореть, тым людем погынуть, коли на них божий гнев пришол. А з божои ласки у нас есть городов и волостей и людей досить" [5, 327]. Важко що-небудь добавити до цих малодушних та цинічних слів польсько-литовського короля Казимира IV.

Таким чином, межа 70-80-х років XV ст. засвідчила нову розстановку сил та зміну зовнішньополітичної ситуації в Східній Європі. На зміну різноманітним державно-політичним утворенням Північно-Східної Русі прийшла сильна Московська держава, яка ставила собі за мету об'єднання всіх давньоруських земель. Це неминуче вело до військового конфлікту з Литвою. В кінці XV ст. Велике князівство Литовське вже не мало військово-політичного потенціалу, необхідного для утримання в складі своєї державної території давньоруських земель. Проте супротивники ще не наважувались на широкомасштабну війну між собою, а намагались діяти в складі коаліції, використовуючи сили союзників. В даних умовах і Москва, і Вільно докладали значних зусиль, щоб заручитись підтримкою Кримського ханства, Великої Орди і Лівонського ордену. Вторгнення Менглі-Гірея на Правобережжя та розорення Києва на певний час припинили коливання кримського хана у виборі союзника, яким став московський государ Іван III. В 1482 р. Московська держава отримала велику дипломатичну перемогу, що матиме вирішальну роль в подальших подіях. М.Тишкевич (Литвин) характеризуючи московсько-литовські відносини кінця XV ст., справедливо відмітив, що "... силы московитян и татар значительно менее литовских, но они превосходят литовцев деятельностью, умеренностью, воздержанием, храбростью и другими добродетелями, составляющими основу государственной силы" [9, 23-26]. Крим хоч і не поривав дипломатичних відносин з Польсько-Литовською державою, але пам'ятав огидні слова короля, що в нього крім Київщини, з божої ласки, волостей і людей досить постійно спустошував давньоруські землі. Тож не дивно, що в найближчі три десятиріччя майже третина державної території Великого князівства Литовського буде завойована Московською державою, а Кримське ханство перетворить українські землі у страшне Дике поле.

Використані джерела

1. Антонович В. Б. Обозрение предметов великокняжеской эпохи, найденных в Киеве и ближайших его окрестностях / Антонович В. Б. // Киевская старина. − 1888. − Июль. − С. 130-131.
2. Бережков Н.Г. Итинерарий великих князей литовских по материалам Литовской метрики (1481-1530 гг.)/ Бережков Н.Г. // Археографический ежегодник 1961. − М., 1962. − С. 182.
3. Греков И.Б. Османская империя и страны Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы в XV-XVI вв. / Греков И.Б. − М., 1984.
4. Греков И.Б. Очерки по истории международных отношений Восточной Европы в XIV-XVI вв. / Греков И.Б. − М., 1963.
5. Грушевський М. С. Історія України-Руси. − Т. IV. − вип. 2/ Грушевський М. С. − К., 1993.
6. История Киева. − К., 1963. − Т. 1.
7. Карамзин Н.М. История Государства Российского. − Т. VI / Карамзин Н.М. − СПб., 1842.
8. Максимович М.А. Собрание сочинений / Максимович М.А. − К., 1877. − Т. II.
9. Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. − К., 1890. − Вып. 1.
10. Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. − Т. 1. − СПб., 1851. − Стп. 165.
11. Петров Н. И. Очерки древнего Киева / Петров Н. И. − К., 1897. − С. 35-36.
12. Полное собрание русских летописей. − Т. 2. − СПб., 1846.
13. Полное собрание русских летописей. − Т. 4. − СПб., 1848. − Ч. 1. − Вып. 2.
14. Полное собрание русских летописей. − Т. 5. − СПб., 1851.
15. Полное собрание русских летописей. − Т. 6. − СПб., 1856.
16. Полное собрание русских летописей. − Т. 8. − СПб., 1859.
17. Полное собрание русских летописей. − Т. 12. − СПб., 1901.
18. Полное собрание русских летописей. − Т. 20. − Ч. 1. − СПб., 1910.
19. Російський державний архів давніх актів. − Ф. 123. − Оп. 1. − Спр. 1.
20. Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. − К., 1874. − С. 37.
21. Сборник русского исторического общества. − Т. 41. − СПб., 1884.
22. Itinerarium Casimiri IV 1480-1492. − S. 400-401.
23. Kolankowski L. Polska Jagiellonow / Kolankowski L. − Warszawa, 1936. − S. 354.
24. Papee F. Polska i Litwa na przelomie wieków srednich. − T. 1 / Papee F. − Kraków, 1904. − S. 84.

УДК 325.454

Марія Богданівна Парахіна,
кандидат історичних наук,
науковий співробітник Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ РУСІ IX – X СТ. У КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

У статті досліджується становлення та розвиток основних напрямів зовнішньополітичної діяльності Київської Русі IX-X ст. та їх вплив на державотворчі процеси.

Ключові слова: *незалежність, державотворчі процеси, міжнародні відносини, суспільно-політичні відносини, дипломатична практика.*

In the article attention is spared research of becoming and development of basic directions of foreign-policy activity of Kievan Rus IX-X st. and their influence on state creative processes.

Keywords*: independence, the state processes, international relations, political relations, diplomatic practice*.

Здобуття незалежності Україною зумовило радикальні суспільні перетворення, вплинуло на життя усіх народів, що її населяють. Водночас політична стабільність і добробут держави багато в чому залежать від виваженої політики. У зв'язку з цим великого значення і актуальності набувають дослідження з історії міжнародних відносин нашої держави.

Розбудова сучасної соборної України на принципах рівноправності та партнерства з іншими країнами світу передбачає врахування і використання історичного досвіду її відносин із народами, які віддавна мали з українцями тісні військово-політичні, соціально-економічні, культурні та релігійні стосунки.

Русь X і наступних століть займала величезну територію від Білого та Балтійського морів на півночі до Чорного та Азовського – на півдні, від Карпат та Західного Бугу на заході до витоків Дону та Волги на сході і була найбільшою серед європейських країн за площею [25]. Маючи величезні територію і прикордонні зони, Русь підтримувала контакти з різними за рівнем розвитку країнами та етнічними утвореннями: мисливцями та скотарями Північно-Східної Європи, кочовиками причорноморських степів, землеробським населенням Центральної Європи та Балкан.

Міжнародні відносини Київської Русі розвивалися переважно у стосунках з державами Центральної та Західної Європи, Візантією, Хазарією, Волзькою Булгарією.

Зважаючи на перехідний характер державно-політичної структури, міжнародній політиці Русі притаманна строкатість. У процесі творення та розвитку держави, а також залежно від загальної геополітичної ситуації, змінювались і відносини Русі з іншими державами.

У літературі висвітлюються різні періоди і напрями міжнародної діяльності Русі [17, 24]. Зазначимо, що переважна частина цих праць присвячена двостороннім міждержавним відносинам, а не зовнішній політиці східнослов'янської держави як комплексній проблемі [4, 10, 19, 27]. В праці В.Т. Пашута використано величезний фактичний матеріал з історії зв'язків східнослов'янської держави з країнами та народами Європи та Азії. Однак лише третя частина цієї монографії, де розповідається про події першої половини XIII ст., присвячена зовнішній політиці Русі, оскільки матеріал про більш ранній період розкриває лише двосторонні стосунки Русі з іншими країнами середньовічного світу [15]. Пізніше вчений зробив спробу узагальнити і теоретично осмислити величезний матеріал з проблеми місця Русі в житті середньовічного суспільства [16, 18]. При розгляді конкретних подій і функцій зовнішньополітичної діяльності Київської Русі в сучасній історіографії важливе місце займають дослідження з історії її кордонів, дипломатичної служби, ідеологічних та релігійних факторів впливу на зовнішню політику Русі [3; 5; 6; 8; 11; 20-22; 26]. Значних результатів у вивченні окремих аспектів, що прямо чи опосередковано стосуються дослідження означених питань, досягнуто українськими істориками за останні роки. З'явилися праці М.Котляра, О.Головка, Л.Войтовича, Я.Дашкевича, у яких переглядається низка проблемних моментів даної теми.

Походи східнослов'янських дружин (в яких, до речі, важливу роль відігравали і скандинави) мали подібний до норманських характер. Проте слід зазначити, ще з IX ст. для військових акцій слов'ян Східної Європи, поряд з прагненням захопити військові трофеї, дедалі більше на порядок денний виходять складні, пов'язані із необхідністю реалізації данини завдання – укладення торговельних угод з країнами Півдня, налагодження системи торговельних стосунків [14, 23]. Дружинник і торговець Русі за кордоном часто виступали в одній особі.

Про перші широкомасштабні акції слов'янських союзів племен та "племінних княжінь" розповідають пам'ятки візантійської агіографічної літератури – житія Стефана Сурозького та Георгія Амастрідського. Цим пам'яткам присвячена величезна історіографія, де зустрічаються досить суперечливі

© Парахіна М. Б., 2012

оцінки можливості використання їх свідчень. Проте нині більшість дослідників, говорячи про пізній характер джерел і наявність в їх тексті більш пізніх історичних свідчень, визнають, що в основному вони відображають події кінця VIII – перших десятиліть IX ст., коли племінна верхівка слов'ян Східної Європи здійснювала енергійні кроки і метою виходу на міжнародну арену [2, 10].

Наприкінці VIII – на початку IX ст. слов'янські дружини здійснили великий похід на південне узбережжя Криму, захопили значну територію від Сурожа до Корчева. У другій чверті IX ст. джерела повідомляють про напад слов'ян на велике малоазіатське місто Візантійської імперії – Амастріду. Такі походи були певними віхами у міжнародному житті: після кожного подібного походу укладалися угоди, що відкривали перспективу для чергового кроку на міжнародній арені з метою вирішення більш глобального завдання. Найважливішою подією зовнішньої політики східних слов'ян IX ст., безумовно, був похід давньоруських дружин на Константинополь 800 р. [7] Переговори, що відбулися після завершення бойових дій, призвели, як довів А.М.Сахаров, до укладення договору "миру та дружби", що в дипломатичній практиці середньовіччя означало офіційне визнання Русі Візантійською імперією [21]. Ймовірно, між двома державами було укладено й торговельну угоду, статті якої пізніше знайшли відображення і розвиток у русько-візантійських угодах X ст. Активні зовнішньополітичні дії слов'ян Східної Європи привели до виникнення стабільних торговельних зв'язків Русі з Візантією та країнами Близького Сходу.

Певні досягнення слов'ян у справі консолідації своїх об'єднань в єдиний державний організм, їх успішне протистояння хозарам, уграм та варягам створили умови для нових зовнішньополітичних акцій Русі. На початку X ст., після здійснення вдалого походу на Константинополь, київська адміністрація підписала важливі угоди з Візантійською імперією, які мали величезне значення для регламентування взаємин між двома державами, перш за все у напрямі розширення та систематизації економічних зв'язків. Одночасно руси здійснили похід на Закавказзя. Початок X ст. був етапним у розвитку дипломатичної служби Русі. На базі звичаєвого права було створено перший юридичний звід нормативних актів – "Руський закон", в якому відображено не лише норми внутрішнього життя, а й певний досвід міжнародних відносин Русі. Використання слов'янською верхівкою власної релігії як найвищої санкції під час укладення міжнародних угод є свідченням того, що язичництво Русі на міжнародному рівні набуло рис державного віросповідання.

Розвиток зовнішньополітичної діяльності князя Ігоря, крім останніх років його володарювання, майже не відображений у джерелах. В 941 та 944 рр. князь Ігор здійснив походи проти Візантії, які можна розглядати в контексті значних змін у суспільно-політичному житті Русі, що позначилися на характері зовнішньої політики та дипломатії східнослов'янської держави [2]. Нащадок Ольги Святослав переважно займався зовнішньополітичними справами: здійснив блискавичний похід на Волгу, завдав нищівної поразки Хозарській державі, а потім втрутився у запеклу війну на Балканах. Розглядаючи зовнішню політику Русі часів правління Святослава Ігоровича, слід звернути увагу на той факт, що в її східному напрямку неабияке значення мало встановлення контактів Русі з торками-огузми, які з середини X ст. вели жорстоку боротьбу з Хозарським каганатом [14]. Водночас розгром Хазарії союзниками у другій половині 60-х років призвів до пересування тюрків на захід, що зумовило збільшення кочівницького населення у причорноморських степах і значно погіршило ситуацію на південних кордонах Русі наприкінці X ст.

Зміна суспільно-політичних відносин на Русі проявилася у розширенні сфери та ускладненні характеру міжнародних взаємин. Ще за правління Ольги було зроблено серйозні кроки у напрямку розвитку відносин з однією з найпотужніших на той час країн – Германською імперією. О.В.Назаренко зробив цікаві спостереження щодо продовження цих взаємин у правління Святослава та його сина Ярополка [12].

Правління Володимира Святославича справедливо розглядається як перехідне в історії Русі. В той час остаточно завершується процес державно-територіального оформлення Русі, її об'єднавча політика остаточно стає внутрішньою, чому значною мірою сприяла адміністративна реформа князя Володимира [1]. Наприкінці X ст. до Русі були приєднані землі полочан, остаточно включені землі радимичів, в'ятичів, відвойовується у Чехії південно-західний регіон розселення східних слов'ян – район так званих "Червенських градів". Приєднання останніх робить Русь суб'єктом активної центральноєвропейської політики. Наприкінці століття Русь встановлює дипломатичні відносини з Чехією, Угорщиною, Польщею, уклавши з ними договори "миру та любові". Дві останні держави, а також скандинавські країни в цей час стають членами християнського співтовариства. На відміну від вказаних держав нове віросповідання Давньоруська держава приймала не з Рима, а з Константинополя, що зумовлювалося багаторічними економічними, політичними та культурними зв'язками східних слов'ян з Візантією [9]. Прийняття християнства, крім інших факторів, сприяло розвитку зовнішньополітичних стосунків з європейськими країнами. Запровадження християнства наприкінці X ст. зумовило зростання уваги до Русі в європейському світі. Вже у XI ст. Русь підтримувала дипломатичні відносини не тільки з сусідами, а з віддаленими країнами, наприклад Францією.

Системний розгляд закономірностей і основних напрямків зовнішньої політики Русі IX—X ст. у контексті державотворчих процесів, територіального становлення Русі показує тісну залежність дій східнослов'янської знаті на міжнародній арені від ступеня політичного розвитку давньоруського населення. Одним з найважливіших стрижневих факторів політичного розвитку Русі цього часу були збирання і реалізація данини. Пов'язане з ними підкорення Києву та іншим державотворчим центрам земель інших

слов'янських угруповань входило до сфери об'єднавчої політики, яку до моменту включення їх до адміністративної структури Русі можна розглядати як частину зовнішньополітичної діяльності.

Київська Русь мала велике історичне значення для багатьох неслов'янських народів. Давньоруська держава займала одне з провідних місць на міжнародній арені. Вона підтримувала широкі економічні, політичні та культурні зв'язки з багатьма країнами Сходу і Заходу. Русь підтримувала політичні, торгові та культурні відносини з Чехією, Польщею, Угорщиною і Болгарією, мала дипломатичні зв'язки з Візантією, Німеччиною, Норвегією та Швецією, налагоджувала також зв'язки з Францією та Англією. Про міжнародне значення Русі свідчать династичні шлюби.

Договори з Візантією зберігають цінні свідчення про суспільні відносини в Київській Русі та міжнародному її значенні. Закріплюють права Русі в політичних і торговельних відносинах.

Знання історії міжнародних відносин допоможе глибше зрозуміти природу і зміст норм дипломатичного права, становлення міжнародних відносин, подальше вивчення історії.

Використані джерела

1. Брайчевський М. Адміністративна реформа Володимира Святого: (Оцінка проблеми за літописною статтею 988 року / М. Брайчевський // Записки НТШ. Праці історико-філософської секції. – Львів, 1993. – Т. ССХУ. – С. 138-140.
2. Головко О.Б. Русь у міжнародному житті Європи IX-X ст. / О. Головко. – К., 1994. – 29 с.
3. Исаевич Я.Д. "Грады Червенские" и Перемышлъская земля в политических взаимоотношениях между восточными и западными славянами / Я. Исаевич // Исследования по истории славянских и балканских народов. – М., 1972. – С. 107-124.
4. Каргалов В.В. Внешнеполитические факторы развития феодальной Руси: Феодальная Русь и кочевники / В. Каргалов. – М.: Высшая школа, 1967. – 637 с.
5. Коринный И.Н. Переяславская земля X – первой половины XIII ст. / И. Коринный. – К., 1992. – 142 с.
6. Котляр Н.Ф. Формирование территории и возникновение городов Галицко-Волынской Руси / М. Котляр. – К.: Наукова думка, 1985. – 184 с.
7. Курбатов Г.Л. Византия и Русь в IX-X вв. (некоторые аспекты социально-экономических отношений) / Г. Курбатов // Историко-археологическое изучение Древней Руси. Итоги и основные проблемы. Славяно-русские древности. – Л., 1988. – Вып. 1. – С.223-226.
8. Кучера М.П. Змиевые валы Среднего Поднепровья / М. Кучера. – К.: Наукова думка, 1987. – 208 с.
9. Лабунька М. Релігійні центри та їх місії до Києва і Київської Русі від Ольги до Володимира / М. Лабунька // Записки НТШ. – Праці Історико-філософської секції. – Т.ССХУ. – С. 130-134.
10. Левченко М.В. Очерки по истории русско-византийских отношений IX-XIV / М. Левченко. – М.: Изд-во Акад.наук СССР, 1956. – 567 с.
11. Литаврин Г. Г. Представления "варваров" о Византии и византийцах в VI-X вв. / Г. Литаврин // Византийский временник. – 1986. – Т. 46. – С. 100-108.
12. Назаренко А.В. Древняя Русь на международных путях: Междисциплинарные очерки культурных, торговых, политических связей IX-XII веков / А. Назаренко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 784 с.
13. Новосельцев А.П. Хазарское государство и его роль в истории Восточной Европы и Кавказа / А. Новосельцев. – М., 1986. – 200 с.
14. Новосельцев А.П., Пашуто В.Т. Внешняя торговля Древней Руси (до середины XIII в.) / А. Новосельцев, В. Пашуто // История СССР. – 1967. – № 3. – С. 81-108.
15. Пашуто В.Т. Внешняя политика Древней Руси / В. Пашуто. – М.: "Наука", 1968. – 474 с.
16. Пашуто В.Т. Древняя Русь – великая держава средневекового мира / В. Пашуто // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. – М., 1983. – С. 47-61.
17. Пашуто В.Т. Итоги и задачи изучения внешней политики Русского государства с древнейших времен до начала XVII в. / В. Пашуто // Итоги и задачи изучения внешней политики России. – М., 1981. – С. 8-81.
18. Пашуто В.Т. Опыт периодизации истории русской дипломатии (ранний и развитый феодализм) / В. Пашуто // Древнейшие государства на территории СССР. – 1982 г. – М., 1984. – С. 6-25.
19. Рамм Б.Я. Папство и Русь в X-XV вв. / Б. Рамм. – М.; Л.: Изд-во Акад.наук СССР, 1959. – 282 с.
20. Рычка В.М. Формирование территории Киевской земли (IX – первая треть XII вв.) / В. Рычка. – К.: Наукова думка, 1988. – 119 с.
21. Сахаров А.М. Дипломатия древней Руси: IX – первая пол. X в. / А. Сахаров. – М.: Мысль, 1980. – 358 с.
22. Сахаров А.Н. Дипломатия Святослава. – 2-е изд.доп. – / А. Сахаров. – М.: Международные отношения, 1991. – 239 с.
23. Сидоренко О.Ф. Українські землі у міжнародній торгівлі (IX – середина XVII ст.) / О. Сидоренко. – К.: Наукова думка 1992. – 332 с.
24. Свердлов М.Б. Советская историография Киевской Руси / М. Свердлов, О. Линшиц, В. Мавродин. – Л., 1978. – 279 с.
25. Толочко А.П. Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология / А. Толочко. – К.: Наукова думк", 1988. – 223 с.
26. Толочко П.П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII-XIII вв. / П. Толочко. – К.: Наукова думка, 1980. – 222 с.
27. Шаскольский И.П. Борьба Руси против крестоносной агрессии на берегах Балтики в XII-XIII вв. / И. Шаскольский. – Л.: Наука, 1978. – 245 с.

УДК 008:001

Олександр Вікторович Яковлев,
кандидат історичних наук,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ У ПЕРІОД УНР

Виявлена роль книговидавничої справи як важливого чинника розвитку культуротворчих процесів періоду УНР; визначено і охарактеризовано найважливіші етапи розвитку книговидавничої діяльності в річищі соціально-культурних зрушень в Україні періоду УНР.

Ключові слова: *українська культура, книжковий друк, період УНР, розвиток українського книжкового друку.*

The role of book publishing business as the significant pointer of the development of culturological process of the period of UNR is founded out. The most important stages of the development of book printing transformations are defined and characterized. The tendencies of plot changing and social determination of Ukrainian printing are founded out.

Keywords: *Ukrainian culture, book printing, the period of UNR, development of Ukrainian printing of the period of UNR.*

Національно-культурне відродження України неможливе без знання її книжкової спадщини. Адже через культурні традиції, акумульовані зокрема у друкованому духовному доробку нації, здійснюється зв'язок часів і епох. Знання свого родоводу, історичних і культурних надбань, їх критичне усвідомлення є запорукою духовного відродження нації, використання прогресивних культурних традицій у практиці сьогодення України.

Отже, нова культурологічна політика в Україні потребує розроблення відповідних концепцій історичного дослідження становлення книговидавничої діяльності. Одне з провідних місць у зазначених дослідженнях займає вивчення досвіду формування в Україні видавничої системи.

Становлення книговидавничої діяльності в Україні досліджувалось видатними вченими Л.Биковським, І.Огієнком, зокрема у період УНР Є.Грицаком, Т.Ківшар, Ю.Меженком, О.Молодчиковим, С.Радченком, Т.Скрипником та іншими. У зазначених роботах висвітлюються окремі складові частини видавничої справи в Україні, концепції деяких авторів потребують критичного осмислення і сучасної наукової аргументації.

Найменш дослідженим періодом залишаються часи існування Української Народної Республіки, коли саме закладаються національні підвалини книговидавничої справи.

Лютнева 1917 р. буржуазно-демократична революція в Росії сприяла відродженню політичного, економічного і культурного життя в Україні. Україна ожила: заснувались нові організації – Військова Рада, Центральний Український Кооперативний Комітет, "Просвіта", поновилась газета "Нова Рада".

Український Національний Конгрес, що відкрився 19 квітня (н. ст.) 1917 р., за висловом Н.Полонської-Василенко, "був тріумфом ідеї української державності і тріумфом М.Грушевського [1, 461]". У резолюції Конгресу була поставлена вимога автономії України у федеративній демократичній республіці Росії. Конгрес санкціонував Центральну Раду як Крайову Раду, було проведено перевибори Президії Центральної Ради, величезною більшістю голосів – головою Центральної Ради обрано М.Грушевського, його заступниками – С.Єфремова та В.Винниченка. Формування українського уряду, поширення української мови в освіті, науці, адміністративних органах спричинили новий активний поступ книжкового руху.

Українська Центральна Рада (УЦР) заклала основи будівництва політичного, суспільного та економічного ладу вільної і незалежної України. Третій Універсал УЦР (7 (20) листопада 1917), який проголосив Українську Народну Республіку (УНР) у федерації з іншими республіками, що виникли на руїнах Російської імперії, разом з тим гарантував "свободу слова, друку, віри, зібрань, союзів, страйків, недоторканості особи й мешкання, право й можливість уживання місцевих мов у зносинах з усіма установами" [2, 187].

У постанові Центральної Ради від 1 грудня 1917 р. зазначалось, що УНР вважає за свій неодмінний обов'язок "піддержувати і плекати матеріальну і розумову культуру як українського народу, так і всіх народів, що живуть на території Української республіки, сприяючи всіма способами у розвойові та піднесенню" [3, 4].

З перших днів свого існування УЦР приділяла увагу створенню видавництв і друкарень, налагодженню книговидавничої та бібліотечної справи. Це було можливим, оскільки до складу УЦР та її Генерального Секретаріату входили високоосвічені люди, які задовго до Української революції 1917 р. плідно працювали на терені освіти та культури.

© Яковлев О. В., 2012

Процес розвитку української книжності не був одноманітним, – він залежав від політичних подій, що відбувались в Україні того часу. Дослідник українського книжкового руху зазначеного періоду Т.Ківшар розподіляє його на шість етапів [4, 16-17].

Перший, за систематизацією Т.Ківшар, розпочався з 27 березня 1917 р. і продовжувався до 10 червня 1917 р. – часу влади в Україні Тимчасового Російського Уряду і формування УЦР (видання УЦР 1-го Універсалу 10 червня 1917).

Другий етап – з 10 (23) червня по 3 (16) липня 1917 р., коли поряд з владою Тимчасового Російського Уряду встановлювалась українська влада – Генеральний Секретаріат, до складу якого входили генеральні секретарі у справах внутрішніх, фінансових, військових, харчових, земельних, національностей, юстиції та освіти.

Третій етап – від видання 2-го Універсалу до 3-го Універсалу – з 3 (16) липня по 7 (20) листопада 1917 р. В цей час Україна складалась з 5-ти губерній (Київщини, Полтавщини, Волині, Поділля, Чернігівщини), а вищий орган управління – Генеральний Секретаріат – доповнено секретарями праці, торгівлі і промисловості та зв'язку.

Четвертий етап – від прийняття 3-го Універсалу 7 (20) листопада 1917 р., коли було проголошено УНР, до її складу входили Київщина, Поділля, Волинь, Чернігівщина, Полтавщина, Харківщина, Катеринославщина, Херсонщина, Таврія (без Криму) і до 4-го Універсалу 9 (22) січня 1918 р., коли УНР була проголошена самостійною, ні від кого незалежною вільною, суверенною державою.

П'ятий період – січень-лютий 1918 р., коли в Україні в перший раз відбувалось встановлення радянської влади і УЦР мусила виїхати з Києва.

Шостий етап – березень-квітень 1918 р., останні дні УЦР, 29 квітня затверджено конституцію УНР і обрано президента Михайла Грушевського.

Вважаємо, що запропонована періодизація занадто дрібна і не відповідає завданням чіткої систематизації видавничої діяльності в Україні відповідно до найважливіших історичних подій того часу. Зазначені шість періодів доцільно об'єднати у три етапи розвитку видавничої справи в Україні, а саме:

I – період Української Центральної Ради (березень 1917 – квітень 1918 рр.);

II – часи Гетьманату (травень – грудень 1918 р.);

III – доба Директорії (грудень 1918р. – листопад 1920 р.).

Зміст першого періоду розвитку видавничої справи був зумовлений спрямованістю культурно-освітньої політики Української Центральної Ради на запровадження української мови як державної і перш за все у галузь освіти. У руслі концепції націоналізації освіти в Україні пройшли I і II Українські педагогічні з'їзди. 1 Український педагогічний з'їзд відбувся у Києві 6 квітня 1917 р. і пройшов, як зауважує видатний український історик Д.Дорошенко, у піднесеному патріотичному настрої [5]. Резолюції з'їзду окреслили конкретні форми українізації школи. У процесі вирішення визначених завдань виникли великі труднощі щодо забезпечення вчителів і учнів підручниками, відповідними меті національної освіти. Цій проблемі був присвячений II Всеукраїнський учительський з'їзд, що відбувся в серпні 1917 р. Відповідно до резолюцій учительського з'їзду Міністерство народної освіти визначило вимоги щодо шкільних підручників, які повинні мати науковий характер і видані тільки українською мовою.

Кілька рухливих видавництв звернули увагу на видання підручників і популярних книжок для народу. Спеціально виданням шкільних книжок зайнялося "Товариство шкільної освіти" в Києві, видавництво "Українська школа", яке працювало під орудою С.Русової, Я.Чепіги, С.Черкасенка. Наклади видань українських підручників "Товариством "Час" у Києві" сягали 250 тисяч примірників (зокрема "Задачника" Я.Чепіги). Видавництво "Вернигора" надрукувало "Початковий курс нотного співу" і "Шкільний співанник" українського композитора священика Кирила Стеценка, а також підручник з мови "Українська граматика для народних шкіл" Г.Шерстюка і П.Поповича.

Випуск книжкової продукції збільшився також у різних губерніях в Україні. У Полтаві працювало видавництво "Боян", у Золотоноші – видавництво "Історична бібліотека", у Лубнах видавництво Ф.Гавриша друкувало релігійну літературу, у Катеринославі "Українське видавництво" випустило працю С.Русової "Лекції про дошкільне виховання", у Херсоні товариство "Українська книгарня" видавало твори красного письменства.

В Україні за часів УЦР українською мовою 1917 року виходило 63 періодичні видання, було видано 747 назв книжок українською мовою, 452 – російською, 174 – іншими мовами, що становило разом 1373 назви. Отже, у порівнянні з 1912 р., коли українською мовою було видано лише 242 назви, кількість україномовних видань у 1917 р. значно збільшується.

Всього ж в Україні у 1917 р. налічувалось 78 державних та приватних видавництв, а також різних товариств, об'єднань, громадських організацій, які видавали книжки. Їх книжкова продукція швидко зростала і у цьому ж році становила 747 назв [6].

Крім українських, існували видавництва, що друкували книжки російською, єврейською, польською та іншими мовами. Так, 68 видавництв, розташованих переважно у великих містах – Києві , Одесі , Харкові друкували російські книжки. Книговидавничий репертуар російських видавництв відзначався більш революційною ідеологією і чіткішою класовою розмежованістю, що серед українських видавництв під впливом національного руху того часу була дуже мало помітна .

Єврейські, польські та інші видання цього року налічували в цілому 174 назви, що складало 5,9% від загальної кількості назв.

Українською Центральною Радою були підготовлені важливі для розвитку книжкового руху законопроекти про діяльність бібліотечної мережі: "Законопроект про обов'язкову надсилку друкарнями всіх видань" і "Законопроект про утворення Української національної бібліотеки".

Отже, за часів УЦР в Україні інтенсивно розгорнулась видавнича діяльність: значно збільшилась кількість видань українською мовою, зокрема шкільних підручників , відкрились книжкові друкарні не тільки в Києві, а й в різних губерніях. Книжковий рух був підпорядкований освітній політиці уряду, спрямованій на українізацію. Були утворені підвалини державно-правових основ функціонування Української національної бібліотеки.

Весною 1918 р. в революції на Україні настав новий етап – доба Гетьманату, що характеризувалася значними ускладненнями на різних фронтах: тривала запекла боротьба – зовнішня – з більшовиками, внутрішня – з російськими організаціями, а також з українською опозицією.

Не зважаючи на складні умови існування Української держави доби Гетьманату, цей період характеризувався значними досягненнями у галузі національної культури. Міністерство народної освіти було реорганізовано у Міністерство освіти та мистецтва (червень 1918 р.). На чолі Головного управління в справах мистецтва і національної культури при зазначеному Міністерстві став на правах товариша міністра відомий український культурно-освітній діяч Петро Дорошенко, який вклав багато сил і енергії у розвиток національної культури, науки і мистецтва.

Протягом літа 1918 р. було відкрито 54 українських гімназій не тільки по містах, але й по деяких селах, а наприкінці гетьманської доби їх в Україні було близько 150 [1, 500]. В зв'язку з цим проблема забезпечення утворюваних українських навчальних закладів підручниками та навчальною літературою набирала державної ваги. Гетьманський уряд в червні 1918 р. асигнував Міністерству народної освіти і мистецтва 2 млн. крб. на видання підручників (проти 10 млн. крб., запланованих УЦР).

В цілому український видавничий рух набрав високих темпів у 1918 р. Зокрема, про це засвідчують зареєстровані 104 книжкові видавництва, що видавали друковану продукцію. Якщо зважити, що до 1917 р. по всій Україні налічувалось не більше 15 таких осередків, то стане очевидним, що утворення майже 90 установ, то утворення у 1918 р. майже 90 таких осередків свідчить про досить інтенсивний розвиток видавничої діяльності за часів Гетьманату. Було також порушено питання про утворення Українського державного видавництва для розповсюдження українських книжок та іншої друкованої продукції. За спогадами П.Скоропадського, "йшлося про утворення особливого українського видавництва, в якому б друкувалась лише хороша українська література для народу" [7, 220].

Активну діяльність цього часу здійснювали видавництва: "Час", "Дзвін", "Друкарь", "Вернигора", "Криниця", "Серп і молот". Надзвичайно високий попит на українську книжку дозволяв мати високі прибутки, завдяки чому за короткий строк "Час", "Друкарь", "Сіяч", "Криниця" придбали власні друкарні.

Проведене Ю.Меженком [8] дослідження видавничої діяльності в Україні показало, що за ознаками мови визначились у 1918 р. дві групи видавництв – українські та неукраїнські. Ці осередки протягом року видали 1526 назв друкованих видань, в т.ч. 1084 – українською мовою, 386 – російською, 56 – мовами нацменшин. В групі неукраїнських переважали російські видавництва. Вони були зосереджені у великих містах: у Києві було 23 одиниці, у Харкові – 5, в Одесі – 4 . Порівняно з 1917 р. (68 одиниць) зменшилась загальна кількість російських видавництв на 33 одиниці, тобто майже на половину. За цей час відбулося скорочення в 3,4 рази загальної кількості назв книжок, виданих єврейською, польською, чеською та іншими мовами. Отже, у 1918 р. українська книжка сягала 64,4% всієї кількості назв, що вийшли друком.

В цілому слід відзначити, що у 1918 р. спостерігався певний поступ українського книжкового руху. Це було наслідком тих демократичних процесів, що відбулися за доби УНР: організація видавничих осередків різного типу, звільнення друкованого слова від утисків цензури, утворення авторського та читацького середовища.

Взагалі доба гетьманату, яка тривала лише сім з половиною місяців 1918 р., відзначилась інтенсивним розвитком національної культури. Було проведено українізацію школи всіх ступенів, починаючи з народних і закінчуючи двома університетами – Київським і Кам'янець-Подільським. Були засновані такі заклади науки, культури і мистецтва, як: Українська Академія Наук, Національна Бібліотека, Національний Архів, Національна Галерея Мистецтва та Історичний Український Музей, Державний Драматичний Театр, Національна Опера, Українська Державна Капела, Державний Симфонічний Оркестр [1, 516].

Виключного розмаху досягла українська видавнича справа. "Ввесь край укрився сіттю українських книгарень" [5, 370], – писав історик гетьманської доби Д.Дорошенко.

Директорія УНР як тимчасовий державний орган була утворена 14 листопада 1918 р. Українським національним союзом для очолення повстання проти уряду гетьмана П. Скоропадського. Після усунення влади П. Скоропадського Директорія УНР стала перетворюватись з повстанського комітету на уряд новонародженої Української Народної Республіки. Зберігаючи за собою найвищі виконавчі функції, наказом Директорії УНР від 26 грудня 1918 р. було утворено уряд – Раду Народних Міністрів. Директорія УНР скасувала ряд гетьманських законів та установ, відновлюючи законодавство УЦР.

Директорія УНР, "заатакована з усіх боків білими і червоними, не втрималася довго" [9, 57]. 2 лютого 1919 р. Уряд УНР з Києва переїхав до Вінниці, а 6 березня до Проскурова, де і відбулося останнє засідання Директорії УНР в її повному складі. Наприкінці червня і на початку липня 1919 р.

більшовики відтиснули армію УНР, зайняли Проскурів і підійшли до Кам'янець-Подільського, що був в той час осередком політичного, військового та культурного життя УНР .

Після евакуації центральних установ, згідно з Постановою Ради Народних Міністрів від 16 травня 1919 р. Міністерство народної освіти переїхало до Коломиї, а в червні – до Кам'янець-Подільського.

Директорії УНР було складно втілювати в життя книжкову політику, оскільки вся її увага зосереджувалася на боротьбі як з внутрішніми ворогами, повстанськими загонами анархістського і комуністичного напряму, так і зовнішніми – білою армією генерала А. Денікіна, англо-французьким військом, що висадилось в Одесі. Проте і за цих умов український книжковий рух отримував можливість для свого поступу, головним чином за рахунок того, що Директорія УНР надавала йому матеріальну підтримку. Так, для підготовки та видання термінологічних словників та збірників, інших наукових праць з українознавства Українське наукове товариство в Києві отримало одноразову грошову допомогу. Згідно з постанови Директорії УНР від 24 грудня 1918 р. було на ці потреби асигновано в розпорядження Державної канцелярії 94 тис. крб.

Значною мірою на розвиток української книжності впливав прийнятий Директорією УНР 1 січня 1919 р. Закон про державну мову, де зазначалось, що державною в УНР є українська мова, що стає обов'язковою для вжитку в армії, флоті, усіх урядових та загальних громадських організаціях.

В скрутному фінансовому становищі залишались всі видавництва і видавничі товариства, що були засновані на нужденні гроші українських демократичних кіл, складно було виконувати обов'язки, які покладало на них національне і державне життя. З метою покращення матеріального стану вони звертались до Директорії УНР щодо виділення довгострокових та короткострокових позик та субсидій на організацію книговидання.

Зважаючи на вкрай скрутне становище видавничих осередків – брак поліграфічного устаткування, паперу та фарб, Директорія УНР ухвалила Постанову Ради Народних Міністрів (24 лютого 1919) про виділення для управління преси й інформації з коштів Державної скарбниці 62 млн. 300 тис. грв. для надання допомоги українським видавничим організаціям: на довгострокові позички – 54 млн. 700 тис. грв., короткострокові – 5 млн. 600 тис. грв., на одноразову безповоротну допомогу – 2 млн. грн. Ця матеріальна підтримка сприяла активізації видавничої діяльності та поступу українського книжкового руху.

Незважаючи на складні політичні процеси, за доби Директорії УНР спостерігався поступ українського книжкового руху. Звичайно, непевне становище уряду УНР, воєнні дії не дозволяли багато уваги приділяти книговиданню і книгопоширенню. Проте дещо в цьому напрямку було запроваджено в життя: утворено державні інституції в галузі керівництва книжковою справою, виділені значні матеріальні кошти для налагодження праці українських видавничих осередків, що знаходились на території УНР, а також тих, що утворювались і діяли за межами України; здійснювалось видання підручників для українських шкіл, забезпечувались інші навчальні заклади необхідною літературою, наповнювались українськими книжками установи позашкільної освіти.

Отже, в добу Директорії УНР продовжувалась праця української інтелігенції з розширення національного інформаційного середовища засобами друку.

Спираючись на давні українські традиції книжкової культури, яка на протязі століть розвивалась у складних умовах утиску з боку Російської імперії, книжковий рух в незалежній Україні часів Української Центральної Ради, Гетьманату та Директорії Української Народної Республіки (1917-1920 рр.) отримав унікальні можливості для свого поступу. Нова соціально-культурна політика, спрямована на українізацію, спиралась на традиції вітчизняної книжності. Пріоритетним напрямком діяльності УНР стала просвітницька, що виявилась у масовому виданні українських підручників та навчальної літератури для різних верств населення, творів красного письменства і світової літератури з метою залучення народного читача до класичного доробку людства.

Налагодження власного книгодрукування сприяло швидкому зростанню кількості друкованої продукції, що повинна була задовольнити постійно зростаючі культурні потреби нації. Національне відродження української культури доби визвольних змагань періоду УНР спиралось перш за все на інтенсивний розвиток видавничої справи, що мала національно-патріотичний характер. Закладені за часів УНР підвалини українського друкарства є основою перебудови і розвитку національної видавничої мережі сьогодення, яка переживає складні часи свого становлення в ринкових умовах України XXI ст.

Використані джерела

1. Полонська-Василенко Н. Історія України / Н. Полонська-Василенко. – К.: Либідь, 1993. – Т. 2. – 606 с.
2. Грушевський М. Великий українець / Матеріали з життя та діяльності М.С. Грушевського. – К.: Веселка, 1992. – С.59.
3. Держава і книжка // Книгарь. – 1917. – №1. – С.4-5.
4. Ківшар Т.І. Український книжковий рух як історичне явище (1917-1923 рр.) / Т.І. Ківшар. – 339 с.
5. Дорошенко Д. Історія України, 1917-1923 рр. / Д. Дорошенко. – Ужгород, 1930. – 350 с.
6. Державний вісник. – 1918. – №14. – Червень.
7. Скоропадський П. Спогади: Кінець 1917 – грудень 1918 / П. Скоропадський. – К. – Філадельфія, 1995. – С.220.
8. Меженко Ю. Українська книжка часів Великої революції / Ю. Меженко. – К., 1928. – 32 с.
9. Лавселот Л. Україна: найбільша проблема Європи / Л. Лавселот // Дніпро. – 1993. – №1. – С.57.

УДК 39 (477)+(470.45)

Валентина Володимирівна Сінельнікова,
кандидат історичних наук,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЗИМОВОГО КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛУ УКРАЇНЦІВ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ (ВОЛГОГРАДСЬКА ОБЛАСТЬ РФ)

У статті досліджується один з найдавніших українських осередків у Росії, яким було й залишається Нижнє Поволжя, зокрема Волгоградська область, де за офіційними даними кількість українців становить близько 56 тисяч. Спираючись на матеріали власних етнографічних експедицій, автор розглядає комплекс календарно-обрядових свят зимового циклу заданого регіону (Різдво, Новий рік, Водохреща) як невід'ємну частину традиційної культури українського народу, а також окремо зупиняється на стародавніх варіантах колядок ("похолкування", "меланкування" тощо), які у законсервованому вигляді зберігаються у північно-західних районах Волгоградської області РФ.

Ключові слова: *українська діаспора, Нижнє Поволжя, зимова календарна обрядовість.*

The article is dedicated to the studying of one of the oldest Ukrainian enclaves in Russia, located at the area of lower and middle reaches of the river Volga, callel Nizhneye Povolzhye, in particular, in the Volgograd city region, where Ukrainian population numbers about 56 thousand. On the basis of her own ethnographic expeditions, the author of the article considers the complex of the calendar rituals of the winter cycle of the above mentioned region (Christmas, New Year, Epiphany) as the integral part of the traditional culture of all Ukrainian people. The author severally dwells upon the ancient versions of Christmas carols called "koliadky" ("pokholkuvannia", "melankuvannia" and so on), kept preserved through centuries in the northwest areas of Volgograd region, Russian Federation.

Keywords*: Ukrainian diaspore, Lower Povolzhya, winter calendar rite.*

До найчисленніших груп української діаспори відноситься національна спільнота в Російській Федерації (за даними різних джерел тут проживає від 2,5 до 10 млн українців [1]). Одним з найбільших та найдавніших українських осередків в Росії було й залишається Нижнє Поволжя, зокрема Волгоградська область, де за офіційними даними кількість українців становить близько 56 тисяч (3% від усього населення області [2]). Безперечно, дослідження реалій життя українців за кордоном основної етнічної території є надзвичайно актуальним завданням сучасної етнологічної науки: без знання діаспори не матимемо цілісного уявлення про національну українську самобутність. До того ж, дослідження стану збереження особливостей традиційної духовної культури нижньоволзьких українців безпосередньо є пов'язаним з питанням збереження ними етнічної самоідентифікації.

На жаль, з моменту появи українців у Нижньому Поволжі (друга половина XVII – початок XVIII ст.) і до сьогодення історики та етнографи майже не приділяли уваги до цієї, як справедливо зауважив львівський фольклорист В. Пержило, "забутої гілки українського народу [3]" (сьогодні в області існує близько 100 великих та малих поселень, заснованих українцями протягом 3,5 сторіч) [5]. Конкретний опис календарно-обрядових традицій українців заданого регіону має уривчастий характер, лише деякі факти за даною тематикою надають матеріали, зібрані наприкінці XIX – на поч. XX ст. в українських селах Саратовської губернії відомим дослідником народів Нижнього Поволжя О. Мінхом [4]. Тому, аналізуючи особливості зимової обрядовості українців півночі Волгоградської області, автор статті спирається на матеріали згаданих досліджень (що дає змогу провести історичні порівняння), а також на матеріали власних етнографічних експедицій у північно-західні райони (Руднянський, Данилівський, Жирновський) Волгоградської області (1997 – 2011 рр.).

Для українців зазначеного регіону, як і на основній етнічній території, серед низки зимових свят особливе значення мав період Святок з кількома кульмінаційними точками: Різдво, Новий рік (Василя), Хрещення. Три головних зимових свята, попри ряд специфічних рис, мають і чимало спільного, оскільки обрядовість кожного з них виконує схожі функції: захищає людей від впливу злих сил (апотропеїчна магія), забезпечує добробут і щастя родини в наступному році (магія родючості), визначає перспективи на майбутнє (усілякі обрядові ворожіння, прогнози тощо). У різдвяно-новорічній обрядовості українців XIX – початку XX ст., як наголошує відомий дослідник календарної обрядовості О. Курочкін, простежуються історичні нашарування різних епох – аграрні язичницькі культи й побудовані на їх основі, частково переосмислені і трансформовані відповідно до монотеїстичної релігії культи християнські, своєрідні місцеві традиції, запозичені внаслідок прямих або опосередкованих етнокультурних контактів. Традиційні новорічні обряди і звичаї, додає дослідник, яскраво засвідчують поєднання раціонального й містичного, практичних потреб людства з усілякими марновірствами та забобонами [11, 45]. Отже, аналізуючи обряди зимового циклу українців Нижнього Поволжя, розглянемо перш за все три основні зимові свята.

© Сінельнікова В. В., 2012

Різдво, як і на материнській території, вважалося в українських селах Нижнього Поволжя одним з найважливіших сімейних свят. Йому завжди передували серйозні приготування, до яких долучалися всі члени родини: жінки прибирали в хаті (білили стіни, стелю, поновляли свіжою глиною долівку, мили посуд, лави, столи тощо), прали білизну, чистили одяг; чоловіки наводили лад на подвір’ї та в господарських спорудах, заготовлювали корм для худоби, дрова та ін. У Святвечір, 6 січня, уся родина збиралася за святковою вечерею. Як зазначає О. Мінх, у Вілію, напередодні Різдва, "малороси Саратовської губернії варили свару (узвар) і кутю" (зауважимо, що узвар і кутя є обов’язковими елементами ритуальної вечері напередодні Різдва в усіх регіонах України) [11, 58]. "У цей день нічого не їли до вечірньої зорі. Лише зійде зоря, ставили кутю і свару на стіл, запалювали перед образами свічку, всі члени родини ставали на коліна і просили у Бога гарного врожаю хлібів, благополуччя і здоров’я собі і домашній худобі" [4, 93]. Кутю їли з однієї миски, ложки після цього залишали в мисці донцем донизу: з Різдва починався для українця-селянина новий календарний рік, тому у ці дні намагалися дізнатися, яким він буде, – якщо за ніч жодна ложка в мисці не перевернеться, похорон в цьому році не буде й інших втрат родина не зазнає (записано в смт Рудня Волгоградської обл. від Любенко Т.Є., 1954 р. нар.). Варто додати, що в усіх східнослов’янських народів кутя – обов’язковий елемент поминальних обрядів; таким чином стає очевидним зв’язок різдвяно-новорічної обрядовості з обрядами культу предків. Цей зв’язок на матеріалах календарних свят східних слов’ян детально проаналізував В. Пропп.

Найголовнішим елементом народної різдвяної обрядовості українців Нижнього Поволжя, як і на основній етнічній території, було колядування – святкові обходи й рядження, що супроводжувалися поздоровленнями та побажаннями, висловленими у формі величальних пісень-колядок (організацію груп колядників і способи виконання колядок в Україні детально охарактеризував К. Квітка. В основі новорічно-різдвяних обходів лежала магічна ідея "першого дня", згідно з якою висловлені в період святок побажання добробуту, здоров’я і щастя повинні були стати реальністю, дати відчутні позитивні наслідки) [11, 70]. Діти та молодь у Святвечір рядилися, ходили по хатах колядувати і "христаславити". Колядників у кожній хаті обов’язково пригощали горілкою, варениками з сиром, обдаровували перепічками, грошима. Колядники носили з собою кутю з пшениці: вони повинні були не тільки привітати хазяїв колядними піснями, але й пригостити своєю кутею та скуштувати хазяйської: це символізувало приязнь і взаємну щирість. Зазначимо, що протягом кількох століть процес приготування куті залишався незмінним: пшеницю товкли у ступі, варили або кілька годин томили в печі, додавали мед (пізніше цукор), розведений водою чи узваром (на думку О. Курочкіна, поєднання цих двох головних страв – куті й узвару – в давнину, очевидно, мало певний обрядовий зміст) [11, 59]. У другий половині XX ст. в кутю почали додавати родзинки, пізніше пшеницю майже повсюди замінили на рисову крупу.

Колядники ("ряджені") одягалися в різні костюми, але переважало вбрання "кози": “одягали шкури з баранів чи кіз" (записано в с.с. Ягідне та Осички Руднянського району від Корень М.П., 1957 р. нар.; Бородай І.Я., 1941 р. нар.; тут і далі подається із збереженням місцевої говірки. – В.С.). Цей факт дає нам право стверджувати, що, в селах, де більшість мешканців складали етнічні українці, в обрядовості зимового циклу колись існував давній обряд “водіння кози", але з часом він був втрачений. Залишився тільки образ "кози", появу якого сьогодні ніхто з селян пояснити не може.

В нижньоволзьких українських селах, як і на основній етнічній території, на Святвечір прийнято було вшановувати померлих і живих родичів. Для перших залишали рештки їжі на столі (іноді залишки святкової вечері ставили на сіно під образи до Водохрещі), до живих посилали дітей зі святковими стравами. До сьогодні в українських селах півночі Волгоградської області існує звичай “носити кутю" до хрещених або рідних в цей вечір, що засвідчує стабільне збереження в Нижньому Поволжі загальноукраїнського народно-побутового тлумачення Різдва як сімейного свята. Хрещеник заходить до хати і промовляє: "Добрий вечір, щедрий вечір! Добрим людям на здоров’ячко! Натє Вам, хрьосна, кутю, і Вам, хрьосний, кутю!..." За кутю і колядки хрещені батьки обдаровують хрещеника печивом, цукерками, гостинцями. Нерідко разом із кутею хрещеники несуть своїм хрещеним батькам невеличкі подаруночки: “В п’ятнадцять лєт понесла я кутю тільки хрьосной і хрьосному. І подарки: варежки і платочок головной. А вони мені подарували полушалок" (записано в с. Терсинка від Євсеньової О.Г., 1925 р. нар.).

На Різдво зранку “рожествовали": дорослі і малі ходили від хати до хати, співаючи “Рожество твоє, Христе – Боже наш...". Співали також: "Щедрик, Петрик, дай вареник, / Грудку кашки, шмат ковбаски... " Як зазначав О. Мінх, "у малоросів слободи Рудня на першій та другий день Різдва співається коляда, а під Новий рік – "щедрикування" юрбами молоді та дівчат, яких хазяї обдаровують хлібом, салом, грішми та горілкою" [4, 96]. Автор дослідження культури та побуту селян Саратовської губернії подає у своїй праці кілька щедрівок і колядок, що були розповсюдженими саме в українських селах Нижнього Поволжя, зокрема у слободі Рудні Камишинського повіту (нині селище Рудня Волгоградської області). Наприклад, один з місцевих варіантів відомої церковної колядки "Нова рада стала", записаний О. Мінхом у слободі Рудні у 80-ті рр. XIX ст.:

Нова рада стала. Як на небі хмара,
Над вертепом звізда ясна весь світ осіяла.
Де Христос родився, с Дівой воплотився,
Там чоловік перед Богом у її ризами уповився.

Пастушки з ягнятком перед тим дитятком
На колінці упадають, Бога – Царя величають.
Боже, наш Царю, небесний шатарю,
Пошли літо щасливоє нашому господарю.

У згаданій праці О. Мінха знаходимо ще один варіант різдвяного колядування, записаний у слободі Рудні наприкінці XIX ст.: Давид милосердий грає, вигравае, / На всі струни ударяє, Бога – царя величає. / Царі приходили: Не то срібло, не то злато, / Чим Господа дарувати? / Дай Боже вечір добрий, А нам – пиріг (калач) довгий, / Хоч маленький, та циленький [4, 94-96]. Аналізуючи ці різдвяні колядки, можемо зробити висновок, що наприкінці XIX – початку XX ст. в українських селах півночі Саратовської губернії (сучасної Волгоградської області) традиційна українська культура і, зокрема, різдвяне колядування, зберігалося, українська мова була основною мовою спілкування, хоча вже у наданих варіантах колядок зустрічаються русизми та слова чи словосполучення, значення яких для українців на той час вже було незрозумілим або замінювалося на схожі по вимові російські лексеми (звізда, небесний шатарю, у її ризами уповився тощо). Додамо також, що наприкінці XIX сторіччя у слободі Рудні були записані кілька варіантів колядних пісень про святого Миколая, що засвідчує, що цей святий був досить шанованим у середовищі українців Нижнього Поволжя і День св. Миколая був одним із свят новорічно-різдвяного циклу. Сьогодні, на жаль, це свято і супроводжуючі його пісні вже зникли з активного кола традиційних календарних свят українців заданого регіону.

Звернемо увагу на ще один цікавий варіант різдвяного колядування, зафіксований нами під час експедиційних досліджень. Майже у всіх українських селах Руднянського району у різдвяний ранок діти ходили “похолькувати". Багато респондентів змогли згадати лише початок колядки, яку завжди промовляли діти при цьому дійстві:

Похольок (наголос на третій склад) маненький в вівторок родився,
А в середу виріс Христа – Бога славить...

(записано в с.с. Підкуйково та Ільмень від Ляшенко М.Т., 1926 р. нар., Стаценко С.В., 1955 р. нар.). За іншім варіантом:

Похольок (або пахолєк з наголосом на другий склад) маненький
Родився в вівторок,
А в середу в ранок у в школу отдано.
Та будьте з празничком...

(записано в с. Осички від Рибянченко М.Г., 1939 р. нар.). Звернувши увагу на зміст і припустивши можливість деяких фонетичних змін, яки з часом могли відбутися в лексемі похольок (похольок – похвальок – похвала), можна зробити припущення, що це дійство було пов’язано з прославлянням (похвалою) Різдва Христового. На користь цієї думки свідчить те, що на питання “Що означає слово "похольковати" (або "похолькувати") респонденти часто відповідають: “Хвалити". На нашу думку, семантичний зв’язок лексем похольок і хвалити, похвала не може бути обґрунтованим тільки схожою орфоепією цих слів.

У В. Даля знаходимо: пахолок (наголос на перший склад) – малый, парень, батрак, работник (от пахать или холить? [6]). У М. Фасмера: “Холить": холень “маменькин сынок", "неженка"; холя "забота, уход"; укр. холити "чистить", отсюда укр. пахолок (наголос на другому складі) "подросток, парень, баловень", чеш. pachole "мальчик", pacholek "слуга", польск. pachole. pacholek, слвц. Pacholok [7]. "Словник російської мови XI-XYII ст." також надає два варіанти вимови цієї лексеми, що мають схожу семантику: пахолок і пахолік – "хлопець, юнак, підліток, парень" [8]. Отже, можемо стверджувати, що за часи проживання у іншомовному (хоча й спорідненому) середовищі українцями Волгоградської області були втрачені справжня етимологія, семантика і орфоепія давньоруської й давньоукраїнської лексеми "пахолок" (підліток, хлопець, юнак). Однак, як місцевий різновид колядок, призначений для виконання саме дітьми або юнаками, "похолькування" зберігалося в українських селах ще до 1970-х років. Це підтверджують і респонденти, яки підкреслюють, що "похолькувати" ходили по хатах тільки діти, частіше хлопчики-юнаки, яких хазяї обдаровували спеціально купленими для них льодяниками та кренделями. До речі, ареал розповсюдження "похолькування" (тільки українські села Руднянського району) може бути непрямим доказом того, що основними переселенцями у межиріччя Волги та Дону були селяни з Лівобережної України (Полтавська, Харківська та ін. губернії). Наприклад, у матеріалах фольклорно-етнографічної експедиції “Муравський шлях-95", що проводила дослідження на Харківщині, надається такий варіант колядки – “пахолкування":

Я маненький пахолок, родився в вівторок,
А в середу рано до школи дано.
Послав мене дячок по рибку,
А я не купив, та так ухватив.
Дячок нагнав, шапочку зняв, вушка намняв.
Я іду плачу, стежечки не бачу.
Двері відчиняю, з празником поздоровляю [9].

Кілька варіантів схожих колядок, записаних на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині та в інших регіонах Центральної та Лівобережної України знаходимо також у науковому виданні "Дитячі пісні та

речитативи" [10]. Цікаво, що й головна діюча особа у цих колядках має різні варіанти назви: "пахольчик", "пахолок", "пахолочок", "Прохорок", "нахолок", "дітьонок", що пояснюється різноманітністю ареалів побутування даних колядок, а також певними історичними змінами у колядних текстах (у місцевостях, де була втрачена семантика лексеми "пахолок", її замінювали на інші лексеми з більш зрозумілим змістом). Відтак, збереження та тривале побутування давніх колядок – "похолькування" свідчить за те, що українські поселення Руднянського району Волгоградської області були засновані переселенцями саме з Центральної, Лівобережної та Слобідської України.

Доцільно зазначити, що ще до 40–50-х років XX ст. в українських селах Волгоградської області під час різдвяних свят активно побутував обряд "Водіння Меланки" ("меланкування"). За ствердженням О. Курочкіна, подібне маскування статі за допомогою одягу в XIX ст. було традиційною розвагою, але в давнину воно відігравало і певну магічну функцію [11, 94]. За згадками старожилів, молодіжні ватаги ходили по домам, вигукуючи: "Тітко, дозвольте Вам замеланкувати!":

Меланка ходила, Василя просила:
Василю, мій батько, пусти мене в хатку!
Я жита не жала, часний хрест держала.
Стрибну в тарілочку, в золоту каділочку.
Радуйтесь, люди: до вас Господь буде!
Богу свічку ставте, а нам пиріг дайте!
З руками і ногами, щоб плигав за нами!

(записано в с.с. Терсинка та Осички від Євсеньової О.Г., 1925 р. нар.; Бородай І.Я., 1941 р. нар.). Під час співу посипали оселю та її господарів житом і пшеницею (елемент агарної обрядовості). Всім, хто "меланкував", хазяйка роздавала спеціально приготовлені пиріжки, млинці, налисники. На жаль, не тільки сам обряд, але й пісні, яких співали під час "меланкування", сьогодні фактично втрачені українцями Волгоградської області: згадок про ряджених – персонажів обряду "Меланка", про обрядові сценки-інтермедії ми не зафіксували. У деяких селах ще побутує само слово "меланкувати",: про чоловіків, яки у святвечір випили забагато горілки і зранку шукають, де похмелитися, говорять з гумором: "Вже пішов меланкувати! (записано в с. Осички від Бородай І.Я., 1941 р. нар.)".

В нижньоволзьких українських селах розповсюдженими були також різні форми різдвяних хлопчачих розваг. Іноді вони мали навіть розгульний характер, але у різдвяний вечір це дозволялося. Загальновідомими були випадки, коли деяким хазяям хлопці підпирали палкою з вулиці двері у хату і вимагали могоричу за те, щоб ці двері можна було відчинити. Часто згадують респонденти й про те, як комусь з селян на Різдво закривали або затикали ганчір'ям комин на хаті. Розповсюдженим у цей вечір був і звичай "вибивати або виганяти кутю": хлопці брали невеличку деревину і стукали нею з вулиці об кут хати, в якому стояли ікони ("Колись так вдарили, що і образи впали!") – це було також одним із способів вимагання могоричу (записано в с. Ільмень від Коваленко Є.О., 1926 р. нар.). Варто наголосити на тому, що в Україні звичай "проганяти кутю" побутував на Водохреща і, за припущенням О. Курочкіна, виконував функцію відлякування "нечистої сили" [11, 112]. Віддаленість від материнської території привела до того, що в нижньоволзьких українців ця обрядодія збереглася, однак втратила свій магічний зміст і перетворилася на молодіжну розвагу, а також перемістилася з Водохреща на Святвечір.

У різдвяний день здійснювали певні магічні дії, спрямовані на приріст у новому році худоби (ці обрядові дії відносяться до традиційної аграрної обрядовості). Наприклад, розповсюдженим був наступний, загальновідомий на Україні, обряд: на сході сонця хазяйки йшли до стогу сіна і витягали з нього жмут сіна, сідали на нього на порозі своєї хати і на кожній сходинці квоктали. Після цього це сіно клали біля печі "на покуть", на сіно ставили узвар і кутю, – щоби кури неслися і виводок курчат був гарним. Цей звичай зберігся й до сьогодні (записано у смт Рудня від від Любенко Т.Є., 1954 р. нар.).

На Маланку (ввечері 13 січня) хазяйки знов ставили кутю на стіл і готовили святкову вечерю. Перед її початком хазяїн виконував певні магічні захисні дії: звертаючись до дверей в хату, промовляв: Мороз, Мороз, іди до нас вечерять, та не поморозь нам ягнят та телят! (записано в с. Осички від Бородай В. С., 1931 р. нар.). За твердженням О. Курочкіна, звичай закликати мороз, що побутував на материнській Україні на багату кутю, а подекуди й на голодну кутю, є безпосередньо язичницьким обрядом, який виник ще в період первіснообщинного ладу. У цьому символічному образі "слід вбачати персоніфікацію усіх тих сил, яких боявся і намагався умилостивити, закликаючи до себе на вечерю, завжди не впевнений у результатах своєї праці хлібороб-язичник" [11, 61-62]. Крім того, у деяких українських селах півночі Волгоградської області один раз на рік, тільки на Василя, до сьогодні готують давню архаїчну страву "путрю" (певно, колись це був один з різновидів куті): товчену у ступі пшеницю томлять у невеликий кількості води в печі до повного розпарювання, перед вживанням заливають рідиною, схожою на солодкий кисіль (записано в с. Розливка від Мельникової В. О., 1953 р. нар.).

На Василя (14 січня) зранку ходили "посипати". Цей обряд, за ствердженням О. Курочкіна, мав виразний аграрно-магічний зміст і був поширений не лише в Україні, а й у східних слов'ян в цілому [11, 106]. Першим у хату обов'язково заходив хлопчик або чоловік ("слідкували, щоб баба першою не зайшла" – характерна ознака "магії першого дня" – віри людей у щасливу або нещасливу прикмету. – В.С.), посипав пшеницею образи, промовляючи: Сію, вію, посіваю, з Новим годом поздоровляю! Роди-

ся жито, пшениця і всяка пашениця… (записано в с. Осички та смт Рудня від Бородай І.Я., 1941 р. нар.; Єндовицької В.П., 1939 р. нар.). Після закінчення всіх обрядових дій господарі пригощали посипальників пиріжками, печивом, ласощами, давали дрібні гроші. Пшеницю не можна було підмітати. Цей звичай описував і О. Мінх, який зазначав, що українці від святвечора до Водохрещі замітають свої хати від дверей до переднього кутка, під ікони, і це сміття протягом усіх різдвяних свят не викидають. На Водохрещу його спалюють і, коли виїжджають орати, змішують з хлібним зерном, щоб не було пустого колосу і будяків [4, 97]. Часто зерно, яким посипали, збирали окремо і годували перший виводок курчат (записано в смт Рудня від Улановської А.П., 1928 р. нар.).

Напередодні Водохрещі (ввечері 18-ого січня) хазяїн з хазяйкою обходили все подвір'я, починаючи з воріт, над усіма дверима, вікнами малювали крейдою хрести, аби залякати нечисть – один з обрядів, пов'язаних з вірою в магічну силу хреста в боротьбі з "нечистою силою". Не святили тільки лазню – вона вважалася "нечистим" місцем. Вночі з 18 на 19 січня прорубали на озері або річці ополонку (Йордань) у вигляді хреста. Нерідко біля ополонки вирубали в льоді контур голуба у два – три рази завбільшки за натуральний розмір (як образ Божого духа). Цю виїмку заливали червоним буряковим відваром – щоб голуба було добре видно (записано в с. Мєловатка Жирновського району від Запорожченко М.М., 1920 р. нар.). О. Курочкін додає, що в деяких регіонах України виробляли також скульптурні зображення хреста з льоду й снігу, які нерідко обливали буряковим квасом, від чого вони ставали червоного кольору. Поява птахів на Йордані (в Україні подекуди в небо під час водосвяття підкидали живого голуба) не є випадковою і пояснюється євангельською легендою про "Духа божого", який зійшов в образі голуба з небес на Христа під час його хрещення [11, 113].

Вранці всі селяни хресним ходом йшли від церкви до Йордані, на чолі завжди йшов батюшка з срібним хрестом, ніс його обов'язково, які б ні були морози, голими руками. Святив воду в ополонці, після чого всі набирали свячену воду: в цю ніч ніхто у церкві воду не святив. Ти, хто з різних причин не міг набрати свячену воду в Йордані, брали любу непочату воду: з криниці або в ополонці – в цю ніч вся вона вважалася свяченою і мала цілющі властивості.

На Василя і в хрещенську ніч дівчата могли гадати або ворожити на судженого: стукали у вікна хат, питали, як будуть звати майбутнього чоловіка; кидали валянки через тини – куди носок валянка показує, туди і заміж підеш і т. ін. Хазяйки в цю ніч також намагалися зробити деякі магічні обряди, спрямовані на збільшення кількості худоби на подвір'ї в цьому році: багато хто йшов вночі у курятник і спихав курей з сідала – "скільки спихнеш – стільки буде квочок (записано в с. Осички від Бородай І.Я., 1941 р. нар.)".

Отже, основними складовими народного різдвяно-новорічного циклу нижньоволзьких українців, як і на основній етнічній території, були: обрядовий стіл, господарська й сімейна магія, культ предків, передбачення майбутнього, величальні обходи та поздоровлення (колядування, щедрування, засівання), рядження, веселощі і розваги. Усі календарні зимові обрядодії українців північного заходу Волгоградської області зберегли семантичні та структурні елементи зимової обрядовості "материкової" України і були пов'язані з прагненням забезпечити добробут і щастя родини, щасливий шлюб для молоді, високий врожай та плодючість худоби, відвернути всіляке зло, передбачити майбутнє і вплинути на нього. Виконуючи ці магічні ритуали, українці намагалися вплинути на сили природи, сприяти примноженню майбутнього врожаю, домашнього достатку тощо.

Використані джерела

1. Шульга І. Українці Низового Поволжя та їх національне самовизначення / Шульга І. // Міжнародна наукова конференція "Етнокультурні фактори національної ідентифікації населення українського порубіжжя": Тези доповідей. – К. – 2007. – С. 42-43.
2. Экономическая энциклопедия регионов России. Волгоградская область. – М., 2005. – С. 41.
3. Пержило В. Українська діаспора в Нижньому Надволжжі / Пержило В. // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5-6. – С. 61-65.
4. Минх А. Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии (собраны в 1861 – 1888 годах) / Минх А. Н. – Репринт. воспр. издания 1890 г. – Саратов, 1994.
5. Сінельнікова В. Політичні та економічні передумови появи українських поселень у Поволзьких степах: XYII – XIX ст. / Сінельнікова В. // Народна творчість та етнографія. – 2005. – №5. – С. 100-104.
6. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1 – 4. Т. 3 / Даль Владимир. – М., 1989 – 1991. – С. 26.
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т / Фасмер М. – М., 1986 – 1987. – Т. 3., С. 221; Т. 4., С. 254.
8. Словарь русского языка XI-XYII вв. Вып. 14. (О – П). – М., 1988. – С. 177.
9. Муравським шляхом: Міжнародна комплексна фольклорно-етнографічна експедиція "Муравський шлях – 95". Частина І. / Упоряд.: Осадча В. М., Семенова М. О. та ін. – Харків, 1996. – С. 4, 10.
10. Дитячі пісні та речитативи / Упор.: Г.В. Довженко, К.М. Луганська. – К., 1991. – С. 154-156.
11. Курочкін О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність / О. В. Курочкін. – К.: Наукова думка, 1978. – 192 с.

УДК 8.82(045)

Іван Вікторович Братусь,
кандидат філологічних наук,
доцент Національного авіаційного університету

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ СПОГАДІВ ПРО ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

У статті аналізуються спогади про О.Довженка та їх історико-культурне значення. Особливе місце приділяється аналізу художнього подвигу письменника.

Ключові слова: *Олександр Довженко, спогади, листи, кіностудія, мистецтво, кінематограф.*

This article analyzes the memories about Dovzhenko, their historical and cultural importance. The art feat of writer has been analyzed with special attention.

Keywords*: A. Dovzhenko, biography, memoirs, letters, film studio, art and cinema.*

Давно назріла нагальна потреба систематизувати й за можливості належно оцінити спогади та статті сучасників про яскраву постать української культури Олександра Довженка. Адже кращі зразки згадуваного доробку правдиво відтворюють різні аспекти його творчого та громадського подвижництва. Більшість з них побачила світ у спеціальних виданнях та на шпальтах періодики [4; 5; 10]. Переважно залучаються до наукового обігу лише окремі вислови авторів, інтерпретація яких позиціонується як єдине естетичне ціле.

За своїми ознаками більшість спогадів і статей – типові есе науково-біографічного жанру, що зумовлює певні обмеження. Зокрема, автори не мають права вдаватися до домислу, трансформації фактів та їхньої естетичної організації. Відповідно до вимог жанру вони обмежуються лише здогадкою, гіпотезою, аналізуючи здобутки майстра. Критерієм оцінки таких есе є міра їхньої відповідності (не вказуючи на тотожність) істині та красі. Якщо в оцінці Олександра Довженка порушується цей принцип на догоду ідеологічним натяжкам, з'являються фальшування. Нижче наведемо приклад подібного перекручення. Відрадно, що, попри все, переважна більшість спогадів вирізняються доброзичливістю. При цьому варто відзначити, що вони генерувалися в умовах доволі драматичного часу, тому подекуди несуть відбиток того періоду.

Відзначаючи могутній талант і вроду Олександра Довженка, колеги уважно відстежують витоки його духовного наповнення. Земляк і друг Павло Тичина підкреслює, що Чернігівщини "вічно замріяний лісостеп, трудівники землі своєї, рідний народ – от хто мав вирішальне значення в формуванні характеру Довженка" [10, 11]. Хоча згадане звучить дещо пафосно, поетові вдалося вихопити пунктир творчої та особистої долі митця. Саме син зачарованої Десни любив життя живе, щоб усе кругом будувалося, творилося, любилося, сміялося.

Відходячи від узагальнень, Тичина підкреслює високі почуття Довженка до рідних, зокрема до батьків. Зазначається, що саме вони надали перший морально-естетичний імпульс, що згодом розвинувся у самобутній талант митця. Так, від матері Довженко взяв рідну мову, пісню українську і повагу "до всього того, що тягнеться до сонця" [10, 14]. Від батька майбутній письменник успадкував "широкий розмах у всякому ділі. Батька свого він любив од усієї душі, од усього серця... Уся правда полягає не лише в захопленні сина вічно живим образом батька, а й у тім, що в ній подано й сам світогляд батька..." [10, 14]. Не менш важливо й те, що найближчі люди автора стали колоритними персонажами його творів.

У конкретизації джерел становлення особистості Довженка виділяється низка важливих факторів, які активно впливали на нього. На думку Олеся Гончара, крутою хвилею докочувався дух козацтва до сіл і містечок Чернігівщини, до Олександра Довженка. Емоційну бурю в його душі завжди викликали чернігівські білі грані соборів, національний епос, розмаїте художнє мистецтво.

У спогадах майже кожен автор виділяє ту чи іншу рису портрету Олександра Довженка. Скажімо, своє захоплення вродою, неспокійною і кипучою його натурою вони передають не лише в ліричному ключі, а й у формі доброзичливого гумору. "Ви Олександра Довженка ніколи не бачили? – Жартівливо запитує Остап Вишня. – Шкода! Його тяжко описати... Він – стрункий. Він – сухорлявий. У нього густе, тверде й непокірне волосся. Воно вже трохи сивувате, та я про це краще не писатиму, бо подумаєте, що він старий, а йому усього тільки 34 роки!..

Отакий він непокірливий, отакий непосидючий, якийсь такий прудкий, що ніколи не ходить повагом. Він ніколи волів не пас... З Олександром Довженком тяжко ходити по вулиці, бо він завжди йде попереду вас. І завжди він говорить не про те, що було, і не про те, що є, а про те, що колись буде" [10, 59-60]. Для розуміння цієї тонкої, щирої посмішки доречно пам'ятати про контекст – кривава гримаса випробувань, крізь які довелося пройти обом гідним митцям України.

© Братусь І. В., 2012

Та якщо Остап Вишня зобразив вдачу Олександра Довженка через зовнішність, то Павло Тичина намагався відтворити стан його душі. В уяві поета "рішучість випромінювалася з його високого чола й передавалася на тебе, його співрозмовника. Сила волі у нього була залізна. Сила волі – полководця... Воно (обличчя – І.Б.) ж було в Довженка і скупчено-одухотворене, й разом з тим строге, суворе" [10, 12].

Юрій Яновський малює портрет Олександра Довженка іншою тональністю, з більш романтичними акцентами. Його вабить властивий письменнику дух молодості і дерзання. "Скроні хоч посивішають більше, – підкреслює Юрій Яновський, – але кучері будуть завше ознакою бадьорої творчої молодості. Вона далі писатиме його історію" [10, 56]. До речі, обидва письменники споріднені й духовністю, й драматичністю долі.

У спогадах і статтях найбільша увага приділяється налізу різних аспектів світу Довженка. Автори прагнуть розкрити цей світ в контексті української та зарубіжної культури. Певна річ, у здійсненні повноти такого задуму їх обмежують невеликі за розміром есе. Як на мене, все ж у їхніх виступах, бодай стисло, простежуються основні закономірності руху теоретичної думки Довженка, тематична, жанрова та стильова своєрідність його творчих пошуків.

Характерно, що в аналізі різних граней спадщини майстра автори виявляють високий професіоналізм і наукову ерудицію. Приміром, Максиму Рильському належить глибоке узагальнення суті художнього досвіду Олександра Довженка. Він вважає, що творчий шлях цього неспокійного митця був позначений "єдністю його основних естетичних принципів, етичних і філософських поглядів, єдністю ставлення до дійсності, до життя, до минулого, сучасного і майбутнього рідної країни... і всього людства... І перед нами постає творчість Довженка у всьому своєму багатстві, як складна й могутня симфонія" [10, 22].

Звертається увага на те, що він послідовно заперечував поширену тоді в літературі дріб'язкову правдоподібність та "завжди дбав про високу правдивість" [10, 22]. Так свою концепцію Довженко підтверджував і художньою практикою. При цьому Рильський посилається на статтю "Слово у сценарії художнього фільму". Саме тут з цього питання сформульовано його афоризм такими словами: "Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залишіть тільки чисте золото правди".

На жаль, Максим Рильський не дає розлогої інтерпретації цього вислову Довженка. Він адресує читача до монографії Ю.Барабаша "Чисте золото правди" (1962). Відомо, що останньому на цю тему належить низка праць [1, 2]. Але ми зупинимося лише на одній з його перших статей "Життя прекрасне і надзвичайне" (Вітчизна, 1960. – №5). Вона привертає нашу увагу насамперед тим, що присвячена естетичному ідеалу Олександра Довженка. Правда, до наукового обігу вводимо лише окремі її штрихи. Тут же передбачаємо дискусію з її автором.

Вчений твердить, що для мистецтва проблема ідеалу завжди була і залишатиметься актуальною. Адже йдеться про позицію його творення, розуміння прекрасного. Звертається також увага на те, що є митці, у творчості яких тема краси займала особливе місце, визначала головний напрямок і пафос. До них належить і Олександр Довженко.

На думку Ю.Барабаша, "кодекс краси" Довженка випромінюється різними гранями у його теоретичних судженнях і художній практиці. Наприклад, для нього єдиним об'єктом мистецтва – прекрасне. Але це прекрасне він знаходить у нашій повсякденності. Майстер не "приносить" романтику у зображення життя – "його романтичність – у підвищеній, загостреній чутливості до прекрасного у дійсності, до її яскравих фарб і безмежного багатства" [10, 168].

Такі міркування Ю.Барабаша логічно підводять його до висновку, що утвердження краси народного буття стало головною темою творчості Довженка. Для прикладу береться образ батька з кіноповісті "Зачарована Десна". Тут, гадає дослідник, Довженком сприймається убогий, безбарвний одяг батька як гірка соціальна несправедливість. Але і це не могло зіпсувати батьківської краси. Навіки він залишився таким в уяві письменника – вправним у роботі, дужим і чистим, розумним і трохи сумним, з високою внутрішньою культурою думок і почуттів, із загостреною чутливістю до краси та непримиренністю до всього нікчемного, мізерного.

Погоджуємося з Ю.Барабашем, що такою величезною чутливістю до прекрасного в людях і житті відзначався й сам Довженко. На повну силу ця риса таланта письменника виявилася у кращих його творах. Так, у "Поемі про море" автор захоплений красою людської особистості. Він щиро визнає: "...Я радуюся щодня, спостерігаючи дорогоцінні риси моїх сучасників, і весь я з ними злився всім серцем і думками". Тут Довженко далекий від соціологізованих гасел.

Втім, з відомих тогочасних причин Ю.Барабаш дещо однобоко тлумачить концепцію Довженка про "чисте золото правди". Справа в тому, що в автора була гостра чутливість не тільки до прекрасного, але й до потворного, негативного. Цей принцип він сміливо відтворив у кіноповісті "Україна в огні" (1943). Дотримуючись вимог до життєвої істини та народних уявлень про правду і облуду, Олександр Довженко, можливо, один з небагатьох письменників показав дійсний стан України, коли вона знаходилася в лещатах фашистського терору. Захищаючи знедолений рідний край, автор справедливо піддав критиці сталінську систему, яка принесла багато горя для народів. Тоді Сталін за цю правду влаштував твору "Україна в огні", написаному з позиції "чистого золота правди", гучне "кремлівське розп'яття" і масове шельмування Довженка.

Звичайно, більшість творчої інтелігенції доброзичливо поставилися до автора кіноповісті "Україна в огні". Лише кар'єристи і пристосуванці вислужувалися перед системою, всупереч істині. Доходило до парадоксів. Так, О.Корнійчук, не прочитавши твору, хвалькувато виголосив свій вирок: "Довженко... написав наскрізь ворожий нашому ладові твір. Він звів наклеп на колективізацію, на партію, на радянську молодь, на радянську жінку. Я не читав сценарію Довженка" (Архів Літ. Укр., 1994, 1 вересня).

І.Ільєнко мав рацію, наголосивши, що для протистояння негуманній сталінській системі, з її жорстокістю і бездуховністю, Довженко черпав силу у свого народу, в його знівеченій, окраденій, але живій і чистій душі. З огненним болем у душі він просив у долі ясного розуму, щоб "зробити щось добре для свого народу". Всупереч забороні прикласти свій розум до бажаної справи, автор не залишав творче життя. Як уже зазначалося, він згодом завершив свої творчі шедеври.

У спогадах підкреслюється, що Довженко масштабно осмислив красу людини і природи. Максим Рильський свідчить, що він не тільки в розмовах з друзями, не тільки в прилюдних виступах, а й всією своєю творчістю завжди сміливо вторгався в саме життя. Більше того, майстер "усією пристрастю свого могутнього серця любив, усім вогнем свого глибокого розуму бачив те прекрасне, до чого йде людство, і ненавидів усе, що стоїть на дорозі до того прекрасного" [10, 35].

Можливо, в окремих спогадах має місце зайва патетика. Та це нормально для цього жанру. Вона лише посилює щирість і повагу до Довженка. Приміром, у такому стилі М.Тихонов зазначив, що наш письменник був зв'язаний кров'ю й плоттю з рідною Україною, без пам'яті закоханий в чудеса її природної краси... Але, наголошує поет, "він шукав красу й гармонію в світі, сповненим трагічних і болючих потрясінь. У цій красі й гармонії він бачив силу внутрішнього перетворення світу" [10, 37].

Як на мене, талановите осмислення Довженком величного через трагічне все ж надавало його творам оптимізму, романтичної окриленості. Адже, за спостереженням А.Бучми, митець був "романтичним у своїй манері відображення життя" [10, 202]. Як справжній художник, він дивився завжди далеко вперед і віддавав людям усе, що мав, чим був багатий – талант і серце, що горіли в полум'ї натхненної творчості.

Звичайно, кожен автор спогадів по-своєму сприймає творчий подвиг майстра. Скажімо, Олесь Гончар був захоплений тим, що "саме високою народністю, поетичною силою, мистецькою свободою й приваблює нас Довженкова творчість, що виростала на ґрунті найгостріших соціальних конфліктів" [10, 65]. Відзначається також, що йому випало бути свідком найкривавіших воєн, бути безпосереднім учасником найрізноманітніших подій своєї доби. Побачене, пережите дістало в його праці яскраве художнє відтворення.

У дзеркалі слова сучасників порушується також питання про національну специфіку творчості Довженка. Відомо, що за радянського часу партійна верхівка фактично наклала табу на роздуми письменників про національну основу літератури. Нерідко безпідставно звинувачували їх в національному егоїзмі. Це приписували й Довженку. Так, патріотичну кіноповість "Україна в огні" Сталін назвав "ревізіністським націоналістичним твором". Відрадно, що у спогадах одночасно взято під захист Довженка. І тут, очевидно, першість належить Максиму Рильському.

"Олександр Довженко, – твердо мовить поет-академік, – був не тільки глибоко національним художником, а й палким патріотом. Любов до рідної землі він вважав не лише правом, а й одним з найвищих обов'язків, одною з найістотніших прикмет справжньої людини. Ця любов з особливою пристрастю оспівана в таких творах, як "Повість полум'яних літ" і "Зачарована Десна". Але треба зовсім не знати Довженка, щоб приписувати йому національну обмеженість, тим паче – національний егоїзм" [10, 32-33].

У процесі аналізу творчості Довженка простежуються різні вияви її національної сутності. Зокрема, згадує Дмитро Павличко, з-під пера майстра остання виявляється в його самобутніх "українських народних характерах, позитивних і негативних" [10, 217]. Не можна уявити їх поза Україною. Таке явище закономірне: кожен талановитий майстер слова – це обличчя рідного народу. Павличко підкреслює, що гранітний чи словесний пам'ятник національному письменнику – погляд у дзеркало. А народ повинен дивитися в своє дзеркало для того, щоб зберегти свою національну чистоту, людську гідність і незалежність.

Національну основу творчості Олександра Довженка ґрунтовно розглядає Сергій Плачинда у низці книжок і статей [8, 9]. На цю тему він відгукнувся спеціальною статтею "Еволюція національного характеру". Довженко, зазначається, "глибоко розумів, знав і умів точно відобразити душу народу, ...національну вдачу українців, їх побут, пісні, танці, їх зневагу до смерті, живий оптимізм" [8, 120]. У даному разі твердження вченого нами цілком приймається. Справа в тому, що національні риси художнього твору виявляються насамперед в системі його образів, їх специфічному колориті. За спостереженнями Івана Луценка, тут дає себе знати дія такої закономірності: якщо перед нами справжній національний герой, то "він покликаний мати високий духовний потенціал та у вчинках виражати національний дух народу" [7].

Показати різні особливості таланту будь-якого письменника, його національну концепцію – справа не легка. Тим більше, коли це стосується Довженка, митця багатогранного за характером. Як на мене, у згаданій статті С.Плачинді пощастило штрихами здійснити свій задум. Він вважає, що Дов-

женко "увібрав у себе кращі риси національнї психіки. Це жива настроєність митця на велику правду" [8, 125]. У творах автор не йшов по лінії лише зовнішнього відтворення людини і подій. Навпаки, він більше цікавиться перетвореннями в душі народу, внутрішніми чинниками його подвигу, змінами в національному характері персонажа. Саме в такому психологічному плані створені більшість його творів.

Нині створені нормальні передумови для розчищення спадщини Довженка від фальсифікації, для наукового вивчення її багатопроблемності. Як на мене, у цьому ключі варто розглядати і важливу статтю Миколи Жулинського "Печаль душі і святість босоногого дитинства" (Голос України. – 1994, 14 вересня). У ній чітко окреслені нові методологічні підходи при оцінці подвижництва Олександра Довженка.

Нами проаналізовано лише окремі грані спогадів письменників про великого майстра. Зі сторінок цих спогадів постає образ талановитого митця, правдолюба й національного подвижника. Відрадно, що більшість авторів забезпечила міцну документальну основу і майстерне проникнення у таїни творчого доробку Довженка. Назрів час ширше і глибше інтерпретувати ці спогади у контексті літературного процесу.

Використані джерела

1. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики / Барабаш Ю. – М.: Искусство, 1968.- 269 с.
2. Барабаш Ю. Я. Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики А. Довженка / Барабаш Ю. Я. – М. : Совет. писатель, 1963. – 240 с.
3. Грановська В. Зображення "Душі народу" у фронтових оповіданнях Олександра Довженка / В. Грановська // Слобожанщина. – 2002. – № 23. – С. 116–124.
4. Довженко О. [упоряд. О.Бабишкіна]. – К.: Держвид. обр. твор. мист. і муз. л-ри, 1959. – 250 с.
5. Довженко в воспоминаниях современников / [составители Л.И.Параджанова, Ю.И.Солнцева.]. – М.: Искусство, 1982. – 278 с.
6. Довженко О.П. Україна в огні: Кіноповість, щоденник / [упоряд. О. Підсуха]. – К.: Рад. письменник, 1990. – 416 с.
7. Луценко І. Формування в освітян українського характеру / Луценко І. // – Українське слово. – 1995. – 9 березня.
8. Довженко і світ : творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / [упоряд. С. П. Плачинда]. – К. : Рад. письменник, 1984. – 222 с.
9. Плачинда С.П.Олександр Довженко [Текст] : біографічний роман / С. П. Плачинда ; ред. Ю . І. Солнцева. – К. : Молодь, 1980. – 344 с.
10. Спогади про Олександра Довженка/ [упоряд. Ю.І.Солнцевої]. – К.: Дніпро, 1973. – 719 с.

УДК:351.75.14

Василь Михайлович Купрійчук,
кандидат наук з державного управління,
доцент Житомирського інституту
культури і мистецтв Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

УПРАВЛІНСЬКІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ДОБУ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ (1917-1920 рр.)

У статті розглянуто державотворчі процеси формування та реалізації державної політики у сфері театрального мистецтва в період визвольних змагань 1917-1920 рр. Розкрито роль у цьому процесі українських урядів, місцевих органів влади, громадських, культурних організацій.

Ключові слова: *державна політика, театральне мистецтво, Центральна Рада, Гетьманат, Директорія.*

The article reviews the state the development and implementation of state policy in theater during the liberation struggle in 1917-1920 revealed a role in this process Ukrainian governments, local authorities, public and cultural organizations.

Keywords*: state politics, theater, the Central Council, the Hetman, the Directory.*

Творення, збереження і розвиток української культури є складовою частиною історичного процесу державної політики в Україні. Сьогодні Україна йде шляхом незалежності і демократизації суспільства, у ній відбуваються соціально-економічні та політичні зрушення, які супроводжуються руйнуванням стереотипів і виробленням нових підходів до розвитку культурної політики. Визначення її напрямів, орієнтації та пріоритетів є важливим завданням державотворення. Його розв'язання вима-

© Купрійчук В. М., 2012

гає вивчення та критичного осмислення набутого досвіду, урахування усього найціннішого в ньому. Вагомою складовою культурного процесу було і залишається театральне мистецтво. Тому особливої актуальності набувають проблеми управлінського впливу держави на таку складову культурної сфери, як театральне мистецтво. Історичний досвід української держави у цій царині має неперехідне значення для розв'язання назрілих проблем культурного будівництва, оптимізації гуманітарної політики загалом.

Початок аналізу національно-культурної політики українських урядів, зокрема у галузі театрального мистецтва, був закладений у 1917-1920 рр. у наукових та публіцистичних творах М.Грушевського, Б.Грінченка, С.Єфремова, М.Міхновського, С.Русової, М.Василенка, М.Могульського, П.Христюка, М.Шаповала, П.Феденка та ін.

Окремі згадки про театральне мистецтво зустрічаються у спогадах українських політичних фундаторів – В.Винниченка, Д.Дорошенка, П.Скоропадського. Більш змістовними є спогади театральних діячів, які були безпосередніми учасниками театрального процесу (Л.Курбас, С.Бондаренко, О.Добровольська, П.Самійленко, М.Терещенко, А.Смерека, С.Мануйлович).

Великий вклад у розв'язання проблеми висвітлення ролі державної політики в розвитку театрального мистецтва національних урядів внесли С.Масюк, О.Машевський, А.Пижик, Р.Ротар, Т.Остапко, О.Тимошенко та інші сучасні науковці. В їхніх працях розглянуто проблему національно-культурного будівництва та її окремі аспекти в добу національно-визвольної боротьби 1917-1920рр.

У наукових дослідженнях зазначених авторів багато зроблено на шляху осмислення і подальшого напрацювання теоретичного, методологічного й управлінського базису розвитку театрального мистецтва. Водночас вплив різноманітних історичних контекстів на аналіз державної політики в добу українського державотворення в 1917-1920 рр. потребує більшої уваги вітчизняних науковців, оскільки диктується динамікою суспільних перетворень в гуманітарній сфері сучасної Україні.

Особливого значення набуває подальше вивчення впливу державної політики на формування українського професійного та народного театру, систему підготовки кадрів та матеріально-технічного забезпечення цієї галузі культури.

Мета статті – висвітлення методів та напрямів реалізації державної політики в розвитку українського театрального мистецтва в добу національно-визвольної боротьби в 1917-1020 рр.

Національно-визвольний рух українського народу в 1917-1920 рр. мав безпосередній вплив на життя національної сцени. Піднесення театрального мистецтва на новий ступінь розвитку, зближення театру з народом отримали державну підтримку Центральної Ради, Гетьманату та Директорії.

Уже в березні-квітні 1917 р. українська художня інтелігенція починає створювати різноманітні мистецькі об'єднання і товариства. Скликана Всеукраїнська театральна нарада під керівництвом С.Черкасенка прийняла рішення про видання часопису "Театральні вісті", перший номер якого вийшов 1 квітня 1917р [16]. Також було засновано комітет Українського Національного театру (очолили В.Винниченко, М.Старицька, Д. Антонович). Високе представництво і безпосередня опіка його роботою керівництвом Центральної Ради дозволили в стислі строки реалізувати наміри комітету щодо створення трупи і відкрити Український Національний театр у приміщенні "Троїцького народного дому" під керівництвом директорату І.Мар'яненка, М.Грушевської, М.Вороного та О.Орла-Степняка [8].

Новий театр в Україні вимагав нового репертуару і нової драматургії. Театральний сезон, розпочатий в 1917 р. включав твори української класики, сучасних українських і західних драматургів, репрезентував драматичні твори Г.Зудермана "Вогні Іванової ночі" (переклад М.Загірньої), М.Старицького "Оборона Буші", С.Черкасенка "Хуртовина". До трупи були запрошені кращі українські актори – М.Заньковецька, Г.Борисоглібська, Л.Лінницька, Ф.Левицький, чимало акторів театру М.Садовського та режисери-постановники – І.Мар'яненко, М.Вороний і Г.Гаєвський [14].

Комітет Українського Національного театру працював над втіленням у життя цілої низки заходів: відкриття драматичної школи для українських робітників, організацію Комітету Українського Робітничого театру, займався влаштуванням курсів для режисерів і почав працювати над режисерським виданням п'єс українського та західноєвропейського репертуару, створенням української ліричної опери і мандрівного театру.

Театральне життя в провінції в добу національно-визвольних змагань не можна уявити було без товариства "Просвіта" – найбільш масової громадської інституції. Саме "Просвіти" стали надзвичайно важливими осередками культурного руху на місцях, їх без перебільшення можна вважати ядром національно-культурного відродження у провінції. "Просвіта" мала свої театральні трупи, хорові колективи, оркестри, видавництва, бібліотеки, читальні, народні будинки тощо. У розпорядження київської "Просвіти" управлінням Центральної Ради було передано Лук'янівський народний дім, де відбувались театральні вистави в постановці відомого українського актора і режисера І.Мар'яненка.

Полтавське товариство "Просвіта" мріяло про утворення національного театру, організацію драматичної студії, поширення сценічного репертуару, а Херсонська "Просвіта" влаштувала близько 50 вистав і концертів, зокрема, щонедільних безплатних ранкових вистав для дітей шкільного і дошкільного віку.

Аналогічними фактами характеризується діяльність театрального гуртка Миколаївської "Просвіти", драматично-аматорського гуртка театральних діячів при Кам'янець-Подільській "Просвіті" та ін. Потрібно сказати, що драматичні гуртки існували майже при кожній "Просвіті". Вони не лише влашто-

вували театральні вистави, музичні концерти, але й мали на меті ознайомити суспільство з найкращими творами українських авторів [5].

Державною основою культурного розвитку стало рішення уряду Центральної Ради про створення відділу мистецтв Генерального секретарства освіти, який до свого складу включав чотири секції: пластичних мистецтв і мистецької освіти, народного мистецтва і мистецької промисловості, театрального мистецтва, а також секцію музики. Головною метою новоутвореної державної інституції мало стати сприяння розвиткові різних напрямів мистецтва в Україні.

Урядом Центральної Ради, протягом 1917 р.– квітня 1918 р. було закладено державний фундамент у створенні української опери, мандрівного пересувного театру, видання каталогів п'єс, а також відкриття Першої Української народної драматичної школи під керівництвом М. Вороного. Одночасно були створені інструкторсько-режисерські курси для театральних труп товариства "Просвіта". Крім того, у Києві було відкрито перший стаціонарний державний кінотеатр.

В історично короткий період управління Центральної Ради вперше в історії України розвиток українського театру як складової національно-культурного руху отримав державну допомогу [15]. Особливістю театрального мистецтва цієї доби було активне втручання в державний процес, оскільки вистави, які збирали велику аудиторію перетворювалися на мітинги за пробудження національної самосвідомості.

Державотворчу політику Центральної Ради у розвитку театрального мистецтва продовжив уряд Української Держави гетьмана П.Скоропадського.

Ним було створено Театральну раду, яка була покликана створювати державні театри різного типу, фінансувати приватні театральні колективи, підприємства для виготовлення театральних костюмів та реквізиту. Також, Театральна рада допомагала коштами акторам, режисерам, надавала консультації культурно-просвітнім громадським закладам, стежила за напрямками їх діяльності, контролювала раціональність витрат державного фінансування на ту чи іншу виставу. Також на неї покладалося завдання створення театрального музею і контори театрального майна та працевлаштування митців.

Театральна рада планувала найближчим часом створити підрозділ (театральну комору), де б селянські, робітничі, шкільні, кооперативні та інші аматорські театри могли брати напрокат костюми та реквізит для проведення вистав. Державна підтримка здійснювалась і в організації театральної бібліотеки, яка забезпечувала народні театри драматургійною літературою. У планах уряду П.Скоропадського на перспективу передбачалося створити зразковий мандрівний театр, який мав гастролювати по селах та містах держави, демонструвати народові справжні зразки театрального мистецтва [7].

Уряду П.Скоропадського вдалося підтримати перший стаціонарний Київський український драматичний театр на чолі з М.Садовським, допомогти режисерові Л.Курбасу створити Перший український національний театр ім. Т.Шевченка. Слід зазначити, що державний апарат, який керував театральним життям в Україні, значно зміцнився, і його діяльність набула більш систематичного характеру [3, 194].

За період Української Держави уряд розробив низку законопроектів, які мали забезпечити існування театрів для національних меншин, зокрема єврейської, німецької, болгарської та польської. Для них створювалися професіональні колективи, культурно-освітні осередки й агітаційно-політичні бригади. Головне управління у справах мистецтв та Національної культури ретельно стежило за художнім рівнем усіх публічних театральних вистав.

Видавнича секція Театральної ради працювала над розробкою української театральної термінології, підготувала до видання каталог-порадник для народних театрів, а також видання п'єс "Наталка Полтавка" та "Назар Стодоля". На прохання українських вищих початкових та середніх шкіл керівництво уряду Української Держави прийняло рішення про виділення в державних театрах 100 безкоштовних місць для учнів навчальних закладів на вистави, які відбувалися в неділю або святкові дні [1, 366].

Одним із ключових напрямків культуротворчої діяльності уряду П.Скоропадського було створення та фінансова підтримка українських театральних установ. Показовим у цьому плані – придбання будинку для Українського Державного оперного театру, а також організація Державної Української опери.

За підтримки уряду П.Скоропадського "Молодий театр" Леся Курбаса, що протягом двох років, не маючи постійного помешкання, здійснював свої постановки у театрах Бергоньє, М.Садовського, Лук'янівському народному домі та літньому театрі у Святошині, отримав власне приміщення.

Природно, що театральне життя доби Гетьманату не обмежувалося столицею. Продовжували діяльність Одеська російська опера, Маріупольський російський драматичний театр, Харківський міський театр, Полтавське українське драматичне товариство тощо.

28 серпня 1918 року Рада Міністрів ухвалила закон про заснування в Києві Державного драматичного театру під керівництвом Б.Крживецького. Йому було надано право отримувати з-за кордону без мита книжки й усі потрібні матеріали та знаряддя [12, 416]. Одночасно було ухвалено Радою Міністрів постанову про асигнування Державному драматичному театрові до кінця 1918 р. 327 400 крб.

У полі зору державотворчих процесів Української Держави помітне місце посідав Київський другий міський театр під керівництвом М. Садовського, якій ставив класичні п'єси І.Котляревського, М.Гоголя, а також твори В.Винниченка, О.Олеся, С.Васильченка та інших українських драматургів.

За ініціативи П.Скоропадського було засновано товариство "Вільний театр" (О.Олесь, О.Кошиць, Л.Старицька-Черняхівська та ін.), яке займалося влаштуванням українських театрів у губернських та повітових містах, а також створенням драматичних труп, хорів та оркестрів [9, 38].

Отже, на вересень 1918 р. за підтримкою уряду Української Держави в Києві діяло шість українських театрів, з них два державні: Український державний драматичний і державний народний та чотири театральні заклади: Молодий театр, Робітничий театр на Лук'янівці, театр М.Садовського та театр Колісниченка. Аби ще більше заохотити до роботи українську театральну інтелігенцію, уряд П. Скоропадського асигнував з державної казни 165,5 тис. крб. Товариству "Національний театр", яке виникло відразу після Лютневої революції на підвищення художнього рівня українського театрального мистецтва. А в жовтні 1918 року на основі Національного театру уряд утворив Державний народний театр під керівництвом П.Саксаганського [2, 404].

Однією з ключових ланок культурного будівництва була перебудова системи державного управління в кадровій політиці. 8 серпня 1918 р. Українська Держава затвердила рішення про заснування Державної драматичної школи на базі народної драматичної школи Й. Стадника, яка розпочала своє існування восени 1917 р. при підтримці Центральної Ради та асигнувала 10 тис. крб. на її утримання. 13 листопада гетьман П.Скоропадський затвердив урядову постанову про організацію режисерсько-інструкторських курсів та виділення на ці потреби близько 28 800 крб.

Державна політика Гетьманату була спрямована на еволюційний розвиток духовного життя українського народу, що викликало незадоволення з боку національної революційної інтелігенції, яка прагнула стрімкими темпами запровадити процес відродження національної культури [6].

Можна стверджувати, що системний підхід в державному управлінні розвитком театрального мистецтва здійснювали як уряд УНР, так і Гетьманат та Директорія.

На засіданні Директорії 30 грудня 1918 р. було обговорено питання про становище українських театрів та прийнято рішення про їх фінансову підтримку. Так, уряд УНР виділив Державному драматичному театру 25 тис. крб., Молодому театру – 150 тис. крб. Пізніше ще було асигновано Державному драматичному театру – 140 тис. крб.та Державному народному театру – 650 тис. крб. З метою поліпшення становища національних театрів урядом УНР було звільнено від податків українські професійні театри, сільські народні театри [4], робітничі театри, кінотеатри й музичні заходи, які провадяться за рахунок громадських культурно-просвітніх, художніх чи наукових установ [10, 18].

Наприкінці січня 1919 року під натиском більшовицьких військ Директорія залишила Київ. Разом із урядом УНР до Кам'янця-Подільського зі столиці виїжджає частина трупи Державного драматичного театру на чолі з директором Б.Кржевецьким та трупа міського театру на чолі з М.Садовським. У Кам'янці-Подільському на доручення уряду організувався театр для Українського війська.

У травні 1920 р., внаслідок успішного польсько-українського наступу проти Радянської влади, Головний державний театр з Кам'янця-Подільського було переведено до Вінниці, а у самому Кам'янці-Подільському було створено новий театр, керівництво якого очолив Н.Орел [11].

В умовах громадянської війни через обмежені матеріальні ресурси уряду УНР не вдалося належним чином забезпечити фінансування театрів, що негативно позначилось на їх творчості. Аби покращити матеріальне становище працівників сцени, Директорія надає Міністерству освіти право видавати грошову премію Українському державному театру та іншим громадським чи приватним театрам за окремі вистави, особливо корисні для УНР. Щомісячно на це виділялося 5 млн. грн. У жовтні 1920 року було затверджено постанову Директорії УНР про надання допомоги службовцям Українського державного театру в розмірі двомісячного утримання на суму до 6 млн гр.

Частина українських театрів на Західній Україні продовжувала працювати в складних умовах військового протистояння. Наприкінці 1918 року створюється в Тернополі Український театр під дирекцією М. Бенцаля. Дещо пізніше у Станіславі (нині Івано-Франківськ) було організовано другий театр під назвою "Український Черновецький театр" [13].

Отже, глибокі державотворчі культурні зміни, які були закладені різними за своєю політичною орієнтацією урядами в період національно-визвольної боротьби 1917–1920р., мали прогресивний характер. Саме у ці роки було закладено основи національної театральної справи, здійснено заходи щодо формування системи державного управління театральним мистецтвом. Українські театри набули статусу державних, одержали постійні приміщення та державне фінансування, збільшилась кількість театральних колективів, зріс професійний рівень театральних вистав та була розвинена система підготовки кадрів для держаних і народних театрів. Саме українське театральне мистецтво в період визвольної боротьби виступало важливим чинником культурного процесу, впливало на формування національної свідомості українського народу.

Все це заклало міцну основу національно-культурного відродження та подальшого розвитку державної політики українського народу в пост комуністичний час і дало можливість зробити вагомий внесок діячів українського театрального мистецтва у розвиток світової культури XX ст.

Напрями подальших наукових розвідок полягають у поглибленому вивченні та виробленні конкретних пропозицій щодо шляхів впровадження досвіду державної політики розвитку театрального мистецтва як важливої складової гуманітарної сфери у період визвольних змагань 1917-1920 рр. у практику сучасних державотворчих процесів в Україні.

Використані джерела

1. Дорошенко Д. Історія України 1917–1923 рр. Українська Гетьманська Держава 1918 року / Дорошенко Д. – Нью-Йорк, 1954. – Т. 2.
12. Дорошенко Д. Нариси історії України / Дорошенко Д. – Т. 1. – Ужгород, 1932.
3. Корнієнко Н. Новий український театр / Корнієнко Н. // Ренесанс. – 1996. – № 13.
4. Лебідь Д. Театр на селі. Значення театру та впорядкування його на селі. / Лебідь Д. – Чернігів: Друкарня Г. М .Веселої, 1919. – С. 16.
5. Масюк С. Діяльність товариств "Просвіта" в Україні (березень 1917–1920 рр.): автореф. дис. здобуття ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 "Історія України" / Масюк С. – К., 1997. – 19 с.
6. Машевський О. Політика уряду гетьмана П. Скоропадського в галузі освіти, науки, мистецтва (квітень-грудень 1918 р): дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 / Машевський Олександр Петрович. К., 1997. – 183 с.
7. Мироненко О. Українське державотворення: словник-довідник / О.Мироненко, Ю.Римаренко, І.Усенко, В.Чехович – К. : Либідь, 1997. – 394 с.
8. Мочульський М. Український Національний Театр / Мочульський М. // Літературно-науковий вісник. – 1917. – Річник XVIII. – Т. LXIII, падолист-грудень. – Кн. V–VI. – С. 335–336.
9. Ревуцький В. П'ять великих акторів Української сцени / Ревуцький В. – Париж. : Видання Першої Української Друкарні у Франції, 1955.
10. Романько І. Театральна справа в Україні під час влади Національних урядів (1917–1919) / Романюк І. К.: Ін-т історії НАН України. – 1999.
11. Русова С. Дмитро Маркович / Русова С. Літературно-науковий вісник. – 1922. – Кн. VII. – С. 30–36.
12. Семчишин М. "Товариство Український Національний Театр". Триста років української культури: Іст. огляд культ. процесу / Семчишин М. – 2-ге вид., фототип. – К.: АТ "Друга рука": МП "Фенікс", 1993.
13. Чарницький С. Нариси історії Українського театру в Галичині / С.Чарницький. – Львів, 1934. – С. 152-153.
14. Чорній С. Драматург Микола Куліш. Український театр і драматургія / Чорній С. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1980.
55. Чорній С. Лесь Курбас – творець українського модерного театру // Український театр і драматургія / Чорний С. –Мюнхен – Нью-Йорк, 1980.–С.350-351.
16. Яблунівський С.В. Реалізація державної політики розвитку театрального мистецтва за часів Української Центральної Ради / Яблунівський С.В. // Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tpdu/2009_2/doc/1/14.pdf.

УДК 008 : 24 : 34 : 241.38: 340.13 : 39

Віталій Олександрович Радзієвський,
кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ДО ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ КРИМІНАЛЬНОЇ СУБКУЛЬТУРИ НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ

У роботі досліджені питання кримінальної субкультури в історичному аспекті. Зокрема, проблеми субкультури злочинців у давні часи і у часи Київської Русі.

Ключові слова: *культура, субкультура, Київська Русь, шахрай, кримінальна субкультура, злочин.*

In the paper some issues of criminal subculture are analyzed in the criminological and historical aspects. In particular, the problems of criminals' subculturein the ancient time and the time of Kyiv Rus.

Keywords*: culture, subculture, Kyiv Rus, swindler, criminal subculture, criminal.*

Певна знаковість та субкультурність багато у чому є логічними. Так, розсудливою та закономірною є любов до себе, своєї родини, до ближніх і роду, до свого соціального оточення (середовища, колег, соціальної та референтної групи, класу тощо), народу (або нації), потім до людства у цілому. Важко любити планету, не люблячи своєї Вітчизни, рідної держави та маленької Батьківщини які місця народження та особистісного становлення. При цьому необхідно врахувати, що кожне суспільство складалося з чималої кількості субкультур. Кастовість та своєрідна субкультурність з давніх-давен багато визначали у структурі суспільства. Так, давньоримське суспільство складалось далеко не лише з патриціїв чи плебеїв або субкультур гетер, гладіаторів тощо, а Київська Русь – зі своєрідних субкультур князів, бояр, холопів та смердів.

Для осмислення процесу формування і розвитку кримінальної субкультури на землях України інтерес становлять концепції філософів, істориків та культурологів. Київську Русь і її культуру вивчало чимало вітчизняних науковців. За останні десятиліття значний внесок у дослідження в цьому напрямі зробили П.Толочко, Г.Івакін, О.Моця, В.Ричка, В.Долгов, М.Брайчевський, М.Сагайдак, О.Толочко, М.Ткач та інші.

Доцільно з точки зору культурології та історичної науки зробити екскурс в первісну історію України, коли на її землях тільки починали зароджуватись ще віддалені прообрази майбутньої вітчизняної кримінальної субкультури. Зародки формування державності на землях України сягають більш

© Радзієвський В. О., 2012

ніж 1150-річньої давнини; у ті ж далекі часи сягають і знані прояви як протиправної поведінки, так і відомі перші елементи злочинної та протозлочинної субкультури. Біблійна історія розповідає, як в Едемі, людина, порушивши Божу заповідь, скоївши перший гріх-беззаконня, втратила вічне перебування у Райському саду, потрапивши у тенета тимчасової мінливості та земних негараздів. Адам і Єва (та змій) можуть розглядатись як перше своєрідне злочинне угруповання. Ця своєрідна космічно-земна група з трьох осіб (перша злочинна зграя) отримує й відповідне покарання. Причому кожен суб'єкт злочину отримує власне, індивідуальне покарання відповідно до скоєного, тобто окремі склади злочину передбачали окремі покарання: відповідно для змія, Єви та Адама (Буття, гл.3, вірші 14–19). У цьому біблійному епізоді, на думку проф. В. І. Шакуна, сутність саме у тому, що один живий організм завдає біль іншому, одна жива істота робить шкоду і нещастя іншій живій істоті: "лише коли люди завдали болю іншому живому організму – яблуку, до чого їх спокусив диявол, вони вчинили гріхопадіння. Все інше – це боротьба добра зі злом, яка триває й досі" [15, 571]. Водночас доволі знаковим і прикметним є те, що найбільшу шкоду ця антикультурна поведінка в кінцевому рахунку приносить першим людям (Адаму і Єві) та їх нащадкам, тобто перший акт протиправної поведінки ніби екстраполюється на все людство. Первородний гріх, відображений і у антикультурній поведінці, стає першопочатком безлічі важких проблем (вбивства, розбої, війни, хвороби тощо) всього роду людського. Окремо треба зазначити, що антикультурна поведінка перших людей виходила від протиправної (антикультурної) субкультурної діяльності носія зла – змія, який лукаво привносить розлад спочатку у думки та пристрасті Єви (Буття, гл.3, вірш 4–6), а Єва плодами ураженого живого організму спокушає чоловіка (Буття, гл. 3, вірш 6). Цей приклад є чудовим наочним прикладом зв'язку окремого аспекту культурології, фітокультурології, історії, кримінокультурології, педагогіки, психології, філософії тощо.

Втрата всесвітньої гармонії підштовхує перших людей до подальшої протиправної діяльності – вони продовжують "експлуатувати" дерева, зшивши собі одяг з листя смоківниць (Буття, гл.3, вірш 7). Це культурологічний, історичний, духовний, екологічний та глибокий філософський (глибше – саме аксіологічний) момент, який з часом стане підвалиною кримінальної субкультури, зокрема таким її проявом, як татуювання, специфічні наколки, надрізи як відзнаки злочинного псевдомистецтва. Не маючи намір проводити паралелі між культурою давньою та сучасною, побіжно згадуючи Біблію, доречно пригадати хоча б деякі знакові для історії культури події. На думку християн та відповідної парадигми, яка панувала на українських землях протягом далеко не одного століття, порушення заповідей Божих призводить до зла, протикультурності та злочинності у міжособистісних стосунках (Каїн та Авель тощо), до спотворення людської свідомості (історія про Всесвітній потоп), до збочень, озлоблення та укоріненні у ненависті (Содом і Гоморра).

Нестор Літописець, батько української історії та культурології, описував тогочасні звичаї, звичаєве право, ритуали тощо. За святим Нестором, поляни "бяху мужи мудры и смысленны" – будували міста, дотримувались добрих звичаїв (по суті тогочасних законів), мали "стыденье" [11] до жінок, тощо. У дохристиянські та перші християнські часи (Русь хрещена, проте ще не освячена) радимичі, в'ятичі, сіверяни один звичай мали: "жили вони в лісі, як ото всякий звір… і срамослов'я було в них… І сходилися вони на ігрища, на пляси і на всякі бісівські пісні, і тут умикали жінок собі… Мали ж вони по дві і по три жони…" [11]. Практично перед нами не лише племінна специфіка, а й певні прояви примітивної докримінальної субкультури окремих слов'янських спільнот на фоні народжуваної єдиної східнослов'янської цивілізації, спільної православної духовності та єдиної давньоруської народності.

Спірним і сумнівним є стверджувати наявність елементів протокримінальної протосубкультури у носіїв різних археологічних культур. Брак джерел навіть щодо шнуровиків суттєво обмежує можливості наукових пошуків. Водночас відсутність достатньої кількості речових доказів та матеріалів у цілому не можуть слугувати переконливим висновком того, що якщо ми чогось не знайшли і не знаємо, то, відповідно, цього (зокрема, протокримінальної протосубкультури або хоча б її елементів на українських землях в доісторичні часи) не було взагалі. Кіммерійці, скіфи, сармати, давньогрецькі поліси як частина великої грецької колонізації та деякі інші спільноти в давні часи на території України мали доволі розвинені уявлення про певні нормативні акти (своєрідні звичаєві та інші закони), правові звичаї, звичаєве право, про правду (як справедливість, право) тощо. Якщо на наших землях виник – ще задовго до Різдва Христового – перший у Східній та Центральній Європі театр, то цілком могла виникнути, принаймні у зародковому і первісному стані, й кримінальна субкультура. Перші народи, які згадуються у писемних джерелах, на теренах України (кіммерійці, скіфи, сармати, давні греки тощо) мали сталі уявлення про правду, добро, правову поведінку, розвиток культури у них був набагато вищим, ніж у тих давніх лісових мешканців, які "навіть при зустрічі замість вітання питали: "Кого вбив?" або "Що їв?" [3, 62]. Якщо за сім тисяч років населення Землі збільшилось на кілька порядків, то рівень культури лише за останні три тисячоліття не лише збільшився, а й суттєво розвинувся.

З розвитком культури зароджувався та розвивався і її антипод –антикультура, а з часом набуває певного поширення і "кримінальна субкультура". Вивчаючи первісну історію нашої держави і права, звертаючись до загальновідомої трипільської культури як своєрідної протоцивілізації – адже трипільці мали протоміста, своєрідну орнаменталістику та символіку, специфічну архітектуру тощо [3] – ми спостерігаємо сталі символи та ознаки, які можуть бути віднесені до певних субкультурних властивостей. Так, знакове розташування (малювання, вирізання, ліплення тощо) на фігурах певних сим-

волів, включаючи знаряддя насилля, інструментарій для війни та праці або злі, непривітні, "напружені" "обличчя" з каменю, деревини, розташування зображень тощо. Яскравий приклад – фігурки первісних Венер з наголосами на їх жіночності та життєдайних материнських функціях. Щоправда, через їх виразні фігури та досить часто підкреслені субкультурні ознаки цих "Афродіт" влучніше називати первісними Мадоннами, доісторичними Рожаницями.

Символізм, знаковість окремих первісних ідолів та інших пам'яток, зокрема образотворчого мистецтва, дає можливість не лише висловити припущення про наявність протокримінального протомистецтва, а і про важливу роль аномійної поведінки та протиправної діяльності в окремі періоди (свята "злих" богів тощо) серед окремих суспільних страт. Можна без сумніву констатувати, що присутність пам'яток протокримінального протосубмистецтва є чіткою вказівкою на наявність елементів не лише протиборства та ворожнечі у суспільстві у зв'язку, зокрема, з опозицією добро – зло, правда – кривда, а й відносно наявності сталих прообразів елементів (а можливо і не лише елементів) кримінальної субкультури. Тим більше це обумовлювалось внутрішніми (соціальні зміни, майнове розшарування, військова демократія тощо) та зовнішніми впливами. Ще у "IV тис. до н.е. територія України стала порубіжжям між осілими, миролюбними землеробами Європи та агресивними номадами євразійського степу" [3, 111].

Військові сутички сприяли розпорошенню, стратифікації суспільства: полонені та підкорені перетворювались на рабів, слуг та підлеглих, їх культурні досягнення не завжди поглинались та асимілювались, іноді нові страждальці ставали носіями своєї субкультури, а подальший розвиток людських спільнот призводив до розвитку різних, у т.ч. деструктивних протосубкультур, протиправних субкультур. Недарма каста недоторканих (шудр) сформувалась із завойованих арійцями носіїв харапського культурного угруповання, причому "бог аріїв Індра виступає як руйнівник фортець (пурамдара) місцевого чорношкірого племені дасбю" [3, 131], а "цікавий образ дружини Шиви – бога смерті, руйнацій, змін. Його дружина Калі вважається заступницею всіх занятих нечестивими справами, в т. ч. професійних злочинців, грабіжників, вбивць, не кажучи вже про членів касти душителів – тхагів, які на честь неї вбивають людей" [7, 17]. В давньому світі ми знаємо, що у зороастризмі "з Аріманом пов'язане все бридке і шкідливе для людини… хижі потвори, злі чаклунки-ворожки, плутаність думок та багато іншого. Головними соратниками злого є брехня (Друдж), хижацтво та розбій, які втілюються в образі Айшми" [7, 19]. Можна згадати даоського діяча Чжан Цзює та мотиви виступів проти "Синього" неба як своєрідного символу зла та ханської несправедливості та розвивати думку про те, що "рівність вводить християнство" [7, 22].

Морально-ідеологічні та художньо-мистецькі образи в їх спотвореному та деформованому вигляді з часом стали складовою кримінальної субкультури. У XXI ст. розвиваються і такі дисципліни, напрями й навіть науки, як "кримінокультурологія" (чиї питання пересікаються з культурологознавством, яке, як і відносно поширена у РФ та у деяких інших наших сусідів кримінокультурологія, заслуговує на окрему на увагу), "транзитологія", "криміногенія", "альтернативістика", "кремлелогія"та ін. Молоти, сокири та подібні знаряддя примусу приписували багатьом войовничим богам (Юпітеру, Перуну тощо), а їх прихильники мали елементи протокримінальної протосубкультури, закладаючи підвалини того суспільного прошарку, на базі якого з часом виникла страта носіїв кримінальної субкультури. Іншою складовою виступало злочинне товариство – зі своєрідним кримінальним побратимством. М. І. Костомаров вважав побратимство знаковою рисою вітчизняної історії від часів Київської Русі, проте Л. Л. Залізняк відносить побратимство – по суті елемент зокрема войовничої, насильницької субкультури – до давньої військової традиції. Геродот писав: "До великої посудини вливають вина і змішують з кров'ю тих, з ким укладають союз, уколовши шилом або дряпнувши шкіру ножем. По тому занурюють у посудину меч, стріли, сокиру і спис. Як це зроблять, промовляють довгу молитву, а потім п'ють з чаші" [3, 139–140]. Субкультурні особливості були у середовищі кіммерійців, можливо, саме вони призводили до трагічних протиріч та кривавої ворожнечі: "вожді почали битися між собою. Всі вони загинули… і були поховані у високій могилі на березі Дністра" [3, 151]. Загальновідомо, що ті спільноти, які населяли Україну ще у давні часи, мали іноді доволі чітку специфіку. Так, скіфи мали своє різноманіття, яке не без підстав ототожнюють з їх внутрішньою субкультурою, розподіл скіфів зумовлений їх субкультурною своєрідністю (царські скіфи, скіфи-орачі, скіфи-землероби тощо), у середині якої був ще глибший розподіл. Так, вражають людські жертвопринесення, ритуальні вбивства тощо. Геродот описує поховання скіфського царя, але не може не вражати те, що навіть через рік після смерті "влаштовують нове святкування. Вибирають п'ятдесят найкращих слуг і задушують їх… Виготовивши з 50 задушених юнаків та такої ж кількості коней чучела, скіфи розставляли… навкруги царського кургану 50 вершників-охоронців" [3, 159]. З часом місце скіфів на Україні зайняли сармати, які, за свідченням Діодора Сицилійського "зробившись сильнішими, спустошили значну частину Скіфії та, до ноги винищуючи переможених, перетворили більшу частину країни на пустелю" [3, 166].

П.Толочко, і Б.Рибаков та Д.Лихачов різко негативно виступали проти Велесової книги. Проте чи існує склад злочину у використанні подібного роду фальшивок – питання теж цікаве та дискусійне.

Проблема підробок, яка цікава кримінальному праву та культурології, виникла ще у стародавньому світі (згадаємо твори псевдо-Аристотеля чи, точніше, псевдо-Аристотелів або підробки та фальсифікації, які помилково відносили, наприклад, до творчості юриста, філософа й оратора Цицерона).

Доба Відродження та подальший історичний розвиток стали часом розквіту подібного шахрайства та подекуди (як правило тимчасового) фінансового благополуччя шахраїв-фальсифікаторів, "спеціалістів" з "корегування" давньої та середньовічної історії, права та літератури. Голландський історик (авантюрист і шахрай) Мерула у "Всесвітній історії" особливо прискіпливо "цитував" неіснуючі давньоримські джерела, злочинно "збагачуючи" Всесвітню історію вигаданими авторами. У 1583 р. гуманіст Сигоніус опублікував власні думки, видаючи їх за цитати видатного Цицерона. Напевно, "так би вони і увійшли у історію, якби не знайшли два століття по тому лист самого Сигоніуса, у якому той признавав скоєну підробку" [9, 21]. Програючи наукову суперечку про загальну кількість праць Овідія, німецький гуманіст Пролюціус вчинив як не лише науковий блазень, а й як кримінальний шахрай – він власноручно доповнив античну спадщину, написавши за Овідія "Овідієву" сьому книгу "Календарної міфології". Мальтійський абат Джузеппе Велла, який злочинно "знайшов" (а насправді написав сам) невідомі праці Тита Лівія, а потім презентував неаполітанському королю "історичну" (краще псевдоісторичну) хроніку та перстень сицилійського короля Роджера (XII ст.). Це зміцнило позиції монарха, позбулися прав деякі аристократи. Були й інші юридичні й політичні наслідки. З часом з'ясувалось, що діяльність Джузеппе Велла – шахрайство, король був осоромлений, абат опинився у в'язниці, проте ще у XVIII-XX ст. виникло чимало кримінальних "шедеврів".

Вацлав Ганка у Чехії в XIX ст. "спромігся" "повернути з небуття" Краледворський та Зеленогорський рукописи [9, 21]. Тоді ж популярності набуває фальшивий "Лист Івана Смери до великого князя Володимира святого" [9], який подібно до Велесової книги XX ст. викликав неабияке захоплення.

Велесова книга, як і твір псевдо-Смери, має філологічні та речові хиби, проте для криміналістичної експертизи є проблема – обидва "шедеври" безслідно зникли. Подібний шахрайський прийом має популярність серед фальсифікаторів, бо немає оригіналу – важче потрапити і за грати. Перший "власник" Велесової книги – Олександр Сулакадзев відомий багатьма й іншими давньоруськими "пам'ятками", серед яких "Гімн Баяна", "Відповіді новгородських жерців", "Таємне вчення із Ал-Корана на Найдавнішій арабській мові, доволі рідке – 601 року" ("старше" самого Корану!) [9, 21].

Неабиякий інтерес становлять цікаві та суперечливі раритети, наприклад, шапка Мономаха. Чи дійсно шапка багатьох московських керівників належала київському князю? Чи є вона предметом, який варто повернути до Києва або є звичайним фальсифікатом? Є думка, що хан Узбек, а не Володимир Мономах був власником цієї шапки, та, на думку Георгія Вернадського хан Узбек і подарував її князю Івану Калиті (до 1328 р.). Професори Олександр Спіцпин та Сергій Філімонов також не бачать Володимира Мономаха власником відомої шапки [14, 11], а "сучасні середньоазіатські етнографи, ретельно дослідивши особливості малюнку шитва на шапці, дійшли висновку, що вона – елемент весільного вбрання нареченої" [14, 11]. Можливо, під ідеологічним та політичним забарвленням (Москва – III Рим, тощо), спираючись на "Сказання князів володимирських", недогледіли, що "протягом кількох століть кремлівські правителі при сходженні на престол урочисто коронувалися предметом жіночого туалету" [14, 11]. Отже, напевно не будуть зайвими криміналістична та культурологічна експертизи. Та потреби повернення "шапки Мономаха" до Києва поки що немає. У московському Кремлі в Оружейній палаті є не лише "шапка Мономаха", а й інші історичні шапки – "шапка Таврійського царства" (теоретично мала б відношення до України, проте виготовлена у Москві у 1682 р., пов'язана з постаттю Петра I, після 1783 р. з'явилася на гербі Таврії), "шапка Сибірського царства", яка належала старшому братові Петра I – Іванові, небезспірна "Казанська шапка" та справжня "Астраханська шапка" [14, 11].

Треба зазначити, що східні слов'яни періоду до Київської Русі були в значній мірі некультурними, неосвіченими та схильними до аморальних (у порівнянні з цивілізованими передовими народами) дій та диких, примітивних умов життя. Навіть пізніше, у період Київської Русі, ми бачимо дивні постаті на зразок Стрибога (стрити – нищити), бога руйнівника, бога войовничого і жорстокого.

"Повість минулих літ" чотири рази згадує отрави [11, 539], причому особливе місце при цьому має антикультурна поведінка. Один раз отрави постають як трав'яний відвар, що жени волхвують і "отравою" (1071); тричі отрава постає як отрута – для князя Олега, спроба його отруїти (907), отруєння "отравою" Андріха Добрянкова хороброго (1004) [11, 355], отруєння болгарами половців (1177). П. Мельников порівнює гебино зі звичаєм мордви [11, 402]. Так, "волхви вказували на певних літніх людей, що, мовляв, "тримають гебино" (урожай), і забивали тих людей; Ярослав… мав поучувати, що неврожай або хворобу посилає Бог за гріхи" [2, 41]; "аналогічні обряди, але над жінками, проводились волхвами в 1071 р." [10, 52], за ними пішло лише 300 осіб.

У 1157 р. у Києві на бенкеті, напевно, було отруєно київського князя, засновника Москви Юрія Долгорукого: "разболелся и бысть болести его 5 днии". Це викликає особливий юридикокультурологічний інтерес. Подібний інтерес викликає і те, що у 1159 р. Києво-Печерський монастир за ініціативою князя Андрія Боголюбського вперше юридично отримав статус лаври. В XII ст. прославився св. Лаврентій-затворник. У 1162 р. було вбито Івана Берладника, а в 1189 р. угорці згубили і його сина Ростислава: "приложивши зельє смертное к ранам и с того умре" [13, 116]. Можливо, "растворение смертное", яким було отруєно Ростислава Тмутараканського в 1066 р. [13, 142], мало рослинний компонент. Можна зробити подібне припущення стосовно смерті Юрія Долгорукого та його сина Гліба. З оточення Юрія Долгорукого вийшов Микита Столпник (+ 1186). Була спроба вбивства (через зілля?) на бенкеті Данила Галицького у Вишні. Уже під'їжджаючи до Вишні, князь дізнався від посла Дем'яна,

що: "пир зол єсть, яко свещано… убиєну ти быти" [13, 194]. Зелейництво – "виготовлення притворного зілля" було у веденні церковних судів. Зелейники були професіоналами, у т. ч. з точки зору тодішньої влади професіональними злочинцями; вони, зокрема, "допомагали" причарувати, завагітніти або перервати вагітність. Зелейники були під наглядом князівської та церковної влади. Вже за Володимира Великого розвивалися елементи кримінальної субкультури, зокрема, це стосувалося боржників, різних злодіїв-злочинців, розбійників та злочинців-язичників. Саме "погани" здійснювали чимало злочинів, та "язичників не вбивали, якщо зрозуміло вони не чинили збройного спротиву, а відправляли до митрополита. В тому випадку, якщо язичник-розбійник каявся… і бажав прийняти християнство, то його звільняли від покарання" [1, 40].

Не менш цікавим випадком для юридичної науки є пошуки, атмосфера та обставини знайдення винних у вбивстві князя Ігоря (сина Олега Святославича та Феофанії Половецької) завдяки Дулібу, Іванці та допомозі Ойки тощо [1, 38]. Щодо Руської Правди, то "якщо ж злочинець був професійним грабіжником ("став на розбій") і вбив кого-небудь, то община не тільки не допомагала йому в сплаті штрафу, а й повинна була видати його разом з дружиною і дітьми "на потік та пограбування" (ст.7)" [8, 68]. Тому і не дивні вагання зі смертною карою з часів князя Володимира.

До Григорія Печерського (1093) неодноразово заходили крадії; одного разу по його молитві крадії "проспали п'ять днів і ночей", а вставши, "не могли йти…Тоді блаженний поставив перед ними брашно і, нагодувавши, відпустив їх" [4, 108–109]. Іншого разу "влізши у вертоград, наповнили овочами свої торбини. Коли ж вони хотіли йти з вертограду, то вмить не змогли зрушити з місця, і так стояли два дні і дві ночі" [4, 109]. Григорій наказав їм: "З цього часу будете працювати на святу братію і від праці вашої приносити все потрібне їм на потребу" та після цього відпустив [4, 110]. З цього часу крадії ці працювали і в вертограді преподобного, і в "оградах монастиря до кінця свого життя" [4, 110]. У третій прихід дерево виступає знаряддям помсти (?), вбивства (!) – крадія "повішено на дереві" [4, 110] (пор.: про крадіжки – сіна і дров у ст. 39 "Руської Правди", ст. 32 Статуту Ярослава – про коноплі, різне жито й льон, ст. 33-34 цього Статуту як краде городину, п. 3 ст. 53 Статуту Ярослава – з "зеліем"). У Статуті Володимира Великого серед злочинів, які підлягають юрисдикції церковних судів, названо "зелиничьство" і "зельи", тобто застосуванням засобів фітокультури. За Статутом лікуванням опікувалась церква (ст. 9), а "лечець" як рід занять було одним із майже двадцяті сфер діяльності церковних людей (ст. 16). Слава про руських цілителів сягала за кордон. Так, митрополита Олексія хан запросив в Орду, де владика вилікував його дружину Тайдулу. Статут князя Ярослава забороняв не лише злочинні дії та протиправні символи і структури (субкультури жерців, волхвів тощо), він забороняв й ритуальне вживання м'яса коня і ведмедя (ст. 47). П.Музиченко упевнений, що св. Володимир у 988 "не хрестив Русь, а тільки проголосив християнство єдиною державною релігією. Християнство розповсюджувалось в Україні з часів Андрія Первозваного" [8, 60].

У Середньовіччі також можна стверджувати про існування прообразів сучасної кримінальної субкультури, проте її зародження та витоки доцільно шукати у давньому світі. Історико-культурологічні аспекти формування вітчизняної протокримінальної протосубкультури варто розглядати у загальнолюдському контексті. Початок розвитку кримінальної субкультури на Україні відноситься до періоду середньовічної Русі, проте тоді злочинний симбіоз цінностей ще доволі віддалено нагадував сучасну кримінальну субкультуру, хоча певні риси і проступали. Так, Руська Правда знала три основні види злочинів: проти держави (зрада, повстання тощо), особи (вбивство, різні ушкодження тощо), майнові злочини (крадіжка, грабіж, розбій). Злочинці мали своє "ремесло", знаки, символи, комунікації тощо. Вони формували паростки деструктивної псевдокультури – кримінальної субкультури.

Використані джерела

1. Ануфриев Н. И. Тайны сыска / Ануфриев Н. И., Пиджаренко А. М. – К. : Преса України, 2002. – Кн. І. – 524 с.: 54 ил.

2. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Грушевський М. С. ; ред. : П. С. Сохань (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1992. – Т.2. – 640 с. – (Пам'ятки історичної думки України).

3. Залізняк Л. Л. Первісна історія України / Л. Л. Залізняк. – К. : Вища шк., 1999. – 263 с.

4. Киево-Печерский патерик или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. – К. : Лыбидь, 1991. – 256 с.

5. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України. : дис. … кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія й історія культури / Левчук Яна Миколаївна. – К., 2011 – 179 с.

6. Малышевский И. Подложное письмо половца Ивана Смеры к великому князю Владимиру святому / И. Малышевский. – К. : Тип. С. Т. Еремеева, 1876. – 176 с.

7. Микитчик О. В. Філософія злочину : монографія / О. В. Микитчик. – К. : Київський національний університет внутрішніх справ, 2006. – 188 с.

8. Музиченко П. П. Історія держави і права України : навч. пос. / П. П. Музиченко. – 2-ге вид., випр.і доп. – К. : Тов-во "Знання", 2000. – 662 с.

9. Павлюк Игорь. Фальшивка во имя "правды" / Павлюк Игорь. // Газета по-киевски. – № 19. – 26.01.2008.

10. Писаренко Ю. Г. Волос-Велес в язичницькому світогляді давньої Русі: дис. … канд. іст. наук: 07.00.04 / Писаренко Юрій Георгійович. – К., 1995. – 289 с.

11. Повесть временных лет. – Ч.2. Приложение. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева/ Под общ. ред. член-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1950 – 560 с.
12. Старков О. В. Криминальная субкультура : спецкурс / О. В. Старков. – М. : Волтерс Клівер, 2010. – 240 с.
13. Толочко П. П. Дворцовые интриги на Руси / Толочко П.П. – СПб. : Алетейя, 2003. – 224 с.
14. Цалик Станіслав. Важка ти, шапко Узбека…/ Цалик Станіслав // Київ Weekly. – 31 (261). – 6-12 вересня 2007.
15. Шакун В. І. Суспільство і злочинність : монографія / В. І. Шакун. – К. : Атіка, 2003. – 784 с.

УДК 35.075.5:791.44(094.9)

Роман Володимирович Росляк,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

ФОРМУВАННЯ НОРМАТИВНО-ПРАВОВОЇ БАЗИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ФОТОКІНОУПРАВЛІННЯ (1922-1930 рр.)

У статті розглядається процес створення нормативно-правової бази ВУФКУ впродовж 1922-1930 рр.
Ключові слова: *ВУФКУ, положення, статут.*

In the article the process of creation is produced normatively legal bases of VUFKU 1922-1930.
Keywords*: VUFKU, position, regulation.*

Серед актуальних проблем українського кінознавства недостатньо вивченим залишається питання формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Поглиблене вивчення названої тематики актуальне принаймні з двох причин. Перша: існує нагальна необхідність заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно, якою є законодавча база діяльності українського кіновідомства. По-друге: вивчення досвіду створення правового поля діяльності ВУФКУ може стати в нагоді й на нинішньому, дуже непростому, етапі розвиту українського кіно, коли власне йдеться про його існування. Мета публікації – з'ясувати особливості процесу створення правового поля діяльності ВУФКУ впродовж 1922-1930 рр.

Деяка увага означеній проблематиці приділена в "Історії українського радянського кіно" [2], в працях І.Корнієнка [4], О.Шимона [11; 12] та ін. Однак предметом окремого дослідження вона ще не стала. Що ще раз переконує в актуальності обраної теми.

Створення в 1922 р. на базі Всеукраїнського кінокомітету нової структури (ВУФКУ) означало не просту зміну назви. Цей крок був зумовлений переходом від політики "воєнного комунізму" до нової економічної політики (НЕП), проголошеної навесні 1921 р. X з'їздом РКП(б). Її характерними рисами стали заміна продрозкладки продподатком на селі, поява різних форм власності, ринкові відносини тощо. Значною мірою нова політика вплинула і на кінематограф: відбулося значне пом'якшення командної системи управління кінематографом, був ослаблений ідеологічний тиск, що збільшувало творчу свободу кінопрацівників, з'явилася можливість залучати в кіногалузь навіть іноземний капітал…

У перші роки радянської влади єдиної вертикалі управління кінематографом в Україні сформовано не було. Війна призвела до того, що всі засоби кіно були передані до губернських органів державної влади. Тож, першим питанням, без вирішення якого неможливий був нормальний розвиток кіногалузі, мало стати об'єднання кіносправи в межах всієї України.

З цією метою Головний політично-освітній комітет (Головполітосвіта) Народного комісаріату освіти УСРР 11 квітня 1922 р. видав наказ підлеглим губернським відділам, у підпорядкуванні яких перебувала переважна більшість засобів кіно, з низками вимог щодо зміни їх статусу. "У зв'язку зі створенням Всеукраїнського фотокіноуправління, якому надано монопольне завідування та управління всіми галузями фото- і кіновиробництва, а також експлуатації всіх кінематографів, що знаходяться на території України, і допоміжних підприємств, що обслуговують фотокінопромисловість", негайній передачі в розпорядження новоствореного кіновідомства підлягали: існуючі на місцях фотокіновідділи, всі підприємства фотокінопромисловості та кінотеатри разом з майном, незалежно від того, кому вони належали. З моменту отримання наказу заборонялося втручання в згадані кіноустанови й підприємства, вони знімалися з державного постачання, їх працівникам припинялися виплати всіх видів утримання [16, арк.331].

21 квітня 1922 р. вийшов наказ наркома освіти УСРР Г.Гринько, що повторює головполітосвітівський. Документ зобов'язує вже губернські відділи освіти вжити вищеперерахованих заходів щодо кіногалузі [6]. Видаючи наказ, освітнє відомство (не кажучи вже про Головполітосвіту) вийшло за рамки

© Росляк Р. В., 2012

своєї компетенції. Адресований лише губернським відділам народної освіти юридично документ не був обов'язковим для виконання іншими органами державної влади.

Невдовзі цей недолік був виправлений: спільний наказ наркоматів внутрішніх справ і освіти УСРР №488 від 24/27 квітня 1922 р. зобов'язував уже й виконавчі комітети різних рівнів сприяти проведенню названих заходів [15, арк.10].

Слабким місцем наказу НКО УСРР залишалося недосконале формулювання поняття монополії. Монопольне право завідування, управління та експлуатації автоматично не поширювалося на право володіння. Як слушно з цього приводу зауважував журнал "Фото-Кино", "можна управляти, завідувати й експлуатувати і, в той же час, не бути власником" [1, 8].

22 листопада 1922 р. постановою ВУЦВК введено в дію "Кодекс законів про народну освіту", що мав на меті об'єднати та систематизувати існуючі раніше нормативно-правові норми в освітній галузі [8]. Повною мірою це стосувалося й кінематографії, якій був присвячений один із розділів кодексу.

У ст.759 було визначено роль "десятої музи" в системі виховання нового суспільства: "Розглядаючи кінематографію як одне з могутніх знарядь для впливу на психіку мас, Головполітосвіта ставить за мету втягнення її в справу активної праці над завданнями їхньої політичної освіти та виховання" [3]. Для здійснення цих завдань, визначалося в наступній статті, всі "протихудожні та розбещуючого змісту" стрічки якнайшвидше мали бути вилученими та заміненими іншими, "цілком відповідними" [3].

Стаття 761 остаточно закріплювала монополію держави "в усіх стадіях продукції, прокату й демонстрації фільмів". Кіносправа "перебуває під зарядом та в керуванні Головполітосвіти в особі підпорядкованого їй органу – Фотокінокерування" [3]. Відтак, лише ВУФКУ на території УСРР мало право займатися кіновиробництвом, здійснювати прокат та експлуатацію кінотеатрів.

У кодексі на законодавчому рівні значною мірою було вирішено й одне з найболючіших питань – майнове (ст.762-га): "Все кінематографічне майно на терені УСРР в виді будинків, обладнання, реманенту становить власність держави й перебуває в розпорядженні Фотокінокерування" [3].

Нарешті, дві остання статті визначали госпрозрахунковий статус ВУФКУ (ст.763-я) та залучення його до агітаційно-пропагандистських кампаній (ст.764-а).

Отже, головним здобутком документа стало остаточне закріплення кіномонополії за ВУФКУ, що створило для останнього можливість активно розвиватися. Водночас через стислість статей далеко не всі нюанси вдалося передбачити. Зокрема, певні протиріччя викликало підпорядкування госпрозрахункового органу в особі ВУФКУ суто ідеологічній установі – Головполітосвіті, причому, в документі не було визначено міри підпорядкованості. Врегулювання цих та інших питань відбулося вже згодом, у процесі подальшого функціонування ВУФКУ.

2 липня 1923 р. ВУЦВК ухвалив декрет "Про державні промислові підприємства, які діють на засадах комерційного розрахунку". Виходячи з нових економічних умов, цим рішенням радянська влада законодавчо не лише оформила існування трестів, що створювалися на базі великих державних підприємств, а й дала дозвіл на організацію приватних і кооперативних підприємств.

Ухвалення вищезгаданого декрету прискорило процес удосконалення нормативно-правової бази української кінематографії. На основі Кодексу законів про народну освіту та відповідно до згаданого декрету ВУЦВК був розроблений проект положення про ВУФКУ.

У пояснювальній записці до проекту заступник наркома освіти Я.Ряппо акцентував увагу на відмінностях проекту від Кодексу законів про народну освіту. Насамперед, це стосувалося зміни підпорядкування кінематографії. З формального боку підпорядкування ВУФКУ безпосередньо Народному комісаріату освіти УСРР (а не одному із його структурних підрозділів – Головполітосвіті) більше відповідало б духу декрету про трести. Йшлося про те, що трести, організовані відповідними наркоматами, повинні перебувати в їх підпорядкуванні. Відтак на ці наркомати поширювалися всі пункти декрету ВУЦВК від 2 липня 1923 р. по відношенню до Вищої Ради Народного господарства (ВРНГ) УСРР. Не менш важливою підставою для змін стали протиріччя, викликані, з одного боку – госпрозрахунковим статусом ВУФКУ, а з іншого – його підпорядкованість суто ідеологічному органові. Далі поєднувати ці два несумісні підходи – означало постійно наражатися на конфлікти, викликані намаганням отримувати водночас комерційний зиск і проводити агітаційно-пропагандистську роботу. В умовах кризи та гострої нестачі днржавних коштів навряд чи можна було відмовитися від комерційної діяльності. Але й повна комерціалізація також була неможливою – це загрожували б втратою контролю з боку партії. Так само було неможливо використати кіно винятково для пропаганди: крім необхідності постійних і значних фінансових вливань, такий крок неминуче спричинив би його занепад як мистецтва (навіть у другій половині 1930-х рр., коли тоталітарні тенденції сягнули свого апогею, кінематограф не обмежувався лише пропагандистськими фільмами). Запропонований варіант покликаний був задовольнити одночасно і ринок, і ідеологію: йшлося про підпорядкування ВУФКУ безпосередьо Народному комісаріату освіти зі збереженням за Головполітосвітою функцій ідеологічного контролю [18, арк.78].

Подальший розвиток кіновиробництва потребував значних коштів, яких у ВУФКУ не було. Проект передбачав пропонувалося прибуток ВУФКУ (за винятком обов'язкових відрахувань – на створення резервного фонду, спецфонду для покращення побуту робітників і службовців) спрямовувати на розвиток кіновиробництва та культурно-просвітні потреби [18, арк.77].

"Таке призначення прибутку необхідне через те, що перед ВУФКУ стоїть серйозне ударне завдання революціонізувати і радянизувати кінофільму; досягнення цієї мети цілком залежить від рівня виробничих можливостей ВУФКУ, котрі в даний момент за відсутності достатніх засобів дуже обмежені. Українське виробництво ще дуже далеко від того стану, при якому пропозиція радянської фільми відповідатиме попиту на неї з боку широких трудящих мас і політичним завданням керівних органів. – Відверто констатувалося в пояснювальній записці. – Використання щорічного прибутку дасть змогу довести кіновиробництво в зазначеному напрямі до належного рівня" [18, арк.79].

30 липня 1924 р. спільною постановою ВУЦВК та РНК УСРР Положення про Всеукраїнське фотокіноуправління (у тексті – Всеукраїнське фотокінокерування – ВУФКК. – Р.Р.) було введено в дію. З 26 статей, передбачених у проекті, затверджено були 11 – вони визначали основні засади діяльності кіновідомства.

У документі не зовсім чітко був прописаний розподіл повноважень у галузі кіно між Наркомосвітою та Головполітосвітою. З одного боку, ВУФКУ як госпрозрахункова організація була "органом Наркомосвіти УСРР в складі Головполітосвіти і здійснює культурно-освітні й політично-ідеологічні завдання в царині фотокіносправи на підставі її директив" (ст.1) [5, 440-441], а з іншого – "Наркомосвіта щодо ВУФКК набуває всі права, що належать ВРНГ УСРР згідно з декретом про трести" (ст.8), "Правління ВУФКК, а так само ревізійну комісію призначає Наркомосвіта <…>" (ст.9) [5, 442]. У ст.1 проекту такої невизначеності не було: Головполітосвіта взагалі не згадувалася, натомість чітко прописано, що ВУФКУ є органом Наркомосу [18, арк.75]. Думається, можна зробити обережний висновок про те, що розмежування функцій все ж відбулося: за Головполітосвітою залишалося ідеологічне керівництво, а загалом ВУФКУ було підпорядковане Наркомосвіті.

Подальший розвиток у документі отримали норми щодо державної монополії ВУФКУ на кіносправу: "в усіх стадіях виробництва, прокату й демонстрування кінофільмів" (ст.2), в експортно-імпортних операціях (ст.4); в ст.5 були підтверджені географічні межі монополії – вся територія УСРР [5, 441].

Каменем спотикання вкотре стало питання власності. На відміну від проекту, в якому кіномайно конкретизувалося (спеціальні будинки, кінотеатральні приміщення, кінофабрики, майстерні – з інвентарем і обладанням, кінофільми), в ухваленому положенні під визначення терміну "кіномайно" потрапили лише кінофабрики і майстерні (ст. 3) [5, 441]. З формального боку поза межами впливу ВУФКУ опинилися, отже, кінотеатральні будинки і приміщення, що становили левову частку його майна. Потенційно це закладало нові конфліктні ситуації з державними установами.

Важливим питанням, яке не вдалося вирішити та від якого величезною мірою залежало майбутнє "десятої музи", стало використання прибутку ВУФКУ для розширення виробництва.

Цей недолік був усунений лише наступного року, коли 10 червня ВУЦВК та РНК УСРР своєю постановою внесли зміни та доповнення до діючого положення. З виходом цієї постанови прибуток ВУФКУ (що раніше підлягав відрахуванню до Держскарбниці) впродовж перших трьох років спрямовувався на збільшення обігового капіталу української кінематографії та розширення її виробничих потужностей (відповідно до додатково введеної ст.8.1) [7].

Попри той факт, що в Положенні про ВУФКУ були докладно розроблені чимало аспектів діяльності ВУФКУ, тогочасні реалії поставили на порядок денний питання про прийняття статуту.

В основу проекту статуту було покладено типовий статут трестів. Водночас були зазначені й суттєві відмінності кіновідомства від типового тресту. Перша: якщо основним завданням трестів є отримання прибутку, то ВУФКУ має на меті "культурно-освітні та політично-ідеологічні досягнення, добування ж прибутків та господарча діяльність являються лише засобом на шляху до цих досягнень" [14, арк.9]. Друга відмінність стосувалася оподаткування. Трести сплачували всі види податків, встановлених для держпідприємств, що перебували на госпрозрахунку. Кіновідомство хоч і мало статус державної госпрозрахункової структури, однак як культурно-освітня організація звільнялася від сплати промислового податку на підставі постанови ЦВК та РНК СРСР від 21 листопада 1924 р. Третя принципова відмінність стосувалася права ВУФКУ діяти самостійно в разі потреби капітальної перебудови приміщень, без узгодження з Наркомосвітою. Це пояснювалося необхідністю уникнути зайвих бюрократичної тяганини, через те, що приміщення ВУФКУ в основній своїй масі (кінотеатри) були невеликими. На відміну від приміщень трестів, від яких вимагався дозвіл ВРНГ УСРР на їх перебудову [14, арк.9].

З деякими змінами статут ВУФКУ був затверджений 2 травня 1925 р. Українською Економічною Нарадою (УЕН). Документ складався з семи розділів ("Загальні засади", "Майно ВУФКУ", "Органи управління ВУФКУ, їх права, обов'язки й порядок діяльності", "Фінансування ВУФКУ", "Занаряджування й реалізація продукції ВУФКУ", "Порядок змін статуту ВУФКУ", "Порядок ліквідації ВУФКУ"), в яких були синтезовані напрацювання попередніх років у галузі кіно.

У документі більш чітко прописано статус кіновідомства: "Всеукраїнське фотокіноуправління є органом Народного комісаріату освіти, що виконує культурно-освітню й політично-ідеологічну роботу в царині кіносправи на його завдання і функціонує на господарчому розрахункові" [10, 1]. Отже, документ остаточно затвердив виведення кінематографії з під підпорядкування Головполітосвіти (у статуті взагалі немає жодної згадки про неї).

Реалізація кіновідомством своїх завдань відбувалася за двома напрямами. Перший: здійсненням державної монополії на кінематографію в усіх галузях і на всіх стадіях (виробництво, прокат, де-

монстрування, купівля та продаж фільмів, експортно-імпортні операції, відкриття та експлуатація кінотеатрів – безпосередньо або шляхом здачі в оренду). Другий: допоміжними операціями з виробництва, купівлі та продажу кіноапаратури, кінообладнання та фототоварів [10, 1].

Доволі промовистий факт: фінансування ВУФКУ могло здійснюватися шляхом залучення не лише державного та кооперативного, але й приватного капіталу [10, 9].

На відміну від положення, в статуті не було прописано норми про те, що за кіновідомством залишається прибуток. Ця норма знайшла своє відображення в протокольному дорученні УЕН, відповідно до якого прибуток ВУФКУ впродовж наступних 2-3 років не відчужувався, а спрямовувався на посилення основного та обігового капіталів цієї установи. Наркоматам освіти та фінансів було доручено узгодити план подальшого збільшення основного і обігового капіталів ВУФКУ та визначити граничну суму, до якої буде доведений за визначений період основний капітал [17, арк.7].

15 січня 1930 р. постановою ВУЦВК і РНК УСРР було прийнято чергове положення "Про Всеукраїнське управління в справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ)". Зупинимося на характерних відмінностях документу, вони стосуються не лише корегування назви (притому, що абревіатура залишилася старою – ВУФКУ, хоча, за логікою, варто було б поміняти на ВУКФ).

ВУФКУ й надалі залишалося органом республіканського Наркомосу, що здійснював культурно-освітні та політично-ідеологічні завдання в галузі виробництва, демонстрування фільмів та фотографічної справи [13, арк.3].

У той же час, була дещо обмежена монополія кіновідомства. Державним установам і підприємствам, кооперативним, професійним, громадським та науковим організаціям було надано право купувати в усіх кіновиробничих організацій СРСР фільми науково-освітнього спрямування та демонструвати їх, дотримуючись відповідних правил. Також права ВУФКУ не поширювалося на кіномайно політично-освітніх установ, РСЧА, партійних і робітничих клубів, селянських будинків, на кооперативні кіноустановки [13, арк.3].

Найбільш принципові зміни стосувалися сплати податків. Положення встановлювало такий механізм оподаткування. З прибутку ВУФКУ виплачувалися суми прибуткового податку, покривалися "втрати" попередніх років, здійснювалося відрахування 3% до фонду вищої та середньої технічної освіти. Сума прибутку, що залишалася, розподілялася в такий спосіб: 10% – у фонд поліпшення побуту робітників і службовців; 20% – до резервного капіталу (відрахування мали здійснюватися доки він не досягне розмірів, встановлених статутом); 25% – на розширення підприємств ВУФКУ (ці кошти залишалися у віданні ВУФКУ); 20% – у фонд будівництва кінотеатрів у робітничих районах, селах і в слабокінофікованих місцевостях (центральний фонд кінофікації УСРР); решта суми зараховувалася як прибуток держбюджету УСРР, причому вона мала також цільове спрямування – на розвиток кіносправи [13, арк.4].

З введенням в дію положення "Про Всеукраїнське управління в справах кінематографії та фотографії (ВУФКУ)" мали бути відмінені попередні нормативні акти. Однак у подальшому події розвивалися дуже стрімко в напрямі централізації. 13 лютого 1930 р. союзний Раднарком ухвалив постанову про організацію при ВРНГ СРСР загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості ("Союзкіно") та передачу цьому об'єднанню всіх кінопідприємств. Тож, якщо навіть положення було ухвалене, через вищеназвані причини його не ввели в дію.

Українське кіно потрапило в орбіту союзного центру. Необхідно було внести відповідні зміни до республіканського законодавства. Зміни ці були кардинальними: 1 листопада 1930 р. рішенням ВУЦВК та РНК УСРР уся нормативно-правова база ВУФКУ була скасована [9]. Розформоване й саме ВУФКУ, а на його базі створено трест кінопромисловості "Українфільм".

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що нова економічна політика спричинила значні зміни не лише в народному господарстві, але й кіномистецтві. Робота над новою нормативно-правовою базою української кінематографії розпочалася відразу зі створенням у 1922 р. Всеукраїнського фотокіноуправління, що прийшло на зміну Всеукраїнському кінокомітетові, який діяв у період "воєнного комунізму". Відбувалося постійне її вдосконалення. Внаслідок підпорядкування національної кінематографії союзному центрові законодавство, що регламентувало діяльність ВУФКУ, було відмінене. Розпочалося створення нової законодавчої бази з питань кіно, повністю "підігнаної" під загальносоюзну.

У статті розглянуто лише основні нормативно-правові акти з питань діяльності ВУФКУ. Серед подальших напрямів наукового дослідження можна виділити вивчення законодавчого поля діяльності попередника ВУФКУ (Всеукраїнського кінокомітету) та його наступника (тресту "Українфільм") та їх порівняння.

Використані джерела

1. Гринфельд Л. Монополия кино / Л.Гринфельд // Фото-Кино. – Харьков, 1923. – №2/3 [декабрь-январь]. – С.7-10.

2. Історія українського радянського кіно: В 3 томах. – Т.1. 1917-1930.– К.: Наукова думка, 1986. – 248 с.

3. Кодекс законів про народну освіту // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1922. Відділ перший. – Ч.49 [19 грудня]. – С.926.

4. Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво (1917-1929): Нариси / І.С.Корнієнко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – 144 с.
5. Положення про Всеукраїнське фотокінокерування: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 30 липня 1924 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1924. – Відділ перший. – Ч.19 [3 жовтня]. – С.440-442.
6. Приказ №474 по Народному комиссариату просвещения УССР от 21 апреля 1922 г. всем губернским отделам народного образования // Фото-Кино. – Х., 1922. – №1 [октябрь]. – С.26.
7. Про зміну й доповнення Положення про Всеукраїнське фотокіноуправління: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 10 червня 1925 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1925. – Відділ перший. – Ч.32 [29 червня]. – С.481.
8. Про надання чинності Кодексу законів про народну освіту: Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету від 22 листопада 1922 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1922. Відділ перший. – Ч.49 [19 грудня]. – Ст.729.
9. Про скасування устави про Всеукраїнське фотокіноуправління і статуту цієї управи: Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів УСРР від 1 листопада 1930 р. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Харків, 1930. – Відділ перший. – №26 [31 грудня]. – Арт.242.
10. Статут Всеукраїнського фотокіноуправління "ВУФКУ". – Харків, 1925. – 23 с.
11. Шимон А. Из истории украинского советского кино периода восстановления народного хозяйства страны (1921-1925 гг.) / А.Шимон // Из истории кино. Материалы и документы. М.: Изд-во АН СРСР, 1962. – Вып.5. – С.5-32.
12. Шимон А.А. Страницы биографии украинского кино / А.Шимон. – К.: Мистецтво, 1974. – 152 с.
13. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – ф.1. – оп.6. – спр.125. – 381 арк.
14. Там само, ф.8, оп.3, спр.1285, 15 арк.
15. Там само, ф.166, оп.2, спр.776, 54 арк.
16. Там само, оп.3, спр.122, 486 арк.
17. Там само, оп.5, спр.851, 107 арк.
18. Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф.1, оп.20, спр.1779, 93 арк.

УДК 37.0: 305 (5-15) "19/20"

Олександр Григорович Андросович,
аспірант Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

РОЗВИТОК ОСВІТИ НА БЛИЗЬКОМУ ТА СЕРЕДНЬОМУ СХОДІ У XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТ.: ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ

Стаття присвячена дослідженню гендерного зрізу розвитку освіти на Близькому та Середньому Сході в контексті сучасного періоду глобалізації.
Ключові слова: *гендер, освіта, писемність, іслам.*

This article is devoted to research the development of education in the Middle East at the present time in the context of globalization from a gender perspective
Keywords*: gender, education, literacy, Islam.*

Роль та значення освіти у сучасному світі важко переоцінити. Завдяки їй визначається рівень культури, інтелектуального розвитку та професійності населення, а значить і його перспектив у майбутньому. У даній сфері одне з найголовніших місць займає гендерний аспект. Питання гендерної збалансованості та рівноправності багато в чому зумовлює ступінь ефективності процесу освіти. Регіон Близького та Середнього Сходу, зважаючи на традиційну схильність до превалювання маскулінної складової, становить у вищезазначеному контексті особливий інтерес. У запропонованій статті автор робить спробу розглянути гендерний аспект в освітньому поступі даного регіону в цілому, а також окремо зупиняється на найбільш показових країнах.

Незважаючи на розмаїття країн, що розташувалися на трьох континентах, всі вони об'єднанні спільною культурою, яка багато в чому визначається релігією іслам. Саме тому в освітній сфері, як і в більшості інших, спостерігається певний дисбаланс у гендерному розподілі освітніх можливостей на користь чоловіків. Справа в тому, що за канонами ісламу вважається, що представники сильної статі мають монополію на право матеріально забезпечувати родину всім необхідним. Жінка, натомість, повинна берегти домашнє тепло та коритися волі чоловіка. Зважаючи на це, освіта de facto перестає бути нагально необхідною для соціалізації у такій суспільній моделі.

Однак слід зазначити, що глобалізаційні процеси певною мірою трансформують традиційні устої ісламських суспільств. Незважаючи на стійкість до змін та надзвичайну консервативність ислам-

© Андросович О. Г., 2012

ської культури та особливо її уявлень про гендерну проблематику, вона не вирвана з контексту загальносвітових процесів демократизації та прагнення рівноправ'я. І в такому своєрідному протистоянні наразі відбуваються доволі цікаві зміни.

За даними ЮНІСЕФ, серед населення Туреччини, однієї з найбільш розвинених в економічному плані країн регіону, у віці від 15 років і більше, 77 % жінок й 93 % чоловіків уміють читати й писати [1]. Відповідно до арабської доповіді по людському розвитку 2009 р., незважаючи на значні успіхи у сфері освіти, грамотність в арабських країнах залишається на надзвичайно низькому рівні як у чоловіків (31% неписьменних), так і у жінок (58%). За даними доповіді ООН про розвиток арабського регіону 2010 р. частка неграмотних в Йорданії у 1999 р. була 5,5 % – у чоловіків та 16,6 % – у жінок, у Саудівській Аравії – відповідно 16,5 % та 34,1 %, у Марокко – 38, 9% та 64,9%, у Єгипті 33,9% та 57,2 % [2]. У зв'язку з цим ООН разом з Лігою арабських держав (ЛАД) у програмі розвитку регіону (Millennium Developments Goals) поставили мету до 2015 р. забезпечити можливість всім дітям вчитися у початковій школі. На офіційному рівні ця програма в цілому як орієнтир була прийнята країнами – учасниками ЛАГ. Відповідно до цього почали вироблятися у кожній країні окремо, залежно від конкретних випадків та особливостей, комплекси законодавчих, економічних та власне освітніх дій для реалізації зазначених цілей. Результати здійснюваної програми в цілому можна назвати позитивними. Адже, якщо у 1990/1991 н/р частка дітей, що закінчили або вчилися у початковій школі, складала 70,5 %, то у 2000/2001 н/р вона досягла рівня вже 74,5 %. У 2004/2005 році – 81,5 %, а в 2007/2008 – 84%. Показовим є також зниження кількості неписьменних дітей з 1999 р. на 28%, або на 2 млн 200 тис., скорочення відповідно до 5,8 млн у 2007 році. Найбільш вагомих успіхів досягли такі країни, як Ємен: збільшення кількості дітей у початковій школі з 56% у 1999р. до 73 % у 2008 р., Марокко з 71 % – до 90 % відповідно. Натомість у деяких країнах, незважаючи на позитивні регіональні тенденції, цей показник знизився: в Лівані з 93 % у 1999 р. до 89 % у 2008р. і в Омані з 83 % до 72% відповідно. Особливо разючим став спад у на території Палестинської автономії (з 99% у 1999 р. до 77 % в 2008 р.) [2; 24].

Освіта є одним з невід'ємних прав людини, тому гендерна рівність у її отриманні була закладена як один з фундаментальних основ програми Millenium Developments Goals. Лише у 8 з 20 арабських країн, за даними ЮНЕСКО, 2010 р. було досягнуто гендерне рівноправ'я в отриманні початкової освіти. В цілому індекс гендерного представництва у початковій школі з 1999 р. до 2007 р. виріс з 0,87 до 0,90. Найбільших успіхів за останній час тут досягли такі країни, як Ємен та Марокко, де за зазначений період цей показник виріс з 0,59 до 0,83 та з 0,85 до 0,95 відповідно [3; 11]. У доповіді ЮНЕСКО Global Monitoring Report 2010 року зазначається, що у 2006 р. більш ніж 60 % дітей регіону віку навчальної школи, які не вчаться, складають дівчата, з яких 53% вже не сподіваються в майбутньому відвідувати школу. Серед хлопчиків даного сегменту населення частка тих, хто вже не розраховує ходити до школи, складає 39 % [4; 54].

Ще одним вагомим чинником, який суттєво впливає на ситуацію з освітою в регіоні, є відмінність сільської місцевості від міст. Якщо в місті частка дітей даного віку, які не ходять до школи, становить 30%, то в місті лише 18 %. Загалом, оцінюючи ситуацію з початковою освітою, експерти ООН зазначили, що одними з основних тенденцій, над виправленням яких треба працювати, є певні перешкоди, що роблять вступ до початкової школи для дівчат складнішим, ніж для хлопчиків. З іншого боку, простежується така залежність: частка хлопців, які мають складнощі з закінченням навчання, більша у порівнянні з показником у дівчат [2; 26].

Однак, незважаючи на це, хлопці частіше, ніж дівчата, продовжують освіту після курсу початкової школи. Шкільні підручники зміцнюють гендерні стереотипи, що характеризують чоловіка як лідера, а жінку – як домогосподарку. Обмеження фактичного доступу жінок до освіти звужує їх знання про свої права, що в майбутньому так чи інакше обмежує їх у свободах. Наприклад, в Туреччині 640 тисяч дівчат не одержують обов'язкової освіти, незважаючи на той факт, що жінки за законом мають рівні права на освіту [5]. За останніми даними, з 40 млн дітей шкільного віку в Пакистані (від 5 до 14 років) лише 18 млн навчаються у школі. Інші 22 млн взагалі не мають доступу до освіти або з причини відсутності відповідної інфраструктури, або тому, що вимушені залишати освіту ще на початковій ступені із-за тяжкого матеріального становища та необхідності з дитинства заробляти гроші на життя. Тому не дивно, чому за рівнем письменності громадян Пакистан займає 166 місце серед 177 країн світу, з показником у 54% [6].

Особливе місце у даній тематиці займає сегмент релігійної освіти. Починаючи з 1970-х рр., в арабському регіоні набувають все більш широкого розповсюдження мусульманські моделі освіти. На неофіційному та офіційному рівнях у країнах регіону вживалися та вживаються заходи з переводу навчально-виховного процесу на ісламські основи. Розширюється мережа мусульманських навчальних закладів, у т.ч. вищих, створюються нові шаріатські факультети при державних університетах, збільшується набір учнів у релігійні навчальні заклади. Представники консервативного ісламу, якими, зокрема, є значна частка мусульманських богословів, стосовно освіти мають свою позицію. Намагаючись зберегти традиційну модель суспільства, вони виступають проти широкої освіти для жінок. Вони хочуть залишити за жінкою суто домогосподарські функції, закривши доступ до розширення сфери їх діяльності. Виходячи з цього, автор вважає за доцільне розглянути сферу релігійної освіти. За основу буде взята така країна, як Пакистан, що є дуже показовою з точки зору впливу релігійних сил.

На момент утворення незалежного Пакистану у 1947 р. на його території знаходилась незначна кількість релігійних навчальних закладів (РНЗ) – 245. У перші роки існування країни на тлі суперечок щодо ідентичності молодої держави (ісламська або ж світська), що було закріплено лише у 1973 р. у конституції, основне зростання кількості навчальних закладів спостерігалося у сфері світської освіти. РНЗ Пакистану (і в першу чергу найбільша їх складова – медресе, що представляє собою школу низової ступені при сунітських мечетях та шиїтських молитовних домах) подібною або ж хоча б офіційною підтримкою правлячих режимів фактично ніколи не користувались. Загальна кількість тих, хто навчається в РНЗ, становить (дані 2000 р.) трохи більше 1 млн чоловік. Більшість з них (приблизно 930 тис.) становлять хлопці, кількість дівчат значно менша – біля 130 тис. [7]. Зрозуміло, що найважливішим компонентом навчання у РНЗ є викладання доктринальних положень ісламу та ісламської культури ("ісламіййят"), що, в принципі, обов'язково для всіх шкіл у Пакистані, не залежно від їх приналежності.

Однак значною проблемою, яка характерна не лише для Пакистану, є те, що більшість медресе значною мірою політизовані. Досить часто, зважаючи на специфіку даних навчальних закладів, вони стають базою для різноманітних релігійних, радикальних та навіть екстремістських організацій. Саме тому держава намагається реформувати їх, щоб не допустити подібних трансформацій. Керівництво Пакистану у 2001-2009 рр. проводило реформу релігійної освіти, яка передбачала введення у навчальні плани предметів загальноосвітнього циклу та поступову інтеграцію релігійних навчальних закладів у загальний потік шкіл для ліквідації ідеологічної бази релігійного екстремізму та радикалізму. Проте в результаті цієї реформи лише 507 з 15148 медресе Пакистану попали під її реалізацію. Причина такого низького показника криється у тому, що близько 59% медресе підконтрольні різноманітним проісламським політичним партіям та угрупованням [6]. За визначенням американських аналітиків, "таліб" ("студент" в пер. з арабської) – це студент – чоловік, який відвідує або закінчив медресе та може читати Коран. Для того, щоб вивчити арабську мову та вміти ритмічно начитувати всі 144 глави та 6236 віршів Корану, треба мінімум 10 років. До того часу, коли таліб закінчує медресе у 16 років (приймають мінімум з 6 років), він знає небагато, окрім того, що наша земля плоска, як килим. Більш важливим, вважають аналітики, в однобокій освіті таліба є те, що він після такого навчання беззаперечно вірить, що США, Індія та Ізраїль є смертельними ворогами ісламу. У 2009 р. в Пакистані була прийнята нова програма Національної політики держави у сфері освіти. Дана реформа спрямована на виховання підростаючого покоління у дусі терпимості та ненасилля на основі планетарної етики, що здатна вивести людство не шлях міжцивілізаційного порозуміння та взаємодії, на створення антитерористичного імунітету. Саме тому відповідальність за модернізацію РНЗ було покладено на Міністерство внутрішніх справ країни. У даному контексті відбуваються деякі перетворення: 7 жовтня 2010 р. між Всепакистанською Асоціацією медресе та МВС Пакистану була підписана угода про модернізацію РНЗ.

У той час, як близько 90% студентів медресе – хлопчики, для дівчаток в Пакистані, на жаль, у значній мірі обмежений доступ і до світських шкіл. Радикальні ісламські організації, на кшталт Талібану, дотримуються жорсткої позиції заперечення права на освіту для жінок. І хоча офіційно в країні доступ однаковий для всіх, бойовики ведуть жорстку терористичну діяльність для залякування населення, аби воно боялося відпускати дівчаток до школи. У 2008 р. пакистанські таліби заборонили жіночу освіту на підконтрольних ним північних територіях, що межують з Афганістаном. Більше тисячі шкіл були закриті або перестали приймати на навчання дівчат. Близько 300 шкіл, здебільшого жіночих, у дистрикту Малаканд колишньої Північно-Західної прикордонної провінції взагалі були зруйновані або спалені. В цілому більше 120 тис. дівчат під страхом розправи перестали відвідувати навчальні заклади [8].

У сусідньому Афганістані, де таліби правили з 1996 р. до 2001 р., будь-яка освіта для жінок була офіційно скасована та заборонена. Водночас навіть після повалення режиму в ході антитерористичної операції досі на півдні та сході Афганістану, де бойовики продовжують контролювати міста та сільську місцевість, жіночі школи залишаються закритими, вчителям надходять погрози, а на маленьких школярок час від часу здійснюються напади з використанням хімічної кислоти. Наприклад, 25 квітня 2010 року півсотні дівчаток стали жертвами газової атаки, здійсненої невідомими в школі міста Кундуз на півночі Афганістану [9]. Сучасна влада намагається виправити ситуацію, для цього приймаються відповідні сучасні законопроекти, здійснюється ряд заходів з відкриття нових шкіл. Після повалення режиму Талібан близько 5 млн афганських дітей (третина з яких – дівчата) змогли піти до школи. Для порівняння: у 2001 р. їх було лише 700 тисяч (лише хлопчики). У той же час 363 тис. вчителів були забезпечені необхідними навчальними матеріалами. Враховуючи те, що 85% жінок та 57% чоловіків у цій країні не вміють ні читати, ні писати, уряд запустив спеціальну освітню програму. Завдяки їй вже майже 75% хлопчиків та 35% дівчаток відвідують школу [10].

Ще однією показовою країною регіону є Іран. З 1979 року після перемоги ісламської революції ця релігія зайняла монопольні позиції в політичній сфері, що позначилося і на освітній сфері. З того часу навчання у школі є сегрегованим, тобто дівчата та хлопці навчаються в різних класах [11; 492]. Однак слід визнати, що в останні декілька десятиліть влада країни досягла значних успіхів у боротьбі з неписемністю. Якщо у 70-х роках минулого століття 52,2 % населення старше 6 років було неписемними, то у 2000 р. ця цифра знизилась до 20%. За той же період частка писемних жінок зросла більш

ніж удвічі – з 35,5 % до 75,%. За статистикою, чисельність іранців віком до 30 років становить 70% населення країни, або 50% іранського електорату. При цьому, як зазначають урядові джерела, темпи зростання писемності в два рази випереджають темпи зростання населення [12]. Загалом освітянська політика президента М.Ахмадінеджада має достатньо суперечливий характер. З одного боку, вона не може ігнорувати вимоги сучасних умов відкритого ринку та інформаційного суспільства. З іншого – уряд намагається реанімувати традиціоналістські установки, характерні політиці Р.Хомейні у перші постреволюційні роки [12].

Що стосується вищої освіти, то станом на 2009 р. в арабських країнах діяло 132 університети, 136 коледжів та 433 інститути, які надавали вищу освіту, а кількість студентів перевищувала 5 млн чоловік. Найбільшу кількість вищих навчальних закладів (ВНЗ) мають Єгипет, Саудівська Аравія та Ліван [13]. Серед не арабських країн провідні позиції займає Іран, де нараховується більш ніж 1,5 млн студентів ВНЗ [13].

Зростає кількість спеціалізованих ВНЗ та факультетів природничого та технічного профілів. Однак на сьогоднішній день та на найближчу перспективу арабські країни не мають можливості забезпечити потреби своєї економіки та науки в кваліфікованих спеціалістах. У ряді арабських держав (Туніс, Марокко, Ліван та інші) переважає вища освіта гуманітарного профілю, а багато технічних вузів не мають необхідної матеріально-технічної бази, яка дозволяє готувати спеціалістів на рівні навчальних закладів розвинених країн. У кращу сторону тут виділяються Єгипет та Саудівська Аравія. У цих умовах частина молоді віддає перевагу отриманню освіти в Європі та США, до того ж багато хто після отримання дипломів не повертається на батьківщину.

Зростає кількість жінок, які отримують вищу освіту. Освічені жінки зайняті переважно у сфері медицини та освіти. В останні роки зросла кількість жінок, задіяних у торгівлі, сфері послуг та бізнесі. Однак технічна освіта, як і раніше, залишається привілеєм осіб чоловічої статі. У деяких арабських країнах жінки мають право отримувати військову освіту. В ОАЕ дівчата становлять більше 75 % студентів ВНЗ – це найвищий показник у світі. У той же час у Ємені кількість студентів-чоловіків сягає 87 % від загальної кількості студентів ВНЗ [14].

Регіон Близького та Середнього Сходу у демографічному відношенні дуже молодий. Більше половини від всього населення – молоді люди до 30 років [15]. Це найбільш політично активна частина населення. Останні дані свідчать про підвищення рівня освіти регіону в цілому, при тому що він все ж таки у світовому масштабі залишається поки що позаду. Однак вже зараз можна побачити на прикладі останніх подій початку 2011 року, що політична самосвідомість населення в значній мірі виросла й не може миритися з таким станом речей. Одним з гасел революцій стала вимога визнання рівностей статей – це є незаперечним доказом зростання освіченості людей. На вулицях міст разом з чоловіками протестували і жінки, що є ще одним підтвердженням підвищення рівня політичної свідомості завдяки освіті. Збільшення кількості письменного населення за умови існування таких сучасних засобів комунікації, як Інтернет, створює небачені до того можливості розповсюдження інформації. Багато хто вже встиг назвати ці доленосні події зими 2011 року "facebook–революції". Однак навряд чи вони були б можливими, якби більшість людей елементарно не могла читати. Можна припустити, що однією з причин спалаху протестних настроїв у країнах Близького та Середнього Сходу взимку 2010-2011 рр. стало гостре невдоволення молоді, яка, одержавши освіту, не могла знайти гідного робочого місця. Важливою складовою багатьох східних суспільств є клановість. Наслідок – неможливість влаштуватися, наприклад, на державну службу без протекції або належності до "своїх". Такі країни, як Єгипет, Ємен, Марокко та Туніс досягли значних результатів у поширенні освіти та її збалансуванні у гендерному відношенні, саме в них відбувалися визначні події останніх місяців.

Отже, при цілеспрямованій діяльності керівництва країн регіону та підтримці ряду міжнародних організацій за останнє десятиліття вдалось суттєво скоротити кількість неписемних дітей та врівноважити цю групу за гендерним показником. Релігійна складова продовжує відігравати значну роль в освітній сфері, відстоюючи патріархальні традиції. До того ж, РНЗ у більшості своїй політизовані та підпадають під вплив радикальних організацій, які виступають проти освіти для жінок. У системі вищої освіти спостерігається переважання гуманітарної освіти та домінування чоловіків на природничих та технічних відділеннях. Загалом глобалізаційні процеси впливають на гендерну диспозицію в освітньому секторі та змінюють консервативні устої мусульманської культури, які надають перевагу маскулінному фактору. Слід також зазначити, що такі категорії як традиція та звичаї дуже складно трансформуються у часі, що визначає досить тривалий процес змін.

Використані джерела

1. Объединённый 4-й и 5-й периодический доклад Турции комитету ООН по ликвидации дискриминации в отношении женщин. – Режим доступу: http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N03/464/40/PDF/N0346440.

2. The Third Arab report on the Millennium Development Goals 2010 / United Nations / ESCWA. -11 August 2010 – New York. – 150 p.

3. The Millenium Development Goals in the Arab Region 2007: An Overview / United Nations / ESCWA. – June 2007. – Published by UN- ESCWA, Beirut. – 32 p.

4. Global Monitoring Report 2010. Reaching the marginalized // Published in 2010 by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and Oxford University Press. – 510 p.

5. Women's rights in Turkey: attitudes must change // Europarlament press release. – Режим доступу: http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?language=ES&type=IM-PRESS&reference=20090427IPR54482

6. Серенко И.Н. Национальная система образования Пакистана под ударом исламистов / И.Н. Серенко // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2010/22-11-10.htm

7. Серенко И.Н. Провал реформы религиозного образования в Пакистане / И.Н. Серенко // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2009/14-11-09a.htm

8. Сотников В.И. Завоюют ли США "сердца и умы" в Афганистане и Пакистане? / Сотников В.И. // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2010/01-02-10c.htm

9. Полсотни школьниц стали жертвами газовой атаки в Афганистане / Корреспондент.net – Режим доступа: http://korrespondent.net/world/1070458-polsotni-shkolnic-stali-zhertvami-gazovoj-ataki-v-afganistane

10. Матросов О.О. Канадское присутствие в Афганистане / О.О. Матросов // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2007/21-04-07.htm

11. Hossein G.Islamism and education in modern Iran, with special reference to gendered social interactions and relationships / Godazgar Hossein // Economía, Sociedad y Territorio T, vol. III, num. I1, 2002, El Colegio Mexiquense, A.C. Mexico. – 489-503.

12. Мамед-заде П.Н. Ближний Восток перед лицом проблемы неграмотности / П.Н. Мамед-заде // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2005/11-04-05.htm

13. Вартанян А.М. Перспективы студенческого движения в современном Иране / А. М. Вартанян // Институт Ближнего Востока. – Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2006/09-03-06a.htm

14. Об изменениях в военно-политической обстановке на Ближнем Востоке и в Северной Африке (26 января – 1 февраля 2009 года) // Институт Ближнего Востока. Режим доступа: http://www.iimes.ru/rus/stat/2009/02-02-09a.htm

15. Arab Human Development Report 2009. Challenges to Human in the Arab Countries / By the United Nations Development Programme, Regional Bureau for Arab States. – Printed in the Republic of Lebanon.

УДК 323.01

Ірина Юріївна Вільчинська,
доктор політичних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

ПОЛІТИЧНА АКТИВНІСТЬ: КОНТУРИ КОГНІТИВНОЇ МОДЕЛІ Г. В. ПУШКАРЬОВОЇ

У статті аналізуються напрацювання російської дослідниці Г. В. Пушкарьової, які обґрунтовують практичні та теоретико-методологічні можливості, а також пріоритетність застосування когнітивного підходу в дослідженні різних форм політичної активності.

Ключові слова: *когнітивний підхід, когнітивні теорії, політична інформація, політична активність.*

The article analyzes the achievements of Russian researcher G. Pushkarev, justifying the practical and theoretical and methodological possibilities and prioritize the use of cognitive approaches in the study of various forms of political activity.

Keywords: *cognitive approach, cognitive theory, political information, political activity.*

Загальновідомо, що політична активність і окремої людини, і різних соціальних груп регулюється, з одного боку, об'єктивними чинниками, сформованими існуючими в конкретному суспільстві соціально-економічними умовами і політико-державними інституціями, а з іншого – суб'єктивними механізмами, позаяк поведінка людей щодо політичної системи, як і будь-яка інша, детермінується їхніми потребами, інтересами, думками і настроями, тобто внутрішньоінтенційними психологічними настановами. Саме на вивченні психологічних когнітивно-ментальних чинників наприкінці XX століття дедалі частіше фокусується увага дослідників, що свідчить про зростання інтересу до цієї теми й активізацію відповідних теоретичних пошуків.

Домінуючий у політичній науці біхевіористський підхід теж враховував внутрішні чинники політичної активності, однак дещо в іншому ракурсі. Загальновідомою є теза, що відповідно до основних теоретичних положень прихильників біхевіоризму, "людина політична" повинна бути достатньо розумною, мати власні принципи, інтереси, які вона, щоправда, не завжди усвідомлює, оскільки у своїй поведінці часто керується інтуїцією та індивідуальними преференціями. Останнє зауваження дало змогу сформулювати висновок про можливість досить легкого впливу на людину, зокрема виборця, за допомогою різних зовнішніх стимулів – від соціальних, економічних умов до інколи досить продуманої діяльності референтних груп. До чинників, які ускладнювали розуміння політичної активності, дослідники також віднесли: закони функціонування і розвитку суспільства, які мають не лише феноменологічний характер, тобто їх не завжди можна спостерігати ззовні; неоднозначність раціонального, на перший погляд, вибору, на який часто впливає низка як об’єктивних, так і суб’єктивних чинників; необхідність врахування різносторонніх інтересів, потреб кожної людини; новизну різноманітних політичних ситуацій; неоднозначність причинно-наслідкових зв'язків; індивідуальну система знань та цінностей; властивий кожному спосіб побудови аналітичних зв'язків; індивідуальні уявлення про особисту користь; обсяг зовнішньої інформації; складність структури суб’єкт-об’єктних політичних відносин, зокрема владних, які склалися у суспільстві, та багато інших феноменів. Так активізувалися дослідження, які ґрунтувалися, з одного боку, на реаліях сучасного інформаційного суспільства, в якому домінуючим є суспільний досвід, концептуалізований у різних формах знання, а з іншого – на врахуванні внутрішніх пізнавально-ментальних складових політичної активності, особливостей процесів пам’яті, мислення, мовлення тощо, які визначають спрямування когнітивної діяльності як сукупності ментально-розумових процесів, які уможливлюють сприйняття, розуміння, переробку різноманітної інформації, зокрема політичної.

Так в умовах інформаційної взаємодії на зміну біхевіористським напрацюванням формувалися методологічні засади когнітивного підходу, серед найбільш позитивних моментів якого дослідники акцентували увагу на врахуванні індивідуальної роботи людини з політичною інформацією, позаяк саме внутрішні когнітивні процеси, тобто можливість усвідомлювати і оцінювати суспільно-політичні реалії, сприймати та інтерпретувати інформацію, а відповідно – вибудовувати власну картину світу, станов-

© Вільчинська І. Ю., 2012

лять підґрунтя політичної активності та й власне будь-якої суспільної активності, яка в сучасних умовах зазвичай не може реалізуватися поза політичною сферою.

Тут доречно зазначити, що розробка теоретико-методологічних засад щодо можливості використання когнітивного підходу для пояснення політичної поведінки – не нове завдання у зарубіжній науці. На жаль, бракує вітчизняних досліджень у даному напрямі, що власне і потребує іноді надмірної уваги до напрацювань зарубіжних дослідників, зокрема представників російської політичної науки, що, у свою чергу, і визначає мету та актуалізує наше дослідження.

Так, серед найбільш ґрунтовних праць, які обґрунтовують теоретико-методологічні та практично-прагматичні можливості когнітивного підходу, можна виокремити дослідження московської вченої, доктора політичних наук, професора Галини Вікторівни Пушкарьової, відображені у її докторській дисертації, публікаціях та підручнику з політичного менеджменту. В працях вченої когнітивний підхід осмислений з урахуванням впливу інформаційного середовища на внутрішньо-ментальні характеристики людини.

У дисертаційному дослідженні "Політична поведінка: теорія, методологія і практичні можливості когнітивного підходу" російська дослідниця наголошує на пріоритетності застосування когнітивного підходу в аналізі політичної поведінки та обґрунтовує його основні методологічні принципи, для яких характерне, на її думку, не стільки визнання нерозривного значеннєвого зв'язку між людиною, потенційно здатною до політичних дій, і зовнішнім політичним середовищем, скільки інтерпретація останнього як комунікативного. Позаяк способом існування політики як сукупності об'єктивованих артефактів і політичних практик, на думку вченої, є безперервні процеси комунікації, завдяки яким відтворюються однотипні уявлення людей про політичний нормативний порядок, про інституціональні зв'язки, уможливлюється легітимація політичної влади, поява політичних міфів, ціннісних суджень, ідеологій. Включення людини в політичні інформаційні потоки сприяє формуванню певних уявлень про політику, актуалізує раніше сформовані переконання і політичні установки. І навпаки – інформаційна ізоляція, на думку Г. Пушкарьової, призводить до втрати відчуття реальності, унеможливлює координацію дій з іншими людьми й участь у відтворенні політичних відносин. Не можна зрозуміти мотиви поведінки людини, констатує вчена, якщо враховувати лише об'єктивні структури – політичні норми, інститути, організації, проте ігнорувати інших людей, інформацію про їхні очікування і наміри, норми і правила, найважливіші позиції та ідеологічні цінності [4].

На розуміння того, як люди опрацьовують політичну інформацію, на думку дослідниці, вплинули дослідження концептів політичної схеми (П. Коновер, М. Лодж, К. Макгроу, А. Міллер, С. Фельдман), політичного фрейму (М. Рейн, Д. Шон), політичної розповіді (Рой), інтегративної картини мови, мислення і поведінки (Т. Бівер, Дж. Керролл). На нашу думку, цей перелік також варто доповнити теорією "особистісних конструктів" засновника когнітивізму Дж. Келлі, який вважав кожну людину вченим, який досліджує навколишній світ, а відтак – всю наявну в ньому інформацію.

Для пояснення внутрішніх спонук політичної поведінки дослідниця вводить поняття "суб'єктивний політичний світ", який існує у вигляді образів, ідей, абстрактних суджень і ціннісних переваг, які зберігаються у мозку людини поряд з іншими складовими внутрішнього світу, наповненого соціальними образами і переживаннями. Основу суб'єктивного політичного світу становлять індивідуальні знання про політику, політичну реальність – засвоєна людиною інформація, або когніції. Дисертантка виокремлює чотири основні види когніцій: образи, узагальнені образи (прототипи), сценарії (скрипти), концепти [4].

Серед найбільших позитивів досліджень Г. В. Пушкарьової – акцентуація уваги на когнітивних теоріях політичної мотивації, запропонованих західними дослідниками, напрацювання яких, без сумніву, повинні стати важливим доробком у розгортанні вітчизняних наукових пошуків. Так, у дисертаційному дослідженні та статті "Вивчення електоральної поведінки: контури когнітивної моделі" вчена наводить причини і тенденції, які свого часу послабили залежність між соціальним статусом, належністю людини до певної групи й електоральним вибором, що вимагало акцентуації уваги на з'ясуванні зовнішнього впливу політичного середовища (контексту) на політичну активність.

Важливу роль у становленні контекстуальних теорій відіграли праці Р. Хакфельда й Дж. Спрага, які з'ясували, що на формування політичних уподобань людини насамперед впливає характер міжособистісних відносин і комунікацій. Вчені не просто констатували цей вплив, як, наприклад, селективні та атрибутивні теорії, а й описали його інформаційно-мережевий характер.

Політичні преференції – це результат політичної інформації. На людину впливають, з одного боку, особисті когніції-установки, в з іншого – умови, задані її оточенням. Щоб зрозуміти, як формуються у індивіда політичні переваги, що впливають, зокрема, на його електоральну поведінку, варто проаналізувати безпосереднє соціальне оточення на предмет політичної інформації. Проте це не означає, що люди одержують інформацію про політику переважно з розмов із сусідами й друзями, оскільки, зрозуміло, що в сучасному суспільстві головним джерелом політичної інформації виступають ЗМІ. Крім того, людина має власний запас знань, а відтак може критично оцінювати інформацію з огляду на провідну роль когнітивно-мотиваційних структур, тому соціальний контекст лише частково впливає на її преференції [2; 4, 56-58].

Візії дослідників, на нашу думку, можна віднести до суто когнітивно-ментальних теорій, оскільки у даному випадку провідну роль у комунікаційних процесах все ж таки відіграє індивід, який відповідно до своїх політичних уподобань сам створює інформаційно-соціальну мережу як сукупність горизонтальних зв'язків, які покращують інформаційний обмін між людьми та дають змогу одержувати політичну інформацію.

Крім того, на наше переконання, ця теорія може мати активне застосування в сучасних умовах інформаційної взаємодії, оскільки дає можливість значно просунутися вперед у дослідженні політичної мотивації в аспекті аффіляційних прагнень індивіда, які нині визначаються не стільки належністю до певного соціального середовища, скільки наявністю різних комунікативних зв'язків у самостійно визначеному середовищі перебування – від реального до віртуального.

Серед проаналізованих Г. В. Пушкарьовою теорій привертають увагу дослідження Дж. Заллера, який у праці "Походження і природа суспільної думки" аналізує специфіку політико-інформаційного поля і вибудовує політико-комунікативну теорію з урахуванням ролі амбівалентності установок та адаптації власної гіпотези про відсутність у людей усталених політичних атитюдів.

ЗМІ поширюють серед населення інформацію про політичні події у вигідному, на думку дослідника, для еліти висвітленні, оскільки громадськість схильна розглядати події саме з їх точки зору. Інформаційно-маніпулятивний вплив еліти підсилюється тим, що люди почасти не здатні до критичного осмислення інформації про політичну сферу, не завжди мають вільний доступ до альтернативної інформації, що, у свою чергу, вимагає формування спрямованої волі виборців, здатних правильно розуміти факти, критично аналізувати значні потоки доступної інформації тощо.

З іншого боку, на думку Дж. Заллера, хоча еліти, без сумніву, продовжують домінувати в процесі формування суспільної думки, однак доти, допоки триватиме конкуренція еліт, відтворюватиметься і конкуренція різних іміджів. Реакція ж публіки на інформацію залежить від ступеня її залучення й зацікавленості в тій або іншій висвітленій ЗМІ проблемі. Тому не зовсім правильно говорити про інформаційно-комунікативну всемогутність політичної еліти, вплив якої обмежується дією низки чинників – політичних схильностей, під якими Дж. Заллер розуміє усталені особистісні риси, які регулюють прийняття або неприйняття людиною політичних відомостей – різні інтереси, цінності, досвід тощо. Вони відображають індивідуальні психологічні та ментальні процеси, тому їх можна визначити як когнітивні установки, які обмежують засвоєння маніпулятивної політичної інформації, пов'язані з процесами селекції та когнітивної відповідності-невідповідності: по-перше, кожна людина має індивідуальний запас політичних знань, який впливає на сприйняття нової інформації; по-друге, індивідам властиво не брати до уваги повідомлення, які суперечать їхнім власним уявленням, ціннісним орієнтаціям; по-третє, у оцінці події або проблеми люди задовольняються мінімальним набором легко актуалізованих образів і понять, які зберігаються в їхній пам'яті [2; 4, 63-64].

Дійсно, зустрічаючись зі складними політичними об'єктами та подіями, не кожна людина в змозі самостійно виробляти судження про можливі шляхи розвитку ситуації й адекватно оцінити наслідки своїх дій, навіть якщо вона має досить сильну внутрішню мотивацію. Тут велику роль відіграють політичні знання, уміння та навички, обсяг яких багато в чому і визначає суспільно-політичну спрямованість особистості.

Щодо політичної компетентності, то тут заслуговує на увагу врахування такої її особливості, як суб'єктивність. Поряд з традиційним розумінням компетенції як достатньо високого рівня володіння знаннями про певну сферу суспільного життя, конкретного явища чи процесу, що характерно для професіоналів, науковців, потрібно враховувати власне оцінювання людиною рівня своїх знань. Оскільки саме остання особливість формує впевненість у власних можливостях впливати на політику. Можливість впливу на політику у поєднанні з задоволенням утворюють підгрунтя суб'єктивної політичної компетентності. Відсутність суб'єктивної політичної компетентності може призвести до негативного зрізу політичної мотивації – відмови брати участь у політиці у результаті визнання неможливості реалізовувати свої потреби та інтереси або розчарування.

Отже, використання політико-комунікативної теорії Дж. Заллера, зокрема на пострадянському просторі, актуалізується необхідністю формування достатнього рівня політичної компетентності громадян, забезпечення дієвої системи доступу до суспільної інформації у зрозумілій для них формі, що, у свою чергу, дасть їм змогу ефективно використовувати політичні знання на практиці, захищати і відстоювати власні інтереси перед елітою.

Російська дослідниця звертає увагу на модель центрально-периферійного засвоєння інформації, яка ґрунтується на евристичній моделі переконання (Ш. Чейкен) та моделі найбільшої ймовірності (Р. Петті, Д. Качоппо). Центральний спосіб обробки інформації зумовлений прагненням індивіда до осмислення логіки аргументів. За периферійного індивід не вникає у зміст повідомлення, не перевіряє істинність аргументації, судження виносяться на основі домінантних ознак, які розпізнаються завдяки внутрішнім установкам [3, 170; 4, 187-188].

Ці способи тісно пов'язані з роллю логічних і нелогічних процесів у психології мас і "гіпотезою відповідності", згідно з якими існує залежність між когнітивною структурою політичного дискурсу і ментальною логікою аудиторії. Так психологія мас пояснює роль логічних і нелогічних процесів у сприй-

нятті інформації. На логічні більше впливає аргументація, на нелогічні – риторичні і лінгвістичні засоби, емоційність тощо, тобто зовнішні аспекти рекламного чи пропагандистського повідомлення [1].

У своєму дисертаційному дослідженні Г. В. Пушкарьова пропонує власну мотиваційну модель, яка ґрунтується на основі раціонального і псевдораціонального вибору. Псевдораціональний вибір, на її думку, більш передбачуваний, оскільки його легко виявити шляхом вивчення інформаційного середовища, наповненого специфічними потоками, які формують уявлення індивіда про проблеми й відображають сприйняття політики. Тому одним з потенційних індикаторів раціональності здатна стати оцінка джерел інформації, які використовуються для аналізу ситуації. Якщо вони орієнтовані на одну систему ідеологічних концептів, представляють інтереси однієї політичної сили, то ймовірність одержання однобічної інформації різко зростає, що, у свою чергу, знижує можливість критичного відношення до повідомлень, відтак – рівень раціональності падає [4, 238-249].

Дисертантка аналізує теорію мотивованого політичного мислення, за якою останнє залежить від рівня орієнтації індивіда на досягнення мети. Перехресне накладання осей цілепокладання формує типи мотивованого політичного мислення (М. Лодж, Ч. Тейбер): інтуїтивісти орієнтовані на мету, оптимальні рішення; раціоналісти послідовні у досягненні мети, але відмовляються від неї, якщо це вимагає великих затрат; прагматики орієнтовані на мету, але не готові розглядати всі можливі затрати; люди з низькою мотивацією позбавлені внутрішнього стимулу до ґрунтовних міркувань, покладаються на евристичні судження або взагалі апатичні [4, 66-67].

Останні теорії можна віднести до комунікативно-маніпулятивних, оскільки їхні прихильники розуміють політичну мотивацію як феномен, що певною мірою контролюється органами влади, які за допомогою засобів політичного маніпулювання здатні примусити людину здійснити вибір під тиском достатньо ефективних зовнішніх впливів, які в умовах демократії визначено як інформаційні. Саме інформаційна епоху, яка висуває відповідні вимоги до швидкості й переробки інформації, віртуалізація соціального простору актуалізували дослідження в аспекті можливості технологічного впливу на політичну мотивацію.

Звичайно, у дослідженнях російського вченого можна віднайти й інші мотиваційні теорії, представлені західними дослідниками, однак запропоновані, на нашу думку, є найбільш актуальними.

Цікавими є напрацювання російської дослідниці щодо можливостей використання когнітивного підходу в умовах технологічного впливу. "Когнітивний підхід відкриває широкі можливості для теоретичного обґрунтування технологій політичного впливу за рахунок переходу від інтуїтивного, заснованого на попередньому досвіді виборі засобів вирішення політичних завдань до науково обґрунтованого. Когнітивна модель дає змогу побачити своєрідні проблемні вузли, які визначають схильність або опір людини зовнішньому інформаційному впливу, а також допомагає виявити точки дотику зусиль для впливу на мотивацію політичної дії. З іншого боку, така модель застерігає і від ейфорії, вказуючи на низку обмежень, які не дозволяють зробити політичний вплив абсолютним, тотальним" [4, 350], – зазначає Г. Пушкарьова.

У навчальному посібнику "Політичний менеджмент" (2002 р.) російська дослідниця ґрунтовно виклала власне розуміння когнітивної моделі політичної мотивації. Найсуттєвіше впливають на політичну мотивацію, на думку Г. В. Пушкарьової, установки, які є суб'єктивними орієнтаціями людей на сформовані у суспільстві моделі поведінки, ціннісні уявлення, а також на конкретні політичні групи, організації, політичних лідерів; інтеріоризовані, тобто перенесені всередину особистості норми, цінності, відносини зовнішнього соціального і політичного світу, які регулюють її поведінку ніби зсередини [3, 100].

На нашу думку, запропоноване дослідницею визначення політичних установок є найбільш вдалим серед тих, які можна нині відшукати у наукових напрацюваннях, яких, до речі, не так і багато. Крім того, воно загалом кореспондує нашим уявленням, тим більше, що внесок дослідниці у формування теоретико-методологічних засад когнітивних досліджень політичної мотивації, як ми вже наголошували, є найбільш вагомим, хоча б з огляду на відносну доступність. Хоча, дійсно, надто складно серед установок виокремити суто політичні, тому більшість авторів у їх визначенні схильна до простого переліку. Тому, загалом підтримуючи Г. В. Пушкарьову, радше можна говорити про соціально-психологічні установки – інтеріоризовані, тобто засвоєні особистістю норми, цінності суб'єкт-об'єктних відносин, які регулюють активність людини зсередини та впливають на її реакції щодо тих об'єктів і ситуацій, які є для неї найбільш значущими. Повністю можна погодитися з російською дослідницею, що політичні диспозиції формуються у процесі політичної соціалізації у певній політичній культурі та є суб'єктивними орієнтаціями на моделі поведінки, ціннісні уявлення, соціальні зв'язки, які склалися в суспільстві, а у політичній сфері – на конкретні політичні організації, політичних лідерів, політичні ідеї тощо. Суспільство вживляє у свідомість індивіда відповідні інституціональні норми, політичні цінності [3, 100], що згодом відображається у диспозиційній готовності діяти відповідно до його інституційно-нормативних приписів.

Загалом у політико-когнітивному вигляді політичну мотивацію, за логікою дослідниці, можна представити у вигляді п'яти блоків: 1) політичне сприйняття – сприйняття політики і політичної інформації; 2) політичне мислення – переробка і осмислення політичної інформації; 3) ухвалення політичних рішень; 4) політичні емоції, афекти – емоційне оцінювання висновків політичного мислення; 5) політична активність – конкретні дії, які ґрунтуються на сприйнятій, переробленій і оціненій інформації.

Останній блок виходить за межі менталітету (політичної психіки) у сферу політичних комунікацій. Відтак, запропонована вченою когнітивна модель політичної мотивації ґрунтується на твердженні, що людина робить свій вибір в інформаційному середовищі, створеному різними комунікаторами, які формують об'єктивне значеннєво-символічне поле політики і впливають на суб'єктивну логіку політичної активності.

Відтак, з одного боку, розуміння суб'єкт-об'єктної політичної взаємодії та виборчого процесу як процесу інформаційних комунікацій, що уможливлювало чітке планування характеру інформаційних потоків, а з іншого – врахування психолого-когнітивних, нейро-лінгвістичних особливостей людини, дає змогу прихильникам когнітивного підходу створювати відповідні дієздатні механізми впливу на політичну активність, зокрема електоральну, та формулювати ефективні політологічні рекомендації прикладного характеру. Тому нині когнітивний підхід знаходить дедалі більше прихильників, зокрема на пострадянському просторі, позаяк орієнтує на створення необхідних умов для реалізації людиною власного політичного потенціалу та щонайкраще реалізує мотиваційні функції електоральної політики. Звернення до напрацювань зарубіжних дослідників, зокрема російських, має стати гарним засновком для продовження вітчизняних політологічних пошуків у межах когнітивного підходу.

Використані джерела

1. Аронсон Э. Социальная психология. Психологические законы поведения человека в социуме / Аронсон Э., Уилсон Т., Эйкерт Р. – СПб., 2002. – 558 с.

2. Пушкарева Г. В. Изучение электорального поведения: контуры когнитивной модели [Електронний ресурс] / Г. В. Пушкарева. – Режим доступу : http://www.politstudies.ru/N2004fulltext/2003/3/12.htm.

3.Пушкарева Г. В. Политический менеджмент : учеб. пособие / Г. В. Пушкарева. – М. : Дело, 2002. – 400 с.

4. Пушкарева Г. В. Политическое поведение: теория, методология и практические возможности когнитивного подхода : дис. … д-ра полит. наук : 23.00.01 / Г. В. Пушкарева. – М. : МГУ, 2004. – 369 с.

УДК: 342.7

Ірина Вікторівна Алєксєєнко,
доктор політичних наук, професор,
декан соціально-гуманітарного факультету
Бердянського державного педагогічного
університету

СУЧАСНИЙ НАЦІОНАЛІЗМ: КРИЗА СИСТЕМИ І КРИЗА ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті аналізується проблема національного самовизначення як одна з найбільш актуальних в сучасній міжнародній практиці. Під впливом ситуації, що погіршується, люди в більшості країн намагаються знайти способи захисту своїх інтересів. Незначні етнічні й національні конфлікти можуть перерости в глобальну проблему, дестабілізувати безпеку будь-якої держави, якою б могутньою вона не здавалася.

Ключові слова: *глобалізація, національна самосвідомість, націоналізм, самовизначення, політична незалежність.*

Globalization, it is more conventional national borders, contributes to raising national consciousness in all parts of the world, supporting tend to increase the number of independent states. More than a third of modern sovereign states are under pressure from rebel movements dissident groups, governments in exile. The principle of territorial integrity is increasingly retreating to the principle of the right of nations to self-determination that has become since the days of French and American revolutions international legal basis for gaining political independence of nations.

Keywords*: globalization, national consciousness, nationalism, self-determination, political independence.*

Глобалізація, яка робить державні кордони більш умовними, ніж фактичними, сприяє підйому національної самосвідомості у всіх куточках планети, що, у свою чергу, підтримує тенденцію до збільшення кількості незалежних держав. Більше третини сучасних суверенних держав знаходяться під тиском повстанських рухів, дисидентських груп, урядів у вигнанні. З приводу цього М. Мандельбаум констатував, що "священність існуючих суверенних кордонів уже не сприймається світовим співтовариством в цілому" [1, 19]. Принцип територіальної цілісності дедалі активніше відступає перед принципом права націй на самовизначення, який став ще з часів Французької й Американської революцій міжнародно-правовою основою набуття народами політичної незалежності. Саме діячами революції був сформульований так званий принцип національності, відповідно до якого кожен народ є суверенним. Так, у ст. 3 Декларації прав людини і громадянина Французької революції, прийнятої 26 серпня

© Алєксєєнко І. В., 2012

1789 р. Національними зборами, проголошувалось: "Джерело будь-якого суверенітету знаходиться, власне, в нації; ніяка група й ніяка особа не може здійснювати владу, яка не виходить із цього джерела". У Статуті ООН (1945 р.) право народів на самовизначення визначене як норма міжнародного права (п.2, ст.1). Відповідно до вступних статей двох найважливіших документів, прийнятих ООН, – Пакту про громадянські й соціальні права – народи на основі права на самовизначення вільно визначають свій політичний статус. Міжнародно-правові норми про право народів на самовизначення закріплені також у Декларації про надання незалежності колоніальним країнам і народам (1960 р.), Декларації принципів міжнародного права (1970 р.) та інших документах [2, 71].

У науці міжнародного права принцип самовизначення націй (народів) визначається як воля більшості народів, які проживають на даній території, як право вільно визначати свій політичний статус і здійснювати економічний, соціальний і культурний розвиток.

Міжнародне право визнає сьогодні три основні форми реалізації права народів на політичне самовизначення, які вперше були викладені в резолюції Генеральної Асамблеї ООН 1541 (XV) 1960 р., а потім закріплені в Декларації принципів міжнародного права (1970 р.):

– перетворення "несамоврядної території" на суверенну, незалежну державу;

– вільне об'єднання з незалежною державою;

– встановлення будь-якого іншого політичного статусу, вільно обраного (без втручання ззовні) відповідним народом [2, 72].

У міжнародно-правових актах і пізніше неодноразово підтверджувалося, що всі народи мають незаперечне й невід'ємне право на самовизначення й визначення свого політичного статусу "шляхом будь-яких засобів, визнаних міжнародним співтовариством" (Африканська хартія прав людини 1986 р.) [3, 207].

Зокрема, універсальність і загальність права народу на самовизначення була підтверджена Всесвітньою конференцією з прав людини (Відень, червень 1993 р.): "...Всесвітня конференція з прав людини визнає право народів вживати будь-яких законних дій відповідно до Статуту Об'єднаних Націй для реалізації свого невід'ємного права на самовизначення. Всесвітня конференція з прав людини розглядає відмову в праві на самовизначення як порушення прав людини" [4, 16]. Тому, без сумніву, І. Валлерстайн мав рацію, зазначаючи, що "принцип самовизначення... був не більш, як принципом індивідуальної свободи, перенесеним на рівень міждержавної системи" [5, 152].

Найбільш радикальне й демократичне тлумачення національного самовизначення й суверенітету надав свого часу американець Т. Пейн у праці "Права людини": "Що таке уряд, як не орган, що відає справами нації? Нічим більшим він не є. Суверенітет як правове поняття стосується тільки нації, але не індивідууму (короля). І будь-яка нація має невід'ємне право в будь-який час усунути таку форму правління, яку вона вважає для себе неприйнятною, і встановити таку, що відповідає її інтересам, схильностям й уподобанням" [6, 38]. Найбільш радикальним висновком з цієї концепції (приписують авторство то Наполеону, то Мадзіні) є формула: "Кожній нації – держава, кожній державі – єдина нація". Але що таке нація? І які людські колективи можуть претендувати на статус нації? Айвор Дженнінгс писав, критикуючи доктрину самовизначення: "На перший погляд вона видається розумною: нехай народ вирішує. Насправді, вона смішна, тому що народ не може вирішувати, поки хтось не вирішить, хто є народом" [7, 56]. Дійсно, дотепер не існує загальноприйнятого в рамках світового співтовариства розуміння таких термінів, як "народ", "нація", "національна меншина", а дискусії про сутність цих понять, як і спроби надати їм точні й універсальні визначення, тривають уже не одне десятиліття [8, 39].

Відповідно до уявлень французьких революціонерів нація будується на вільному самовизначенні індивіда й суспільства та єдності громадянської політичної культури, а не на культурно-історичних, а тим паче, кровних узах.

Варто також нагадати, що ще наприкінці XIX ст. був відкинутий "принцип порогу" (розумної достатності й розподілу народів на "історичні й не-історичні"), що був ключовим для націоналізму ліберальної епохи. Відтоді теоретично будь-які народності, які вважали себе "націями", могли домагатися права на самовизначення – аж до державотворення. Однак на практиці "права народів" були "зарезервовані" для деяких конкретних (європейських) народів і зовсім не були такими для всіх інших. Адже й справді передбачалося, що надання "варварам" їхніх прав як народам привело б до заперечення індивідуальних прав людини у цих народів. Так, дві системи прав у XIX ст. були поставлені в ситуацію прямого конфлікту. Не було способу, який міг би замирити їх [5, 197], як зазначає І. Валлерстайн.

Засобами практичного обмеження дії універсальних прав людини і прав народів став у XIX ст. колоніалізм і расизм ("цивілізаторська місія білої людини"). У першій половині XX ст. у країнах-метрополіях часто зверталися до теми прав людини, щоб заперечити права народів [9, 374]. Стверджувалося, що населення колоній – це не справжні народи, а тільки сукупність індивідів, індивідуальні права яких можуть бути визнані лише тоді, коли індивід матиме достатній рівень освіти й засвоїть західний стиль життя, чим доведе, що він досяг статусу "цивілізованої людини". Однак у другій половині XX ст. пригноблені колоніальні народи стали наполягати на користуванні правами людини й правами народів, які відповідно до доктрини лібералізму їм належали. Розпочався процес деколонізації, що актуалізував насамперед права народів на самовизначення. "В ході цього процесу у всьому світі знадобилася неймовірна політична мобілізація, яка всюди розбудила політичну свідомість... головна про-

блема, як стримати поширення вірусу мікронаціоналізму, коли всі малі спільності прагнуть проголосити себе народами, які мають право на самовизначення" [5, 164]. Якщо врахувати, що в сучасному світі налічується близько двохсот держав і 5–7 тис. (залежно від методик підрахунку) етнічних груп [10, 2], то послідовна реалізація права на самовизначення призведе до радикального перекроювання політичної карти світу. Так, американський географ С. Коен стверджує: "Мине 25–30 років, і кількість держав світу збільшиться відсотків на п'ятдесят. Більше 300 незалежних країн з'явиться на карті світу" [11, 30].

Законність й універсальність прав людини і прав народів, як відомо, визнана сьогодні міжнародним співтовариством, однак проголошення цих прав ще не означає, що вони можуть бути застосовані в повному обсязі навіть у ліберальних демократіях. Наприклад, поняття прав людини містить у собі право на свободу пересувань і пошук роботи в будь-якому місці. За логікою лібералізму, не повинно бути ні паспортів, ні віз. Однак на практиці країни Заходу охоплює жах від однієї ідеї відкритих кордонів. У 1990-х роках практично всі вони вдалися до жорстких заходів імміграційної політики. Головним аргументом на користь цього стало те, що вони не можуть брати на себе економічний тягар усього світу. А як же бути з тягарем "цивілізаторської місії", що ще зовсім недавно охоче брали на себе ті ж країни? Як бути з універсальним правом на свободу пересування?

Сьогодні міжнародні правові акти визнають як право народів на самовизначення, так і принцип територіальної цілісності й непорушності післявоєнних кордонів, закріплений, зокрема, у гельсінських угодах. Термін "територіальна цілісність держав" увійшов у практику міжнародних відносин із прийняттям Генеральною Асамблеєю ООН у 1970 р. резолюції 2625 (XXV), яка містила Декларацію принципів міжнародного права, що стосуються дружніх відносин і співробітництва між державами відповідно до Статуту ООН і Заключного акта Гельсінської наради з безпеки й співробітництва в Європі. Серед "десяти заповідей Гельсінкі": поряд із принципом поважання прав людини і основних свобод, включаючи свободу думки, совісті, релігії й переконань, що дали поштовх до створення Гельсінського правозахисного руху (1976 р.) у соціалістичних країнах, є й принципи непорушності кордонів, територіальної цілісності держав і невтручання у їх внутрішні справи [12, 108]. Водночас до Декларації Заключного акта Наради з безпеки і співробітництва в Європі окремим принципом включене право на самовизначення, яке пізніше дістало підтвердження в документах цього найважливішого європейського органу [13, 173].

Після розпаду Радянського Союзу, Югославії, Чехословаччини й об'єднання Німеччини був створений прецедент порушення принципу непорушності кордонів у Європі, закріплених гельсінськими угодами, і він значною мірою втратив раціональний зміст [14, 35]. Застосування його, особливо у взаєминах між державами на території колишнього СРСР, може привести до небажаних наслідків. По-перше, консервується існування безлічі територіальних суперечок, які, не знайшовши вирішення, можуть жевріти десятиліттями, потенційно загрожуючи переростанням у відкритий, у тому числі збройний, конфлікт. По-друге, закривається шлях для пошуку компромісних рішень з територіальних проблем, оптимальний з погляду збереження міжнародної й національної стабільності. Однак і відкрите декларування права на переділ кордонів призвело б до колосального наростання конфліктності й реальних воєнних зіткнень. Тому на практиці вибір того або іншого підходу визначається знову ж політичною доцільністю, що неминуче призводить до порушення прав людини й національних груп, до не менш гострих етнополітичних конфліктів. Насамперед це проявляється в застосуванні так званих подвійних стандартів у сфері захисту прав людини. Яскравим свідченням цього є міжнаціональні конфлікти на території колишньої Югославії. Так, у результаті використання ЄС і НАТО подвійних стандартів на користь хорватської й мусульманської частини населення потік сербських біженців (за даними експертів ЄС) з Хорватської Країни становить 500 тис. осіб, з Боснії та Герцеговини – 200 тис. осіб [15, 19].

Порушення прав людини, особливо в результаті етнополітичних конфліктів, стало приводом для висування концепції "гуманітарної інтервенції", що спирається на концепції "обмеженого суверенітету" й "пріоритету безпеки особистості над безпекою держави". Практичним втіленням такого підходу стали дії НАТО проти Югославії в 1999 р. [16, 83]. Справа навіть не в результаті цієї акції, яка виправдовувалася етнічними чистками албанців у Косові, а привела Європу практично до гуманітарної катастрофи – до масових жертв серед мирного населення й нових сотень тисяч біженців, а також практично повного витіснення сербського населення з цього району Союзної Республіки Югославії. Справа в тому, що в міжнародних відносинах був створений небезпечний прецедент. Його теоретичним обґрунтуванням стало змішування двох абсолютно протилежних методологічних підстав: з одного боку, принципів "реалістичної зовнішньої політики", що спирається винятково на силу, з іншого – ліберальної доктрини прав людини, що висуває на перше місце моральні й правові принципи і протиставляє їх збройному насильству.

Треба визнати, що юридичного механізму розв’язання суперечностей між зазначеними парами міжнародно-правових принципів не існує. Одні з них реалізуються за рахунок інших, причому щоразу залежно від того, чиї політичні інтереси беруть гору, від співвідношення потенціалів заінтересованих сторін, від конкретної міжнародної ситуації [17, 248].

У цьому контексті особливе значення для нашої країни має офіційна позиція адміністрації США і країн Європейського Союзу щодо національного самовизначення народів колишнього Радянського Союзу. Головними для політики США щодо цих територій на просторах колишнього СРСР є п'ять принципів, які були вперше офіційно обнародувані ще в 1991 р.: самостійність народів СРСР у вирі-

шенні питання про своє майбутнє; зміна кордонів відповідно до закону і мирними засобами; повага демократії, верховенства закону, результатів вільних виборів; забезпечення прав людини, включаючи права національних меншин; дотримання норм міжнародного права і міжнародних зобов'язань.

Західноєвропейська позиція була сформульована трохи пізніше. У грудні 1991 р. сесія Ради ЄС у Брюсселі запропонувала так званий брюссельський мінімум з проблем самовизначення, що містив критерії, відповідність яким забезпечувала б новим державам Східної Європи і колишнім республікам Радянського Союзу дипломатичне визнання з боку країн Європейського співтовариства: повага вимог Статуту ООН і Гельсінського акта в тій частині, що стосується правової держави, демократії та прав людини; гарантії прав національних груп і меншин; непорушність кордонів, які можуть бути змінені тільки мирними засобами і зі спільної згоди; дотримання міжнародних зобов'язань з питань роззброєння, нерозповсюдження ядерної зброї, безпеки й регіональної стабільності; врегулювання всіх питань, пов'язаних з державною спадщиною й регіональними суперечками методами переговорів і арбітражу [18, 31-32].

І американські "п'ять принципів", і "брюссельський мінімум" ЄС містять низку однакових положень – прихильність демократичним принципам, мирне врегулювання спорів, дотримання всіх міжнародних зобов'язань і норм права, гарантії прав людини й національних меншин.

Мабуть, єдина помітна відмінність американської позиції від західноєвропейської полягала в тому, що США визнавали можливість перегляду кордонів, тоді як країни Європейського співтовариства, повністю не виключаючи перегляду кордонів, наголошували на їх незмінності.

Загалом кордони сучасної України сприймаються Заходом як історично остаточні й непорушні, тоді як у світі за підтримки Заходу Еритрея відокремлюється від суверенної Ефіопії, ділиться Боснія, Косове "де-факто" перестає бути частиною Союзної Республіки Югославії тощо.

Не будемо детально розглядати питання про практичну реалізацію цих вимог самими заявниками – США і Європейським Союзом. Питання поки що в іншому: наскільки сумісними є права людини, права національних меншин і принцип непорушності кордонів?

Гарантії прав людини припускають гарантію прав осіб незалежно від їхньої національної належності, у тому числі представників національних меншин, тоді як гарантії прав національних меншин (у розумінні гарантії прав колективних) можуть на практиці і не містити гарантій індивідуальних прав особи іншої національності. Тому варто було б особливо наголосити, що права людини є основними порівняно з правами колективними, а не навпаки. Етнополітичні конфлікти по всій Східній Європі й на просторах СНД свідчать про те, що переважна частина національних рухів, які борються за самовизначення, поставила права нації вище прав людини, а гасла прав народів, що самовизначаються, повністю витісняють питання про права представників інших народів.

Досвід останнього десятиліття свідчить, що етнонаціоналісти вбачають у західних концепціях і конвенціях прав людини лише те, що вони хочуть побачити (обіцянку допомоги й солідарність у боротьбі за національне самовизначення), а не всю сукупність ідей і принципів, які в них закладені авторами. Народи вимагають свободи й політичного (державного) самовизначення, щоб бути рівними з іншими, оскільки політична і юридична рівність людей незалежно від їхньої етнічної належності – обов'язкова ознака національної держави. Але вони можуть вимагати свободи й для того, щоб вивищитися над іншими [19, 45].

Реалізація на практиці принципу рівності членів нації майже автоматично приводить у цьому випадку до виключення "етнічно-далеких" з її складу і відмови надати їм "громадянство" та ін. У свою чергу, їхній статус "не громадян" або "громадян другого сорту" не передбачає й рівності у правах. Тому що все, що лежить по той бік поняття "нації" – чуже або навіть вороже. Надання мовам титульних національностей державного статусу на всьому пострадянському просторі, як і ряд інших дискримінаційних заходів, практично заблокувало доступ нетитульного населення в "коридори влади" і сприяло досягненню форсованої "неокоренізації" апаратів управління й становлення етнократичних режимів. У результаті після невдалої спроби створення інтернаціональної (загальнонародної) держави на базі заперечення ("проскакування" стадії) національної держави народи колишнього СРСР, намагаючись побудувати її сьогодні, мають феномен етнократичної держави.

"Національна держава" – категорія європейської історії, західної цивілізації, й існують певні сумніви в її універсальності, тим паче, що секулярна національна держава західного взірця ніде по-справжньому не функціонує за межами Європи й Америки. Проте це нічого поки що не змінює. "Більш як протягом 300 років, – пише Д. Елазар, – політичні зусилля європейської цивілізації, як і країн, що перебували в сфері впливу цієї цивілізації, були спрямовані на створення національних політично-суверенних держав, і дуже часто створені за допомогою цих зусиль держави в результаті виявлялися відокремленими від народів, яким вони призначені служити" [20, 10]. Дійсно, існування національних меншин суперечить логіці національної держави, мета якої – єдиний народ, один уряд і єдина територія, оскільки культурна гомогенність, як передбачається, сприяє безпеці й стабільності держави. "У процесі свого розвитку, – зазначає далі Д. Елазар, – національна держава часто стає державою громадян, де кожна людина є громадянином, і при цьому не ніхто не повинен мати ніякої іншої колективної ідентичності, крім належності до офіційних націй" [20, 11].

Відповідно до концепції національної держави задля повної національної інтеграції етнічні меншини, що проживають в її межах, в ідеалі повинні сприйняти культуру домінуючої етнічної групи як

свою власну, політичні інститути держави повинні мати для них те ж значення, що й для "титульної" етнічної спільності. Однак доти, поки етнічні меншини продовжують зберігати власну ідентичність, очікувати цього було б нереально. Допоки існують етнічні меншини, їхні члени можуть підкорятися нормам, які встановлює держава, водночас вони навряд чи ідентифікуватимуть себе з тією державою, в межах якої вони перебувають; особливо, якщо це відбулося недавно і/або "не цілком добровільно". Треба враховувати й ту обставину, що політичними, соціально-економічними й культурними засобами держава може не тільки розв'язувати національні проблеми, а й конструювати нові меншості, підсилювати, з одного боку, їхню дискримінацію, а з іншого – їхнє прагнення до самоізоляції або виходу з даного політичного співтовариства. "Національна свобода самоцінна, спроби протиставити демократію самовизначенню народів – лише політична гра, спрямована проти свободи під пристойним приводом боротьби за демократію. Коли є національна свобода, державний устрій може бути демократичним або авторитарним, але коли немає свободи, то демократії не може бути в принципі" [21, 37].

Така позиція, очевидно, пояснюється тим, що сучасний світовий порядок складався на основі ідей модерну, а серед них ключовою є ідея нації як носія прогресу й головного суб'єкта історії. Відтак, незважаючи навіть на те, що кордони понад 90% незалежних держав сьогодні не збігаються з відповідними їм націями, концепція національної держави, як і раніше, домінує.

Парадокс полягає і в тому, що зростання націоналізму відбувається в рамках формування наднаціональної світової реальності. Кінець XX – початок XXI ст. – час розширення, поглиблення швидкості й інтенсивності економічних, культурних і фінансових зв'язків у всьому світі. Глобальне співтовариство, що виникає на наших очах, змінює світ радикальніше, ніж усі соціальні новації й наукові прориви минулих століть. Потужні транснаціональні сили переміщають сьогодні фінанси, технології, капітал, незважаючи на національні кордони, причому в постійно зростаючих масштабах. У цих умовах деякі дослідники заговорили про кризу і навіть "зникнення" національної держави. "...У західній частині континенту уже втілилася в реальність ідея європейської інтеграції, – пише М. Хрох. – Форма, якої ця інтеграція може набути, зрозуміло, залишається досить спірною, оскільки конституційне майбутнє ЄС визначають сьогодні дві суперечливі тенденції: одна до того, щоб Європа стала континентом для громадян незалежно від їхньої етнічної належності, а інша міцно тримає її в лещатах уявлень про традиційні етнічні розбіжності й веде до створення в Європі єдності окремих націй-держав" [22, 141]. Проте інтернаціональне "громадянське суспільство" тут уже явно переобтяжене перегородками, створеними національними державами.

Як вказує Б. Андерсон у вступі до чергового видання своєї відомої книги "Кінець епохи націоналізму", який так довго пророкували, до цього ще дуже й дуже далеко. Бути нацією – це, по суті, найбільш універсальна легітимна цінність у політичному житті нашого часу. Але якщо самі факти зрозумілі, то їх пояснення залишається предметом дискусії [23, 27]. Тому можна впевнено стверджувати, що ще довго не зникне й не втратить своєї актуальності проблема руху за самовизначення, як і проблема пошуку органічного поєднання прав суверенних держав, національних груп і прав людини.

Водночас "потрібно мати інтелектуальну чесність і моральну силу, щоб порушити питання про вартість процесу самовизначення націй Землі, й, головне, для людини, – пишуть В. Лукін і А. Уткін, – з трагічним досвідом зростає розуміння того, що перемога принципу самовизначення над конституційно-ідейною підставою державності породжує дивовижний потенціал конфліктів. Орієнтація на принцип самовизначення небезпечна для світу в цілому і для Європи зокрема, особливо для Східної Європи, що нестабільно модернізується. ...У сучасному динамічному світі ті, хто беззастережно веде боротьбу за самовизначення за всяку ціну, підривають потенціал демократичного розвитку в нових незалежних країнах і ставлять під загрозу основи народовладдя в демократичних державах. Настав час відмовити у моральному схваленні більшості з них і побачити в них те, чим вони, власне, і є – деструктивну силу. ...Щоб світове співтовариство не поринуло в безодню національної стервозності, варто поставити права людини, громадянина вище прав схильних до фанатизму групи, клану, роду" [24, 118-119]. У державах, які поважають права людини (визнання яких стає сьогодні дійсно глобальною ідеологією), національна належність повинна мати культурну, а не політичну значущість, оскільки "суб'єктом політичного суверенітету є не який-небудь один "етнос", а "демос" у цілому – люди, що належать до різних етнічних груп, які живуть у формуючій територіальну цілісність державі" [25, 19]. Тому органічне поєднання колективних прав національностей і меншин у багатонаціональному, полікультурному суспільстві з захищеними державою правами індивідів є найменш конфліктогенним способом артикуляції демократичної політики, не орієнтованої на створення нації-держави.

Використані джерела

1. Mandelbaum M. The Future of Nationalism / Mandelbaum M. // The National Interest. – 1999. – № 78. – P. 219 – 256.
2. Действующее международное право: Сб. документов. – М., 1996. – Т.1. – 471с.
3. Права человека: Сборник международно-правовых документов. – Мн.: Белфранс, 1999. – 318 с.
4. Барсегов Ю.Г. Культ аннексий / Барсегов Ю.Г. – М.: Аспект Пресс, 1997. – 197с.
5. Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / Валлерстайн И. – СПб.: Экономика, 2001. – 238с.

6. Пейн Т. Избранные произведения / Пейн Т. – М: Праксис, 1959. – 260с.
7. Jennings W.I. The Approach to Self – Government / Jennings W.I. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 256 p.
8. Словарь прав человека и народов. – М.: Славянский диалог, 1993. – 378с.
9. Документ Копенгагенского совещания конференции по человеческому измерению СБСЕ от 29 июня 1990 г. // Права человека: Сборник международно-правовых документов. – Мн.: МОДЭК, 1999. – 725с.
10. Stavenhagen R. Ethnic Conflicts and Nation-State / Stavenhagen R. – L.: The Guilford Press, 1996. – 203p.
11. Митрофанов А. АнтиНАТО. Новая идея российской геополитики, тактика и стратегия на современном этапе: Доклад / Митрофанов А. – М.: Логос, 1997. – 140с.
12. Хельсинский документ. Вызов времен и перемен. От 10 июля 1992 г. // Права человека: Сборник международно-правовых документов. – Мн.: Белфранс, 1999. – 329с.
13. Аречага Х. Современное международное право / Аречага Х. – М.: Прогресс, 1983. – 269с.
14. Monlack G. The Geopolitics of NATO Enlargement / Monlack G. // International dialogue. – 1999. – № 1. – P. 30 – 47.
15. Кувалдин В. Югославский кризис и внешнеполитическая стратегия России / Кувалдин В. // Мировая экономика и международные отношения. –1999. – № 9. – С.18 – 33.
16. Черниченко С. Операция НАТО в Югославии и международное право / Черниченко С. // Международная жизнь. – 1999. – № 11. – С.83 – 122.
17. Этциони А. От империи к сообществу: новый подход к международным отношениям ; Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева / Этциони А. – М.: Ладомир, 2004. – 348с.
18. Богатуров А.Д. Очерки теории и политического анализа международных отношений / Богатуров А.Д., Косолапов Н.А., Хрусталев М.А. – М.: Научно-обозревательный форум по международным отношениям, 2002. – 384с.
19. Чаттерджи П. Воображаемые сообщества: кто их воображает? // Нации и национализм / Б. Андерсон, О. Бауэр, М. Хрох и др. / Пер. с англ. и нем. Л.Е. Переяславцевой, М.С. Панина, М.Б. Гнедовского. – М.: Праксис, 2002. – 246с.
20. Elazar D.J., ed., Federal Sistems of the World: A Handbook of Federal, Confederal and Autonomy Arrangements. Essex, 1991. – 341p.
21. Хаким Р. Сумерки империи: К вопросу о нации и государстве / Хаким Р. – Казань: Истина, 1993. – 217с.
22. Хрох М. От национальных движений к сформировавшейся нации / Хрох М. // Нации и национализм. – М.: Радуга, 2002. – 164с.
23. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма / Андерсон Б. – М.: Праксис, 2001. – 137с.
24. Лукин В.П. Россия и Запад: Общность или отчуждение? / Лукин В.П., Уткин А.И. – М.: Инфра-М, 1995. – 212с.
25. Volf M. When the unclean spirit leaves. The Task of East European Churches after the 1989 revolution / Volf M. // Occasional papers on religion in Eastern Europe. – Princeton, 1991 – Vol. 11, №1. – P. 10–29.

УДК: 316.46.058.5+34

Оксана Сергіївна Дмитренко,
кандидат політичних наук,
доцент Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова

ПОЛІТИКО-ПРАВОВІ МЕХАНІЗМИ ЗАХИСТУ ВІД ПОЛІТИЧНОГО МАНІПУЛЮВАННЯ

Досліджуються механізми захисту населення від політичного маніпулювання в сучасних суспільствах. Механізми захисту від негативного політичного впливу пропонується розглядати на державному, суспільному і особистому рівнях.

Ключові слова*: паблік рилейшнз, маніпулювання політичне, таємна маніпуляція, нейролінгвістичне програмування.*

The mechanisms of defence of population from political manipulation in modern societies are investigated. It is suggested to examine mechanisms of protecting from negative political influence on state, public and personality levels.

Keywords*: public relations, political manipulation, secret manipulation, neurolinguistic programming.*

У сучасних суспільствах маніпулювання є невід'ємною частиною будь-якого управління – економічного, політичного, духовного тощо. Це пов'язано з тим, що маніпулювання міститься у самій природі управлінського процесу. Особливістю маніпулятивних впливів у політичній практиці є те, що вони мають масовий та тривалий характер, тобто процеси маніпулювання торкаються більшості населення, залучають до політичної боротьби в якості активних учасників великі соціальні групи людей, а також

© Дмитренко О. С., 2012

відбуваються протягом тривалого часу (наприклад, стратегічне маніпулювання може здійснюватися роками). Існуюча велика кількість маніпулятивних технологій дає можливість зацікавленим групам швидко і надійно досягнути поставленої мети. Однак подальші наслідки таких дій можуть мати невтішний характер і бути абсолютно непередбачуваними. Вчені зазначають, що деструктивні маніпуляції людиною, суспільною думкою та масовою свідомістю, поряд з національними конфліктами, екологічними катастрофами та демографічними проблемами, перетворяться в глобальну світову проблему початку третього тисячоліття [5].

У сучасній політичній науці існує велика кількість праць, присвячених вивченню паблік рилейшнз, політичному маніпулюванню, політичній рекламі, пропаганді та іншим способам впливу на свідомість і підсвідомість людини. Серед дослідників, що працюють у цьому напрямку, можна назвати С.Блека, І.Вікентєва, М.Варія, Л.Войтасика, Є.Доценка, А.Кольєва, В.Музиканта, Г.Почепцова, В.Ольшанського та ін. Однак праць, у яких досліджуються механізми захисту від негативного політичного впливу, як у зарубіжній, так і вітчизняній науковій літературі існує недостатньо. Зокрема, автор спиралася на поради щодо захисту від політичного маніпулювання таких вчених, як С.Кара-Мурза та А.Цуладзе.

Мета статті полягає у дослідженні механізмів захисту людей від негативного впливу сучасних маніпулятивних технологій.

Питання про зменшення можливостей маніпулювання свідомістю людей і громадською думкою слід розглядати на трьох рівнях: державному, суспільному і особистому.

На загальнодержавному рівні необхідною умовою захисту від політичного маніпулювання є наявність юридичних актів, які здійснюють контроль за виробництвом і розповсюдженням політичної агітації, реклами, пропаганди, тощо. У сучасному світі реклама є одним із важливих видів комунікаційної діяльності. Тому саме політична реклама містить у собі значний потенціал маніпулятивного впливу. До основних нормативно-правових актів, що регулюють виробництво та розповсюдження політичної реклами в нашій державі, належить Закон України “Про вибори президента України", Закон України “Про вибори народних депутатів України", Закон України “Про вибори народних депутатів Верховної Ради Автономної Республіки Крим, місцевих рад та сільських, селищних, міських голів", Закон України “Про телебачення та радіомовлення", Закон України “Про рекламу" тощо.

Відповідно до розділу ІІІ статті 8 Закону України “Про рекламу" забороняється вміщувати твердження, які є дискримінаційними за ознаками походження людини, її соціального і майнового стану, расової та національної належності, статі, освіти, політичних поглядів, ставлення до релігії, за мовними ознаками, родом і характером занять, місцем проживання, а також такі, що дискредитують товари інших осіб; подавати відомості або закликати до дій, які можуть спричинити порушення законодавства, завдають чи можуть завдати шкоди здоров'ю або життю людей та/чи довкіллю, а також спонукають до нехтування засобами безпеки; використовувати засоби і технології, які діють на підсвідомість споживачів реклами [2].

Закон України “Про вибори народних депутатів" говорить, що поширення у будь-якій формі матеріалів, що містять заклики до ліквідації незалежності України, зміни конституційного ладу насильницьким шляхом, порушення суверенітету і територіальної цілісності держави, підриву її безпеки, незаконного захоплення державної влади, пропаганду війни, насильства та розпалювання міжетнічної, расової, національної, релігійної ворожнечі, посягання на права і свободи людини, здоров'я населення, забороняється. Забороняється розповсюдження завідомо недостовірних або наклепницьких відомостей про партію (блок) – суб'єкта виборчого процесу або про кандидата у депутати [4].

ЦВК є незалежним державним органом, який відповідно до Конституції України, законів України забезпечує організацію підготовки і проведення виборів Президента України, народних депутатів України, а також всеукраїнських референдумів. Серед основних загальних повноважень, що їх здійснює ЦВК належить здійснення контролю за додержанням вимог законодавства України про вибори і референдум, за дотриманням політичними партіями, іншими суб’єктами виборчого процесу та процесу референдуму вимог законодавства про вибори та референдум тощо [3]. Закон України “Про вибори народних депутатів України" у розділі VIII статті 71 говорить, що: “У разі надходження до Центральної виборчої комісії або окружної виборчої комісії заяви, скарги чи іншого повідомлення щодо порушень вимог цієї статті, які мають ознаки вчинення злочину чи адміністративного правопорушення, відповідна виборча комісія невідкладно звертається до відповідних правоохоронних органів щодо перевірки зазначеного повідомлення та реагування відповідно до законів України" [4].

У разі встановлення судом при розгляді виборчого спору повторного або одноразового грубого порушення засобом масової інформації вимог Закону України “Про вибори народних депутатів України" суд приймає рішення про тимчасове (до закінчення виборчого процесу) зупинення дії ліцензії або про тимчасову заборону (до закінчення виборчого процесу) випуску друкованого видання.

Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення своїм рішенням припиняє трансляцію на території України, в тому числі операторами телекомунікації, іноземних телеканалів, у діяльності яких порушується норма щодо заборони громадянам іноземних держав, особам без громадянства ведення передвиборної агітації через журналістську діяльність або в діяльності яких містяться заклики до ліквідації незалежності України, зміни конституційного ладу насильницьким шляхом, пору-

шення суверенітету і територіальної цілісності України, підриву її безпеки, незаконного захоплення державної влади, пропаганда війни, насильства та розпалювання міжетнічної, расової, національної, релігійної ворожнечі, посягання на права і свободи людини, здоров'я населення [1].

В Україні існують лише поодинокі випадки, коли представники політичних сил через суди домагаються заборони політичної антиреклами. У зв'язку з цим можна навести приклад, коли Печерським судом була заборонена трансляція ролика проти Ю.Тимошенко під назвою "Краще б вона відпочивала" від Партії регіонів. Цікаво, що у Росії під час останньої передвиборчої кампанії до Державної Думи Всеросійська державна телерадіокампанія після листа, що надійшов від голови ЦВК В.Чурова, зняла з ефіру передвиборні ролики двох політичних партій – ЛДПР та Справедливої Росії. У листі зазначалось, що ролик "Справедливої Росії" під умовною назвою "Пора сваливать" може оцінюватись як такий, що містить ознаки культу насилля. А ролик під умовною назвою "Дед" містить ознаки проведення передвиборчої агітації проти інших політичних партій, що, на думку ЦВК, стало порушенням пунктів 2 і 4 частини 52 статті 62 закону про вибори депутатів до Держдуми.

Найбільшою проблемою в контексті законодавства щодо порушень, які мають маніпулятивний характер, є те, що їх надто багато і специфіка їх така, що вони досить важко прораховуються з точки зору юриспруденції. Саме тому більшість маніпулятивних технологій, що використовуються в сучасних політичних процесах, не прописані в законодавстві та їх використання не несе за собою жодної правової відповідальності.

Однією із таких технологій, що важко прораховуються і доводяться з точки зору юриспруденції, є нейролінгвістичне програмування (НЛП). НЛП – найновіший напрям маніпулювання. Його засновники Дж.Гриндер та Р.Бендлер. Спочатку НЛП виникло як психотерапевтична техніка, суттю якої було "кодування" (програмування) людини вербальними (лінгвістичними) "формулами успіху". Пізніше до вербальних додалися і невербальні (міміка, жести та ін.) засоби впливу. Сьогодні НЛП активно використовується у практичній політичній психології для впливу на електорат під час передвиборчої кампанії. Класичним прикладом вважається історія з операцією аортокоронального шунтування колишнього російського президента Б. Єльцина. Ходили чутки, що нібито американці попросили провести цю операцію в певний день – напередодні президентських виборів у США, на котрих Б.Клінтон протистояв пристаркуватому конкуренту, республіканському сенатору Доуесу. Саме у цей день, коли офіційна передвиборча пропаганда вже була заборонена, по всім телевізійним каналам пішли повідомлення про старого і хворого президента Росії, який переніс тяжку операцію на серці, під час якої він навіть передав президентські повноваження прем'єр-міністру. Мета такої комунікації підсвідомо навіювала: ось що може статися з країною, якщо на чолі стоїть літній та хворий президент. Далі підсвідомість дала автоматичний висновок: слід голосувати за молодого і здорового кандидата, яким був Б.Клінтон, що легко переміг свого опонента [8, 174].

Тому головна проблема для юриспруденції полягає у тому, що досить важко довести здійснення будь-якого впливу на підсвідомість людей, що відбулося їх кодування.

НЛП використовує різноманітні методи впливу на свідомість і підсвідомість людини, серед яких лінія часу, якір, субмодальність, 25-й кадр. І, якщо "лінію часу" – правило розміщувати фотографії кандидатів на плакаті у правому верхньому кутку із врахуванням того, що підсвідомість саме це місце асоціює з майбутнім; або використання методу умовних рефлексів (якоріння), спрямоване на штучне пробудження спогадів та емоцій, захованих у глибинах підсвідомості, навряд чи хто вважатиме незаконними, то використання ефекту 25-го кадру заборонено.

Суть ефекту 25-го кадру полягає у тому, що процеси сприйняття інформації є нелінійними. У свідомість надходить лише та інформація, що перевищує певний поріг. На цьому ґрунтується відкриття Д.Вайкері феномена сублімінальної (підсвідомої) реклами, яка полягає у тому, що в рекламний ролик вміщують сигнали, які перебувають вище порогу "реєстрації свідомості", але нижче порогу сприйняття. Так, стандартна швидкість руху кіноплівки у проекторі – 24 кадри за секунду. Якщо вклеїти 25 кадр – глядач нічого не помітить, а от інформація, яку несе у собі "невидимий" кадр, міцно засідає у людській підсвідомості.

У 1994 р. в Україні був прийнятий Закон "Про телебачення та радіомовлення". Згідно зі статтею 6 пункту 3 цього закону "Забороняється використання у програмах та передачах на телебаченні і радіо прихованих вставок, які впливають на підсвідомість людини та / або чинять шкідливий вплив на стан їх здоров'я" [1].

Однак під час політичних виборів як у зарубіжних країнах, так і в Україні у засобах масової інформації можна зустріти цікаві факти про використання заборонених технік впливу на підсвідомість виборців. Так, під час передвиборчої кампанії у 2000 р. в США у рекламному ролику республіканської партії на підтримку Дж.Буша був використаний 25-й кадр, який містив у собі таємний текст: "Криси. План Гора – вибір бюрократів". Як свідчать Інтернет видання, у передвиборчому ролику кандидата у президенти України В.Януковича також використовувалась технологія 25-го кадру. Ролик транслювали на Першому Національному каналі у 2004 р. [9]. У 2006 р. під час проведення парламентських виборів розгорівся скандал навколо блоку "Наша Україна". Так, керівник виборчої кампанії Партії регіонів Е.Кушнарьов заявив про використання технології 25-го кадру в агітаційному фільмі "Загроза. Страшна правда", що був продемонстрований 10 березня на Першому національному каналі. За його словами,

протягом усієї стрічки п'ять разів по три кадри з'являлось зображення синього черепу. При уповільненому перегляді стрічки дійсно видно, що зображення черепа з'являється у вигляді спалаху при зміні сюжетів. Але, оскільки у кожному випадку зображення черепу займало більше одного кадру, то це не є технологією 25-го кадру.

Представники Академія преси України, провівши моніторинг 10 провідних українських телеканалів, дійшли висновку, що телебачення рясніє рекламою, що може суперечити законодавству України. Так, негативна реклама Партії регіонів складала 23,3% від її загальної кількості на телебаченні, блоку "Наша Україна–Народна самооборона" – 20%, Блоку Юлії Тимошенко – 18%, Комуністичної партії України – 17%. Найбільша кількість антиреклами була зафіксована на телеканалі "Інтер". Тут фахівці визначили, що антиреклама займала 52% всього потоку політичної реклами і за кількістю повідомлень, і за кількістю часу (81%). Друге місце за кількістю повідомлень з антирекламою посів телеканал "ТРК–Україна": 46% від усього потоку політичної реклами на телеканалі. На третьому місці – телеканал "НТН" – із 43% антиреклами. За кількістю часу, наданого в загальному потоці політичної реклами для антиреклами, друге місце посів "5-й канал" (75%), третє – "УТ-1" (59%). Коментуючи ці результати, головний науковий співробітник Інституту соціології НАН України Н.Костенко зауважила, що раніше в Україні ніколи кількість антиреклами не досягала таких високих показників [7]

За умови існування розвиненого громадянського суспільства можливе існування громадських організацій (або структур у рамках цих організацій), що на професійній основі можуть здійснювати контроль за ПР-рекламою, агітацією, пропагандою та ін. Важливим є те, що громадські організації не зацікавлені у результатах виборів, а лише дбають про законність їх проведення. Вони зацікавлені в забезпеченні справедливості процесу голосування та захисті прав виборців. В Україні найбільш масштабних спостережливих зусиль під час виборів докладає Комітет виборців України – провідна громадська організація, головним завданням діяльності якої є спостереження за ходом виборчої кампанії, підтримання взаємозв'язків між виборцями і органами влади, захист виборчих прав громадян. Активну участь також приймають громадська мережа "ОПОРА", Фундація регіональних ініціатив, Міжнародний фонд "Відродження" та ін.

Людина повинна також самостійно захищатися від маніпуляції, критично осмислюючи надану їй інформацію. Треба знати, що маніпулювання громадською думкою легше здійснюється за умови масової аудиторії, з уже сформованою масовою свідомістю, жорстко орієнтованими стереотипами і поглядами людей. Суттєвими перешкодами для маніпулювання виступають власний досвід людей і не контрольовані владою системи комунікації, такі як сім'я, родичі, друзі та ін. Корисні поради щодо захисту громадськості пропонує фахівець із питань маніпулювання А.Цуладзе. Дослідник радить критично аналізувати інформацію, яку надають ЗМІ. Для цього зовсім не обов'язково заглиблюватися в нетрі політології, достатньо навчитися відмежовувати факти від інформації. Перше, що необхідно для цього зробити – виключити з інформації емоційну складову, яка істотно впливає на формування громадської думки. Кожен вид ЗМІ має свої особливі емоційні способи впливу на аудиторію – телебачення бере глядача за допомогою "картинки" (відомо, що саме візуальні образи найбільш впливають на свідомість у процесі сприйняття інформації), журнали – яскравими ілюстраціями та друкованим текстом. Знаючи, у чому сила впливу того чи іншого ЗМІ, можна навчитися нейтралізовувати його. Так, можна слухати телевізійні новини, не дивлячись на екран телевізора, або ще краще – прочитати стенограму телепередачі. Цікаво, що стенограми відомого російського журналіста С.Доренка, які вивішувалися на сайті телеведучого, не підлягали порівнянню з тим шоу, яке він влаштовував у ефірі [10, 367-368]. Як зазначає А. Цуладзе, ЗМІ завжди намагаються драматизувати події. Це робиться для того, щоб інформація краще засвоювалася. Тому треба скептично ставитися до будь-якої сенсації, у більшості випадків "вони висмоктані з пальця" [10, 372].

Однією з найважливіших умов створення політичного міфу є конституювання загроз. Загроза формує потребу в герої. У міфах завжди є герої та антигерої. Тому, коли вам пропонують набір героїв та антигероїв, значить від вас чогось хочуть, а тому слід задуматися над питанням – чого саме? [10, 371].

Значний перелік порад щодо обмеження маніпулювання свідомістю людей дає російський дослідник С.Кара-Мурза. Однією з основ захисту вважається скорочення контактів з маніпулятором чи з потенційним маніпулятором. Звичайно, в періоди навали інформації під час виборів це зробити дуже складно. Та вже саме прагнення до цього є визначальним.

Важливим етапом маніпулювання С.Кара-Мурза називає захоплення аудиторії. Під час виборчої кампанії кожен з нас ніби приєднується до нової реальності. Особисті та інші проблеми відходять на другий план, залишаючи суцільне захоплення від процесу та результату вибору. В такі моменти різко знижується критичне ставлення у сприйманні інформації. Боротися з цим просто – достатньо переривання контакту, виключеного телевізора чи радіо, простого відходу. В такому випадку порушується встановлений ритм чи сценарій впливу, як наслідок – відбувається зменшення ефективності маніпулятивної техніки.

Виборчий процес володіє своїм швидким темпом: події змінюються одна за одною, потік інформації переповнює з неймовірною швидкістю, захоплюючи в коловорот кожну людину, а особливо її свідомість. Для захисту слід змінити темп, перервати контакт з маніпулятором та відкинути обстановку

терміновості, дати сирим думкам, почуттям та враженням відстоятись, а потім розпочати на свіжу голову новий аналіз.

Особливого значення в процесі маніпулювання надається так званому шуму, коли людину бомбардують потоком повідомлень, а вона не може зосередитися на тій проблемі, з якої повинна виробити точку зору, як наслідок – змушена хапатися за підсунуте маніпулятором трактування. Щоб цього уникнути, слід фільтрувати шуми, які служать перешкодами при обмірковуванні саме цього повідомлення. Краще тимчасово взагалі вирватися з потоку повідомлень, щоб обміркувати одне з них.

Великого значення в процесі захисту надається і створенню альтернатив. У більшості випадків маніпулятивне рішення чи твердження подається як єдино правильне, шлях виходу країни з кризи, запропонований певною політичною силою чи кандидатом, єдино можливим. Та варто розуміти, що саме припущення про різні варіанти рішення може звести нанівець всі зусилля маніпуляторів.

На нашу думку, особливо цінною є порада стосовно включення здорового глузду. Краще пропускати повз вуха красиві фрази та замрійні обіцянки, а старатись вхопити тільки головний аргумент, і за допомогою здорового глузду просто його проаналізувати. Тоді виявиться, що дуже часто в таких умовах та за таких обставин ми б діяли зовсім не так, як умілі оратори.

І нарешті, головна порада, яку дає С. Кара-Мурза, є настільки простою, як і складною. Ця порада зводиться до одного – просто думати [6, 433-442].

Вітчизняні вчені зазначають, що політична культура українського суспільства має певні захисні бар'єри щодо міфологізації та маніпуляції. Так, по-перше, сучасному пересічному громадянинові досить важко зорієнтуватися у великій кількості суперечливих фактів, думок та оцінок. У людини виникає плутанина понять і немає жодного взаємозв'язку подій. По-друге, низький рівень довіри до політичної еліти, розчарування в "обіцянках" представників влади змушує людей критично ставитися до їх виступів та гасел і тим самим підвищувати свій політичний імунітет.

На думку Р.Вайсберга, в розвиненому демократичному суспільстві існує низка чинників, здатних обмежити вплив владної верхівки на громадську думку:

1) існування відмінностей у поглядах у середині самої владної структури, а також суперництво програм різних угрупувань, що претендують на артикуляцію інтересів певних соціальних верств;

2) діяльність засобів масової інформації, які багато часу й енергії присвячують усіляким викриттям спроб влади "обдурити публіку". Робота цих людей може іноді зруйнувати імідж уряду;

3) чинником, який обмежує маніпуляційні можливості влади, іноді є не дуже високий статус лідерів в очах громадської думки;

4) політична апатія, байдужість громадської думки у сфері політики;

5) відмінність у пріоритетах і цінностях між громадянами та представниками влади. Неспівпадання ціннісних парадигм ускладнює маніпулювання, бо коли індивід (або група) мають особисту (групову) зацікавленість у певному питанні та керуються власними ціннісними уявленнями, то такі погляди меншою мірою піддаються змінам [11, 238-240].

Підсумовуючи можна зазначити: у сучасному світі існує велика кількість маніпулятивних технологій, що істотно впливають на свідомість і підсвідомість людей. Позбавитися політичних маніпуляцій неможливо, проте можна значно зменшити їх негативний вплив як на людину, так і суспільство. Пошуку механізмів захисту від нових маніпулятивних технік можуть бути присвячені подальші перспективні дослідження.

Використані джерела

1. Закон України "Про телебачення та радіомовлення" // Відомості Верховної Ради України, 1994. – № 10. – Ст. 43.

2. Закону України "Про рекламу" // Відомості Верховної Ради України, 1996. – № 39. – Ст. 181.

3. Закону України "Про Центральну виборчу комісію" / [Електроннийресурс]. – Режим доступу: www.cvk.gov.ua/metod/kultura/npa/cvk.htm.

4. Закону України "Про вибори народних депутатів України" // Відомості Верховної Ради України, 2011. – № 41. – Ст. 413.

5. Ермаков Ю.А. Манипуляция личностью: Смысл, приемы, последствия / Ю.А. Ермаков. – Екатеринбург, 1995 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ihtic.ru.

6. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза. – К.: Оріяни, 2000.– 448 с.

7. На антирекламу в Украине приходится более трети всей политической рекламы / NEWSru.ua. – 2007. – 10 сентября // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rus.newsru.ua/ ukraine/10sep2007/politreklam.html.

8. Ольшанский Д.В. Политический PR / Д.В. Ольшанский. – СПб.: Питер, 2003. – 544 с.

9.You Tuble – Передвиборчий ролик Януковича с 25 кадром.

10. Цуладзе А.М. Политическая мифология / А.М. Цуладзе. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 384 с.

11. Weisberg R. Public Opinion and Popylar Gavernment / Weisberg R. – S.L., 1976. – 307 p.

УДК 321.01:008:323.1

Степан Петрович Дмитренко,
кандидат політичних наук,
доцент Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОСМИСЛЕННЯ ЕТНІЧНИХ СПІЛЬНОТ ЯК СУБ'ЄКТІВ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто основні підходи та базові характеристики етнічної спільноти як політичного суб'єкта. Запропоновано класифікацію основних етнокультурних суб'єктів.
Ключові слова*: етнічна спільнота, суб'єкт, політична культура.*

The basic approaches and the basic characteristics of the ethnic community as a political subject have been considered. Classification of the main ethnic and cultural subjects has been proposed.
Keywords*: ethnic society, subject, political culture.*

Політична наука існує вже понад двадцять п'ять століть, однак і сьогодні в українській та, зрештою, й у світовій політичній та соціальній науці залишається багато невирішених методологічних проблем. "По-перше, втратив популярність формаційний підхід до історії в умовах, коли так звана "найпрогресивніша комуністична формація" виявилася міфом. По-друге, соціальне пізнання, яке спирається на категорії українського національного характеру, національних традицій, національної ідеї, інколи виявляються малоефективними. Національна культура (в широкому розумінні поняття) завжди прикрашає себе, приглушує свої вади, табуїрує усвідомлення деяких фрагментів реальності, висуває загальнолюдські цінності (працелюбність, моральність, гостинність тощо) на роль суто національних, а негативні риси національного характеру оголошує як несуттєві, часткові. По-третє, суто аналітичний підхід до дійсності підривається суперплюралістичним (який найчастіше ховається під маскою постмодернізму) релятивістським баченням історичного процесу, коли історії відмовляють у повторюваності, загальних закономірностях, а кожен історичний факт тлумачать окремо, поза системою фактів і явищ" [1, 111].

Щодо проблематики участі етнічних спільнот у політико-культурних процесах, то і сьогодні така участь часто зводиться до її етнографічного, етнологічного чи культурно-мистецького аспектів. Отож, уточнення та теоретичне доповнення базового доробку відомих вітчизняних та зарубіжних вчених щодо визначення політико-культурної суб'єктності етнічних спільнот не втратило своєї актуальності.

З огляду не це, метою статті є конкретизація ознак етнічних спільнот, які дають підстави визначати їх суб'єктами політичної культури.

Теоретичну основу досліджені у цій царині склали праці зарубіжних вчених – У. Альтермата, Р. Брюбейкера, Е. Валерстайна, Е. Гобсбаума, Дж. Ротшильда, Е. Сміта, Д. Шнаппер та ін.

Проблематикою формування та розвитку етнічних спільнот у їх культурній та політичній консолідації на російських теренах початку XX ст. займалися П. Мілюков, С. Широкогоров, І. Ільїн. У радянській суспільно-політичній науці, в рамках власних досліджень, проблематику культурних впливів етнічних спільнот як етноісторичних та етносоціальних феноменів розробляли П. Кушнер, В. Козлов, С. Токарєв, Л. Гумільов, Ю. Бромлей та ін. Щодо сучасних російських вчених, які працюють у етноісторичній та етнокультурній царинах, то автор спирався на праці В. Авдєєва, В. Тішкова, Б. Вінера, С. Лур'є.

Серед наукових розвідок українських вчених, які започаткували дослідження в етнополітичній, культурологічній та політико-культурній царинах, відзначено праці В. Старосольського, О. Бочковського, Л. Ребета. Основу дослідження склали праці сучасних українських вчених, таких як В. Андрущенко, О. Антонюк, В. Бебик, І. Варзар, М. Головатий, В. Євтух, О. Картунов, І. Курас, В. Лісовий, Л. Нагорна, Ю. Римаренко, О. Проскуріна та ін.

Поняття "народ", "етнічна спільнота" на сьогодні є досить широко вживаними та, на перший погляд, доволі зрозумілими для бодай побіжно обізнаної в політологічній проблематиці людини. Похідними від терміна "народ" є такі поняття, як "етнічна популяція" – населення певного етносу в певному соціогеографічному просторі в певний час, "етнічна група" як спільність людей, що споріднені етноісторичним походженням, "етнічна спільність" як народ на одному з етноісторичних та соціоцивілізаційних щаблів розвитку та ін.

Проте віддавна і до сьогодні змістовне навантаження вказаних термінів не завжди є чітко окреслене, або, якщо цього не вимагає завдання дослідження, чітко відмежоване.

У сфері політики функціонування і розвиток політичних інститутів, норм і цінностей стає можливим через політичну діяльність її суб'єктів. У їх політичній і політико-культурній діяльності відбувається перехід від стану спокою до стану руху. Тож спробуємо розглянути етнічну спільноту саме як суб'єкт формування власного політико-культурного впливу, як спільноту носія та утворювача базової для політичної культури, з поміж інших характеристик, власної етнічної культури.

© Дмитренко С. П., 2012

Тут треба звернути увагу на використання термінів "спільнота", "етнічна спільнота" для визначення народно-етнічних утворень. Ці терміни досить широко використовують як синоніми терміна "етнос". "Філософський енциклопедичний словник визначає спільноту як "сукупність людей, що об'єднані тривкими соціальними зв'язками і відносинами, котрі склалися історично, і які мають ряд загальних ознак (рис), що надають їм неповторної своєрідності" [2, 12]. У вітчизняній науковій літературі основними видами людських спільнот за їх кількісною характеристикою є малочисельні групи людей (сім'я, трудовий колектив тощо), а до великих спільнот відносять народи-етноси, етнічні меншини, класи, соціально-професійні групи, великі трудові колективи та ін. Головним чинником, який визначає етнічну спільноту, є етнічна самосвідомість, яка виступає як усвідомлення її членами своєї належності до певної етнічної спільноти і базується на спільності мови, культури, історичної долі, особливих рис своєї спільноти.

Етнічні спільноти визначають доволі об'ємно, намагаючись максимально висвітлити їх внутрішній зміст та зовнішні прояви у культурному, політичному, соціальному, економічному та інших середовищах. "Спільнота етнічна – культурне утворення, яке склалося історично і усвідомлює себе як окреме єдине ціле. Термін "С. е." походить від поняття "етнос" і вживається передусім для позначення етнічних одиниць (підрозділів) різного таксономічного рівня, які становлять етнічну структуру людства: основних одиниць етнічної класифікації – етносів, або народів, що характеризуються найбільшою інтенсивністю етнічних властивостей і виступають самостійними одиницями суспільного розвитку; мета етнічних спільнот, або етнічних одиниць "вищого" таксономічного рівня – утворень, що охоплюють кілька основних етнічних одиниць і характеризуються етнічними властивостями меншої інтенсивності, ніж кожна з таких складових одиниць (метаетнолінгвістичні, метаетноконфесійні, метаетногосподарські спільноти тощо); спільнот "нижчого" таксономічного рівня – субетносів, які є складовими основних етнічних одиниць і в яких етнічні властивості виражені з меншою інтенсивністю, ніж в етносів" [3, 239].

На думку українських вчених В. Шейка та Ю. Богуцького, з точки зору культурологічного підходу, етнічна спільнота виступає насамперед як психологічна спільність, яка виконує важливі для кожної людини та групи в цілому функції, а саме: орієнтувати в навколишньому світі та надавати про той світ відносно об'єктивну, впорядковану інформацію; визначати спільні життєві цінності; захищати й відповідати не лише за соціальне, а й за фізичне самопочуття. Поряд із цим сучасні етнічні спільноти не завжди мають постійну, сталу або незмінну картину світу, традиції, культурні цінності. Багато елементів культури є доволі розмитими: житло, спосіб життя, норми поведінки стають дедалі більше уніфікованими. Історичні традиційні цінності виступають як певні архаїчні величини, а традиційна поведінка іноді може бути просто неможливою в сучасних умовах. З огляду на це спроби визначити етнічну спільноту тільки через набір певних ознак, зазвичай є невдалими.

Незважаючи на те, що у сучасному світі йде активний процес повернення до етнічного коріння, традицій, звичаїв, паралельно відбувається процес уніфікації духовної та матеріальної культури. Однак сьогодні етнічне відродження розглядається як одна з основних особливостей розвитку людства у XX на початку XXI століття. Тому згадуване вище наростання уваги до етноутворюючих ознак як культурних феноменів отримало назву "етнічний парадокс сучасності".

Отож, враховуючи всю складність та багатоманітність сучасних етнокультурних процесів, спробуємо прослідкувати, який зміст вкладали і вкладають у поняття "етнічна спільнота" вітчизняні, російські та західні вчені, та які напрями її впливу на формування політичної культури вони виділяли.

В українській суспільно-політичній та історичній спадщині проблематику буття етнічної спільноти в її історичному, культурному, ментальному, соціальному та державотворчому аспектах у XIX ст. розробляли члени Кирило-Мефодіївського товариства – Т. Шевченко, М. Костомаров, Г. Андрузький, а згодом, кожний у своєму науковому напрямку, – М. Драгоманов, М. Міхновський, М. Грушевський, Д. Донцов, В. Липинський, В. Старосольський, О. Бочковський та ін. Тут маємо зауважити, що в українських історико-політичних та інших дослідженнях власне етнічна проблематика досліджувалася побіжно, в контексті вивчення інших, більш "нагальних" на той час проблем та процесів.

Для М. Драгоманова, М. Міхновського, а пізніше М. Грушевського, етнічна проблематика, не зважаючи на плутанину з термінологічним використанням понять "народ" і "нація", (термін "етнос" вони не використовували), була основою їх політичних концепцій. Народ (етнічна спільнота) поставав у них ґрунтом для політичного і культурного життя та "теоретичного" державотворення. Ідеї розуміння етнічної спільноти (у них – народу), як підгрунтя політики і політичної культури пронизують і "Проект оснований Устава Украинского Общества Вільна Спілка" М. Драгоманова, і "Основний закон "самостійної України" спілки народу українського", авторство якого найчастіше приписують М. Міхновському, і "Історію України-Русі" та "Конституційне питання і українство в Росії" М. Грушевського. При цьому в основу фактично всіх теоретичних пропозицій як природна особливість, з поміж інших етнічних особливостей, покладалася особливість народної культури, свідомості та самосвідомості, способу етнічного бачення і сприйняття політичного середовища, свого місця у тому середовищі. А це і є політико-культурна, суб'єктивна складова етнічної спільноти.

Після революційних подій, що охопили Російську імперію на початку XX століття, та невдалих спроб встановлення власної державності в Україні, наукові розвідки українських дослідників набувають більш глибокого теоретичного змісту, чіткої концептуальної спрямованості та термінологічної уз-

годженості. У 30-х роках XX ст. В. Старосольський та О. Бочковський, а згодом, наприкінці 40-х – на початку 50-х років, Л. Ребет створюють концепції націотворення, де нація постає як суб'єктивна вольова спільнота (у В. Старосольського) та творча, психоволюнтаристична спільнота (у О. Бочковського). Останній започатковує нову науку "Націологію", завдання якої бачить у дослідженні націєтворення і націєбудівництва окремо від інших наук. Для нього "Народ – так би мовити, націєтворчий сирівець, з якого може розвинутись нація. Народ – це етнографічна, ще не викристалізувана національна маса. Нація ж масово усвідомлений і організований колектив. Народ – це етногенетичний розчин; нація – це викристалізуваний суспільний агрегат" [4, 31-32].

В. Старосольський виступав одним із фундаторів суб'єктивістського підходу до формування націй в українській політичній науці. Він, як і його сучасник О. Бочковський, констатує свою прихильність до біосоціальної концепції етнічної спільноти, яка не несе в соціально-політичному, державотворчому, чи політико-представницькому, політико-культурному сенсі провідних, активно проваджених та чітко сконструйованих політичних запитів та потреб.

У цьому зв'язку важливими є розробки сучасних українських вчених, спрямовані на вироблення чіткої термінологічної основи етнічних явищ, їх проявів через політико-культурні, поведінкові та інші процеси у політичному просторі, державному будівництві тощо. Звертаючись до аналізу проблематики функціонування етнічних спільнот, українські вчені І. Варзар, О. Картунов, І. Кресіна, Ю. Римаренко, О. Майборода, І. Курас та інші, спираються на гуманітарний підхід до вивчення цих складних явищ. Особливістю підходу є те, що поява, розвиток та функціонування етнічних спільнот пов'язують із такими факторами суспільного розвитку, як виробництво, спілкування, культура, особливості історичного розвитку, духовне життя, звичаї, побут тощо.

Проблематикою формування та розвитку етнічних спільнот на російських теренах початку XX ст. займались П. Мілюков, С. Широкогоров, І. Ільїн. Перебуваючи за кордоном після революційних подій 1917 р., П. Мілюков у низці праць, зокрема в "Нарисах із історії російської культури" та "Національне питання", прослідковує історико-політичні, культурологічні, соціальні та структурні особливості становлення "великоруської народності".

У своїх "Нарисах із історії російської культури" П. Мілюков, характеризуючи особливості формування російської етнічної спільноти в її політико-державницькому і культурно-духовному та історичному поступах, звертає увагу на особливості використання в політичній історії Росії етнічних спільностей. Якщо спиратись на трактування етнічних спільнот як "народних низів", то можна відзначити згадку про визначальний вплив на політику "Смутного часу" якраз етнічного чинника. У цьому сенсі П. Мілюков вказує на те, що: "Дуже часто говорять, слідуючи риторичному вислову літописця, що московську державу врятували "останні люди" [5, 79].

У радянській суспільно-політичній науці проблематика буття етнічних спільнот розроблялася П. Кушнером у монографії "Етнічні території та етнічні кордони", В. Козловим у його працях "Про поняття етнічної спільності", "Динаміка чисельності населення", С. Токаревим "Проблема типології етнічних спільнот", Л. Гумільовим "Географія етносу в історичний період", "Етноси і антиетноси", "Етногенез і біосфера землі", Ю. Бромлеєм (якого називають фундатором радянської етнологічної школи і якому належить ціла низка етнографічних, етнологічних праць) "Етнос та етнографія", "Сучасні проблеми етнографії", "Нариси теорії етносу", "Етносоціальні процеси: теорія, історія, сучасність", "Людство – це народи" та ін.

Вагоме місце у дослідженні територіальних впливів на етнічні особливості займають праці П. Кушнера. У його монографії "Етнічні території та етнічні кордони" акцентовано увагу на значенні території у взаємодії етнічних спільнот для процесів їх формування та розвитку, а також етнічної самосвідомості як основного етнічного визначника. Вчений вважав, що об'єктивні елементи культури та етнічна самосвідомість є індикаторами належності людей до певної етнічної спільності, а те, яке місце конкретний індикатор має у визначенні етнічної належності, залежить від конкретних обставин. Він виступав проти єдиного для всіх рецепту визначення етнічної належності людини.

Значне місце серед радянських дослідників етнічних явищ займають праці С. Токарєва. Зпоміж інших важливих проблем буття етнічних спільнот вчений виділяв неоднозначність присутності всіх об'єктивних характеристик етнічної спільноти. Жодна з ознак етнічної спільноти – мова, територія, спільне походження, культура та культурні зв'язки, релігія та ін. не обов'язково повинні бути притаманними кожній етнічній спільноті.

Ю. Бромлею належить досить поширене в радянській суспільній науці визначення етнічної спільноти (етносу).

Він розглядав категорію "етнос" як основну одиницю етнічної класифікації людства, який є продуктом соціально-економічних явищ, надаючи цьому поняттю двох значень. У вузькому значенні – це особлива форма колективного існування людей, яка об'єктивно історично існує в політичному, соціальному, культурологічному та ін., просторі. У широкому розумінні народ (народи світу) – це етносоціальний організм, у якому поєднані його власні етнічні елементи з комплексом умов його виникнення та функціонування.

Досить цікаву теорію етносу (етнічної спільноти) запропонував Л. Гумільов. Для нього етнічна спільнота є фізичною реальністю, яка обрамлена в соціальну оболонку. Біосферна джерельність му-

таційних поштовхів, які, у свою чергу, зумовлюють "пасіонарні поштовхи", і є умовою зміни етногенезів, які визначають внутрішній зміст, історичну визначеність та терміни існування етнічних спільнот, стала ґрунтом численних дискусій щодо "наукового змісту" концепції вченого.

Третьою концепцією історико-соціального буття етнічних спільнот була інформаційна теорія, запропонована М. Чебоксаровим. Вона заснована на ідеї про те, що у кожному соціальному утворенні, етнічній спільноті та суспільстві загалом постійно циркулюють інформаційні потоки, які мають власних генераторів (джерела) і реципієнтів (тих, хто їх сприймає). Учений висловив припущення, що в межах етнічних спільнот такі інформаційні потоки інтенсивніші, ніж в інших утвореннях, мають більш насичений зміст та містять більше об'єднавчої, спільної (прийнятної та зрозумілої в межах спільноти) інформації.

У сучасній російській політичній етнологічній та політологічній літературі проблематика існування етнічних спільнот у політичному, політико-культурному, соціальному та іншому середовищі досліджується доволі активно. Відомими вченими, які займаються етнічною, етнокультурною проблематикою, є В. Тішков, Б. Вінер, К. Хабібулін, В. Авдєєв та інші.

Російський дослідник В. Тішков у праці "Етнологія і політика" пропонує своє бачення етнічної спільноти та феномена етнічності в цілому. Воно відрізняється від подальших, більш кардинальних його підходів до цієї проблематики і кореспондується з визначенням етнічної спільноти сучасною політичною наукою. "Сучасна наука розглядає етнічність як відчуття приналежності до групи людей, котрі відрізняються від інших культурою. Не важливо, який набір відмінних рис лежить в основі цього відчуття, але зазвичай це самоназва групи, мова, історичний міф, релігія, деякі риси матеріальної та духовної культури" [6, 161].

У західній науковій думці терміни "етнос", "етнічна спільнота" фактично не вживаються. Більш широкого вжитку там набув термін "етнічність". Найчастіше його використовують у двох значеннях: у широкому розумінні як власне етнос, нація, етнічна та національна спільність з усіма притаманними для них ознаками, функціями та характеристиками, і у вузькому значенні, як групу ознак, які називають "етнічною аурою". У цьому значенні вони являють собою досить суперечливий феномен. Одночасно це і набір певних етнічних рис, які характеризують певну особу або групу людей, і сприйняття зовнішнього та внутрішнього світу, і форма соціальних відносин, притаманних певній групі, і різновид певної, часто суто етнічної ідеології, і низка інших складних та вкрай суперечливих у внутрішній структурі та зовнішніх проявах елементів.

Е. Сміт звертає увагу на певні зовнішні атрибути, характерні для етнічної спільноти. "Можна назвати шість головних атрибутів етнічної спільноти: 1) групова власна назва; 2) міф про спільних предків; 3) спільна історична пам'ять; 4) один або більше диференційних елементів спільної культури; 5) зв'язок із конкретним "рідним краєм"; 6) відчуття солідарності у значної частини населення. Де є такий комплекс елементів, перед нами вочевидь постає спільнота з історичною культурою і чуттям спільної ідентичності" [7, 30].

О. Майборода наголошує, що інший американський учений – Дж. Ротшильд вважає, що у стародавності та середньовіччі етнічні спільноти не були помітним фактором впливу на політику, простіше кажучи, вони не впливали на політику взагалі. Етнічність, вважає Дж. Ротшильд, стала важливою політичною проблемою тільки з часу Великої французької революції і наполеонівських війн, коли сучасні держави виказали стремління стати "націями – державами" з єдиною культурою. Це зразу ж створило проблеми етнічної асиміляції і дискримінації, реакцією на які стало політичне незадоволення меншин [8, 140].

Однак етнічність, виступаючи відправною першоосновою етнополітичних теорій на позиціях "старого етніцизму", не стала всеохоплюючим політичним феноменом. Представник "нової етніцистської позиції" Дж. Ротшильд звертає увагу на те, що, наприклад, етнокультурні особливості, які даються кожній людині всупереч її волі самі по собі не є настільки суттєвими, щоб бути фундаментальним об'єднуючим фактором. Вони не змогли стати базою і рушієм мобілізації етнічності в самоорганізовану групу. Подібна мобілізація можлива тоді, коли ті ж самі культурологічні особливості змішуються з іншими, іноді диференціюючими цінностями, і можуть перетворитися в етнічну ідеологію. Це пояснюється значною ускладненістю ідентифікаційних процесів у епоху глобалізації. Тут О. Майборода відзначає, що "З одного боку, формується щось на зразок "культури модернізації" (С. Айзенштадт) і глобальної ментальності; здобувають світове поширення схожі зразки способу життя, стандарти поведінки, ціннісні уподобання, найбільш "просунуті" мови. З другого боку, інтенсифікується процес утвердження народами групової (територіальної, етнічної) ідентичності" [8, 140].

Тож у підсумку, спираючись на дослідження вітчизняних та зарубіжних учених, до етнокультурних суб'єктів відносимо: етнічні групи, етнічні меншини, титульні етнічні спільності, нації та національні меншини. Ознаки етнічної спільноти, які відрізняють її від інших груп людей чи інших етнічних спільнот (самоусвідомлення себе унікальною етнокультурною спільністю, міцні внутрішні зв'язки всередині групи, спільні культурно-поведінкові зразки, усвідомлення спільних інтересів, розуміння суспільного статусу та ін.), мають близькі характеристики з ознаками загальнотеоретичного поняття суб'єкта, зокрема суб'єкта політики.

Етнічні спільноти можуть і під проводом відповідних елітарних груп доволі часто виступають ініціаторами істотних змін у політичних відносинах через політико-культурні впливи та претензії на

творення політики, на чому наголошують теоретики політизації етнічності. Під творенням політики тут розуміємо постійну і, до певної міри, самостійну (за Е. Смітом, Дж. Ротшильдом та ін.) участь етнічних спільнот у політичному житті відповідно до власних і суспільних інтересів, а також вплив на поведінку та стан інших суб'єктів. З огляду на це проблематика консолідованої участі етнічних спільнот у формуванні та трансформації політико-культурного простору та рольові особливості такої участі мають стати одним із завдань подальших наукових розвідок у цьому напрямі.

Використані джерела

1. Поляруш Б. Громадянське суспільство чи неокорпоративізм в Україні / Б. Поляруш // Громадянське суспільство як здійснення свободи: центрально-східноєвропейський досвід / [за ред. А. Карася]. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 1999. – 384 с.
2. Рудницька Т. Етнос і нація: спроба понятійно-термінологічного розмежування / Т. Рудницька // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 1998. – № 3. – С. 17-32.
3. Головатий М. Ф. Спільнота етнічна / М. Ф. Головатий // Малий етнополітологічний словник / [О. В. Антонюк, В. І. Волобуєв, М. Ф. Головатий та ін.]. – К.: МАУП, 2005. – 288 с.
4. Бочковський О. Вступ до націології / О. Бочковський. – К.: Генеза, 1998. – 144 с.
5. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры в 3 т. / П. Н. Милюков. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – Т. 3. – 1995. – 480 с.
6. Тишков В. А. Этнология и политика (Научная публицистика) / В. А. Тишков. – РАН. Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2001. – 240 с.
7. Сміт Е. Д. Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / Е. Д. Сміт; пер. з англ. – К.: "К.І.С.", 2004. – 170 с.
8. Майборода А. Н. Теория этнополитики в западном обществоведении /А. Н. Майборода. – К.: Наукова думка. 1993. – 226 с.

УДК 323.212

Ольга Андріївна Музика,
аспірантка Національного університету
"Львівська політехніка"

ВПЛИВ НЕДЕРЖАВНИХ ІНСТИТУТІВ НА ВПРОВАДЖЕННЯ ІДЕЙ ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРАКТИВНОГО ЗАХОДУ "ЖИВА БІБЛІОТЕКА")

Статтю присвячено дослідженню діяльності недержавних інститутів щодо налагодження міжкультурної комунікації, подолання стереотипних бар'єрів та упереджень з етнічних питань. Здійснено аналіз методики інтерактивного заходу "жива бібліотека".

Ключові слова: *недержавні інститути, інтерактивний захід, "жива бібліотека", інтеркультурна компетентність, міжкультурний діалог.*

This article is devoted to research features of on cross-cultural communication's establishing, overcoming stereotypes and prejudices of ethnic issues. Also contains research about the methods of interactive event "living library".

Keywords*: non-governmental institutions, an interactive event, "living library", intercultural competence, intercultural dialogue.*

Інституційна взаємодія у сфері міжкультурної комунікації здійснюється заради захисту людської гідності, добробуту іноземців та нетрадиційних меншин. Діяльність неурядових структур призводить до поширення ідей полікультурності в соціумі. Необхідним є пошук оптимальних методів виховання інтеркультурної компетентності серед мешканців міста. Стаття розкриває зміст заходу "жива бібліотека" і пропонує його як ефективний метод налагодження міжкультурного діалогу. Дана наукова проблема має важливу науково-теоретичну та практичну цінність. Ознайомлення автора статті з науковими працями дослідників культурної діяльності, толерантного ставлення та прибічників ідей мультикультуральності (Балінченко С.П., Кучмій О.П., Верховської Ж.А., Саввіної Л.І., Триняк М.В. тощо) показало, що серед нинішніх науковців методику "живої бібліотеки" (як ефективного інтерактивного заходу для розвитку полікультурності) не було досліджено. Актуальним стає вивчення допоміжної літератури для проведення заходів, комплексне узагальнення функціонування міжкультурних зустрічей, надання власної інтерпретації інституційно-процедурним аспектам діяльності неурядових структур.

Основна ціль статті – прослідкувати методику діяльності неурядових структур для впровадження ідей полікультурності у соціумі. Відповідно до поставленої мети необхідно вирішити наступні дослідницькі завдання:

- дослідити наукові праці з питань полікультурного співіснування;
- категоріально ідентифікувати діяльність неурядових структур в сфері культурної політики;

© Музика О. А., 2012

- умовно створити систему своєрідного неформального середовища для обговорення та подолання стереотипів;
- проаналізувати ефективність інтерактивного заходу "жива бібліотека";
- обґрунтувати доцільність проведення недержавними організаціями культурних заходів.

Ґрунтовним елементом соціальної політики міста є культурна діяльність. Чітке визначення орієнтирів, визначення концепції культурного розвитку сприятимуть покращенню інституційної взаємодії. Формування, впровадження і удосконалення культурної політики тісно пов’язане із рівнем забезпечення інших складових (освіти, охорони здоров’я, соціального захисту, фінансування, економічної ефективності, ролі державного та недержавного секторів, пріоритетів правлячої верхівки).

Основними інституціями суспільно-культурного представництва міста є громадські неурядові структури, до яких відносять громадські організації, недержавні та неурядові організації; а також – система місцевого самоврядування, що охоплює сукупну діяльність територіальної громади, міського управління та його виконавчих органів тощо.

Діяльність недержавних інститутів у сфері міжкультурного співробітництва створює конкурентне середовище серед інших міст щодо бізнес-партнерів, державних та міжнародних ресурсів, залучення людського потенціалу. Інститути громадянського суспільства надають великого значення питанням культури як універсального контексту, що спричиняє розмаїтість національно-культурних потреб соціуму, а також – комунікації як одного із фундаментальних видів взаємодії між людьми. Перманентною є потреба в існуванні інтеркультурної компетентності, яка передбачає накопичення і застосування знань, цінностей та навиків щодо подолання міжкультурних стереотипів. Наочним прикладом практикуючих заходів щодо захисту людської гідності та подолання стереотипів є діяльність мережі "Ініціатива Розмаїття". Внаслідок збільшення кількості неспровокованих злочинів на расовому підґрунті, Міжнародна організація з міграції (МОМ), Управління Верховного комісара ООН з питань біженців (УВКБ ООН), Міжнародна Амністія (МА) та інші неурядові організації створили мережу Ініціатива Розмаїття у квітні 2007 р. Нині Ініціатива Розмаїття нараховує понад 65 міжнародних, неурядових, державних і комерційних організацій, а також представників дипломатичних місій та інших зацікавлених осіб [8]. Однією з вагомих подій щодо втілення ідей полікультурності є проведення під час музичного фестивалю "Roskilde" в Данії у 2000 р. проекту "жива бібліотека". Організатором заходу виступила Асоціація "Зупини насилля" ("Stop the Violence"). Вже з 2002 р. запропонована методологія стала невід’ємною частиною програм Ради Європи для молоді. На сьогоднішній день заходи проводяться в більш ніж 50 країнах світу, чисельність зустрічей перевищує 300 [13].

Досліджуваний інтерактивний захід "жива бібліотека" формує передумови для проведення повноцінного діалогу між представниками різноманітних груп населення. Результатом заходу є перш за все зміна поглядів, переоцінка пріоритетів та цінностей, відродження позитивного ставлення до осіб, що є "іншими" у будь-якому розумінні. Відтак для кожної групи людей, що намагається виховати в собі толерантне ставлення і розширити власний кругозір, започаткувати полікультурне ставлення, необхідною умовою є комунікативна діяльність. Л.І. Саввіна зазначає, що "суспільство виступає як комунікативне там, де тріумфує відкритість, демократичність, критичність, а сама громадськість повинна брати активну участь у вирішенні соціальних питань" [15, 8].

Існує чимало понять та визначень, пов’язаних із заходом "жива бібліотека". Автори та генератори ідей, організатори даного міжкультурного заходу надають власні тлумачення, найпоширенішими з яких є нижченаведені. "Жива бібліотека" – це міжнародний громадсько-просвітницький проект, присвячений різноманіттю суспільства, взаємоповазі та мирному співіснуванню у світі [6]. В програмі заходу наведене наступне визначення "живої бібліотеки" – це "система, де "книгами" є особи з різним соціальним і етнічним походженням, а "читачі" книг – учні середньої школи та студенти університету. Подія діє як поштовх для початку розмови між людьми та, під час перебігу, забезпечує неформальне середовище для питань і обговорень щодо упереджень і стереотипів" [5]. Дещо іншим визначенням проекту "жива бібліотека" є "інтерактивний захід, що сприяє міжкультурному діалогу шляхом заохочення учнів та студентів до спілкування з представниками різних етнокультурних середовищ" [3]. В Інституті інноваційних технологій і змісту освіти під "живою бібліотекою" розуміють чітко вибудовану систему, яка створює своєрідне неформальне середовище для обговорення подолання стереотипів, упереджень з етнічних питань. Основною метою проекту вважається популяризація культурного розмаїття та формування позитивного ставлення [14]. Унікальність методики полягає у тому, що "жива бібліотека" забезпечує безпосереднє спілкування мешканців міста з вказаними групами меншин і, як наслідок, руйнує бар’єри непорозуміння та упереджене ставлення [7]. Вказана методика допомагає учасникам та організаторам відкрити для себе нову змістовну інформацію щодо людей, що проживають на іншій території, відрізняються за расовими ознаками, професією та віросповіданням тощо. В інтерактивній формі, маючи по 10-40 хвилин на спілкування із кожною "книгою" заходу, в невимушеній обстановці з’являється почуття поваги, зацікавленості до людей з протилежних соціальних, етнічних та професійних груп. Демонстрація спільного, акцентуація відмінного, мирно налаштовані дебати надають можливість учасникам "живої бібліотеки" обговорити й озвучити перспективи подальшого знайомства / співпраці, отримані під час розмови з "книгами". М.В. Триняк наголошує, що важливою передумовою здійснення інтеркультурного діалогу є знання культурних стандартів, носієм яких є спів-

розмовник; ці стандарти задають стратегії ведення інтеркультурного діалогу, дозволяють встановлювати недоторкані межі ідентичності, порушення яких веде до припинення діалогу [17, 11].

Позитивною перевагою зустрічей є те, що інтерактивний захід, який зазвичай проводять на територіях проживання представники недержавних інституцій, дозволяє учасникам задавати необмежену кількість питань людям різного етнічного походження, відмінних вірувань та культурних традицій, дізнаватися про особливі прояви певних явищ та звичаїв в місцях їхньої діяльності. А з іншого боку "книгам" – можливість толерантно відійти чи відмовитися від відповіді на некоректне запитання "читачів".

При підготовці інтерактивного заходу першочерговим є створення команди для організації та проведення "живої бібліотеки". Враховуючи, що організаторами зазвичай є представники недержавних інститутів, інтерактивний захід є малобюджетним та потребує лише громіздкої праці щодо вибору учасників. Фінансові витрати передбачаються на: оренду приміщень (за необхідності – палаток), столів, стільців, роздрук банерів та рекламних листівок, виготовлення футболок для організаторів заходу, воду для всіх учасників тощо. Переважну більшість роботи виконують волонтери та добровольці за рахунок спонсорів.

Використання бібліотечної термінології при підготовці та проведенні даного заходу, що сприяє поширенню ідей полікультурності, спричинило відповідну назву проекту. Згідно з посібником щодо організації заходу команду формують наступні представники [13] :

- менеджер/координатор проекту – високо вмотивована людина чи група людей, організацій, що несуть відповідальність за підготовку, проведення та подальший розвиток проекту;
- асистент менеджера проекту, що підтримує комунікацію з недержавними інституціями, зв'язується з "книгами", фасилітує зв'язки з громадськістю;
- волонтери, що безкорисливо допомагають у організації заходу, розповсюджують листівки та флаєри перед та під час акції;
- PR-менеджер; в ідеальному випадку – фандрейзер;
- графічний дизайнер; фотограф; журналісти;
- "бібліотекарі" – координатори процесу спілкування в "живій бібліотеці", завданням яких є: роз'яснення "читачам" правил роботи бібліотеки, методів поведінки з "книгами" та регламенту; реєстрація "читачів"; видача "книг";
- "словники" – перекладачі, що є містком між "книгами" та іншомовними "читачами";
- "книги" – люди, що відчувають певну стигму і дискримінацію через проблеми зі здоров'ям, соціальну приналежність, категорію інвалідності, специфічні погляди та стилі життя, через сексуальні уподобання чи політичні переконання. Зазначені представники повинні бути відкритими та готовими поділитися досвідом, власними переживаннями під час спілкування з "читачами". За тематикою "книги" класифікують на:

– соціальні (журналісти, карлики, волонтери, мужчина-вихователь, працівники секс-індустрії, бездомні, біженці, ВІЛ–інфіковані, колишні ув'язнені, наркозалежні тощо);

– іноземні (американці, британці, цигани, афроамериканці тощо);

– релігійні (православний священик, мусульманин, буддист, єврей, кришнаїт і т.д.);

– субкультурні (готи, автостопери, екстремали та інші).

Подібні інтерактивні зустрічі мають вагоме значення для суспільства, оскільки громадяни керуються стереотипними уявленнями, установками, чутками та плітками про представників інших культур. Наявність таких бар'єрів спричиняє непорозуміння, нетолерантну інтерпретацію маргінальних груп населення, подеколи – ненависть та фобії. І. Щербак наголошує "культурні цінності, з якими люди себе ідентифікують, повинні мати характер достатньо загальний для громадянського визначення або гармонійної інтеграції різних ідентичностей" [10, 92]. Ефективним інструментом підвищення всезагальної обізнаності та налагодження міжкультурної комунікації являється досліджуваний захід.

Власне "читачами" "живої бібліотеки" є будь-які відвідувачі зустрічі, що мають бажання поспілкуватися з "книгою" на пропоновану тематику, задати питання та прагнуть розвивати ідею полікультурності.

Залежно від сезону проведення і специфіки конкретного заходу існує декілька типів "живої бібліотеки" (джерела інформації – посібники та рекомендації для організаторів тематичних зустрічей):

- літній варіант – спілкування учасників, "книг" та "читачів" відбувається просто неба. Даний тип потребує найменше фінансових витрат та не обмежує замкнутим простором. Саме вказаний тип "ЖБ" став дебютним в Україні у 2007 р. [18, 16];
- зимовий варіант – в холодну пору року необхідним є приміщення з відповідним обладнанням. Перевагами є: комфортне спілкування, гарантована безпека учасників, можливість регулювання температури тощо. Вказаний тип був апробований в Києві у 2008 р.;
- тематична "жива бібліотека" – проводиться для вирішення конкретного поля проблеми і направлена на спеціальну цільову аудиторію. Даний тип відбувся в лютому 2009 р. в м. Ужгороді. Захід проводився в рамках проекту "Ініціативи Розмаїття" – "Розвиток культурного діалогу у Львівській та Закарпатській областях" (темою та метою зустрічі було привернення української молоді до міжкультурного діалогу з представниками національних меншинств). Черговим тематичним заходом була зустріч в м. Жмеринка з окресленою проблематикою "Попередження торгівлі людьми" [4]. У м. Вінниці в

2011 р. було презентовано профорієнтаційний проект "жива бібліотека" для осіб з інвалідністю" [2], в результаті якого "книгами" виступали люди з важкими формами інвалідності різних нозологій, адаптовані до ринку праці, а читачами "книг" – особи з інвалідністю, які звернулися в службу зайнятості з метою пошуку роботи. У Львові теж було проведено декілька "живих бібліотек", в тому числі на тему проблеми ВІЛ/СНІДу [16];

- мобільний варіант – у випадку, коли встановлені "книги" мандрують по містах, де їх "читають" місцеві жителі. Даний тип актуальний у випадку конфіденційних "книг", що не бажають у власному містечку поширювати власну проблеми (приклад – ВІЛ-позитивні учасники);
- частково мобільна "жива бібліотека" – даний захід передбачає присутність "книг" місцевого населення та декілька представників з інших міст, бажаючих залишитися конфіденційними;
- онлайновий варіант – віртуальне "читання" – в чаті чи на блогах.

Останні два типи на разі не практикувалися в Україні.

Концепцію "живої бібліотеки" щодо застосування в українському контексті було адаптовано Представництвом Міжнародної організації з міграції в Україні. "Захід охопив 12 обласних центрів України: Київ, Харків, Дніпропетровськ, Донецьк, Запоріжжя, Луганськ, Вінницю, Хмельницький, Полтаву, Одесу, Херсон та Миколаїв" [14]. Організацією інтерактивного заходу в Києві зайнялася волонтер ООН Катерина Зезулкова [13]. Невдовзі "жива бібліотека" розширила свої кордони і практикувалася в Ужгороді, Львові, Черкасах, Луцьку, Полтаві, Івано-Франківську, Чернівцях, Тернополі, Чернігові, Мелітополі, Каховці, Стрию, Умані тощо. Місцем проведення зустрічей для міжкультурного спілкування були різноманітні площі, навчальні заклади, парки, бібліотеки, конференц-зали тощо. Під час проведення Міжнаціонального діалогу "жива бібліотека" в Миколаївській обласній бібліотеці для юнацтва було підтверджено формулювання, що "саме діалог – це шлях до подолання невірного розуміння, упередженого ставлення, дискримінації, соціальної ізоляції та спростування стереотипів" [12]. Інтерактивний захід "жива бібліотека" для спеціалістів – представників Вінницької райдержадміністрації підтвердив, що "спілкування є важливим в прояснені проблеми людської антиетики та невігластва до людей інших рас" [1].

Проведене дослідження діяльності недержавних інститутів у сфері налагодження міжкультурної комунікації дає підстави для подальшого застосування інтерактивного заходу "жива бібліотека". Практика показує, що проект сприяє визнанню абсолютної цінності розмаїтості культур соціального, релігійного, етнічного та іншого спрямування. Метою заходу є впровадження ідей полікультурності та поширення серед учасників "живої бібліотеки" толерантного ставлення до представників відмінних культур. За результатами досліджуваного соціального явища, переважна більшість молоді та активних громадян продовжують ведення міжкультурного діалогу і вживають превентивних заходів щодо дискримінації, расизму і ксенофобії для груп соціально-етнічних меншин.

Результати аналізу проведених заходів, посібників для організаторів та спілкування з учасниками заходу "жива бібліотека" вказують на рентабельність, доцільність і актуальність проведення інтерактивних зібрань. Цільовими групами є дискриміновані особистості, що потерпають від стереотипів і упереджень, та громадяни, чиї фізіологічні та духовні потреби відрізняються від більшості. Подальше поширення заходу недержавними інститутами сприятиме подоланню інтеркультурних комунікативних бар'єрів і поширюватиме знання об'єктивної реальності суспільства.

Використані джерела

1. Вперше учасниками "Живої бібліотеки" стали представники Вінницької обласної райдержадміністрації. (15.12.2011 р.) // Н. Мисаченко (Психолог Вінницької обласної правозахисної організації "Джерело надії") [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.djerelo-nadii.org/vpershe-uchasnykamy-zhyvoji-biblioteky-staly-predstavnyky-vinnytskoji-oblasnoji-rajderzhadministratsiji/.
2. "Жива бібліотека" допоможе працевлаштуватися (22.11.2011 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vinnica.unian.net/ukr/detail/570.
3. Жива бібліотека "Ініціативи Розмаїття": посібник для організаторів / Луа Потт'є. – К.: ТОВ "Інжиніринг", 2010 – 40 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://diversipedia.org.ua/db_files/l-library_ukr_last.pdf.
4. Жива бібліотека "Попередження торгівлі людьми" завітала у м. Жмеринку. // В.Засімова (Тренер – психолог Вінницької обласної правозахисної організації "Джерело надії"). (28.02.2012 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.djerelo-nadii.org/zhyva-biblioteka-poperedzhennya-torhivli-lyudmy-zavitala-u-m-zhmerynku/.
5. Жива бібліотека в Запоріжжі та Запорізькій області. Приклад програми для проведення "Живої бібліотеки" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.raffety.net/zieit/LLoverview2ukr.pdf.
6. Живая библиотека [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://humanlibrary.ru/support/.
7. Жмеринчанам презентували методику "Живої бібліотеки" // Н. Мисаченко (Тренер-психолог Вінницької обласної правозахисної організації "Джерело надії") (10.10.2011 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.myvin.com.ua/ua/news/news_vin/region/10770.html.
8. Ініціатива розмаїття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://diversipedia.org.ua/ukr/about.html.
9. Ініціатива розмаїття 2009-2012. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://diversipedia.org.ua/ukr/living-library/manual.html.
10. Інна Щербак. Національна ідентичність: українські реалії та перспективи С.89-95 // VI Міжнародний конгрес україністів, Донецьк, 28.06-1.07.2005р. Етнологія фольклористика культурологія. – Книга 1. – Доповіді та повідомлення. – Видавництво Асоціації етнологів. – Донецьк-Київ, 2005. – 336 с.

11. Інформационный буклет "Живая библиотека". [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://humanlibrary.ru/wp-content/uploads/2011/08/HumanLibraryLeaflet_RUS.pdf.

12. Міжнаціональний діалог "Жива бібліотека" (25.02.2011 р.) // Миколаївська обласна бібліотека для юнацтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://unbib.mk.ua/index.php/2009-06-02-17-23-57/34-2009-06-02-17-14-16/585-2011-02-25-14-18-40.html.

13. Пособие по внедрению "Живой библиотеки": методология преодоления стигмы и дискриминации групп, наиболее уязвимых к ВИЧ, и людей, которые живут с ВИЧ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://humanlibrary.ru/wp-content/uploads /2011D

14. Проект "Жива Бібліотека" в Україні" // Офіційний веб-сайт Інституту інноваційних технологій і змісту освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://iitzo.gov.ua/proekt_zava_biblioteka.html.

15. Саввіна Л.І. Комунікація як чинник розвитку суспільства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 09.00.03 "Соціальна філософія та філософія історії" / Л.І. Саввіна. – Одеса, 2004. – 20 с.

16. Сьогодні у Львові працює "жива бібліотека" (07.03.2012 р.) // Щоденна всеукраїнська газета [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/3041668.

17. Триняк М.В. Інтеркультурна комунікація в освіті: тенденції розгортання у сучасних соціокультурних контекстах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : спец. 09.00.10 "філософія освіти" / М.В. Триняк. – Харків, 2011. – 31 с.

18. Учні зустрілись з "живими книжками" // В одному човні. – № 39. – Березень 2011 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.eedi.org.ua/ukr/SameBoat-Ukr-39-11.pdf.

УДК 321.02

Лілія Богданівна Черна,
старший лаборант Національного університету
"Львівська політехніка"

ПОЛІТИЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ПОЗИЦІЇ ДЕРЖАВИ НА МІЖНАРОДНИХ ПЕРЕГОВОРАХ У СФЕРІ ОХОРОНИ НАВКОЛИШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

Статтю присвячено дослідженню факторів, які впливають на формування позиції держави на міжнародних переговорах у сфері охорони навколишнього середовища.

Ключові слова: *міжнародні переговори, охорона навколишнього середовища, політичні рішення, фактори формування позиції держави.*

This article is devoted to research the factors influencing countries' position to participate in negotiations and sign an international agreement on environment protection.

Keywords*: international negotiations, environment protection, political decisions, factors influencing countries' position.*

Сьогодні проблема захисту довкілля стала важливою проблемою зовнішньої політики кожної держави зокрема та всього світу загалом. Для ефективного врегулювання питань охорони навколишнього середовища необхідно вести тісну співпрацю на міжнародному рівні. Формування позиції держав на міжнародних переговорах у сфері охорони навколишнього середовища визначається переліком правил і тактик ведення переговорів, залежить від багатьох чинників економічного, соціального та політичного характеру. При цьому особливої ваги набувають саме політичні чинники формування позиції держави.

Проблема охорони навколишнього середовища завжди викликала особливий інтерес у дослідників. Зокрема, проблему охорони навколишнього середовища досліджували А.О.Андрусевич, Дж. Бонайн, С.М. Кравченко "Актуальні проблеми міжнародного права навколишнього середовища" [2], Ю.С. Шемшученко "Екологічне право України. Академічний курс" [6] та інші. Проблемі присвячені статті Л. Ільчишин, М. Поліщук "Політичні рішення: особливості прийняття та імплементації" [4], Г. Гошовської "Роль громадськості у прийнятті природоохоронних рішень в Україні: постановка проблеми та сучасний стан" [3] та ін.

Політичні чинники формування позиції держав на міжнародних переговорах у сфері охорони навколишнього середовища вже досліджувались раніше, однак у зв'язку з численними думками та варіативними припущеннями авторів щодо розгляду даної проблеми потрібно проаналізувати проблему ведення переговорів з питань охорони довкілля та виділити ключові аспекти її розв'язання.

Мета статті – проаналізувати питання формування державами своїх позицій на міжнародних переговорах у сфері охорони навколишнього середовища.

Відповідно до поставленої мети необхідно вирішити такі дослідницькі завдання: визначити політичні чинники, якими керуються держави в укладанні міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища та проаналізувати роль кожного з виділених чинників.

© Черна Л. Б., 2012

Політична діяльність виникає тоді, коли звичайні соціальні методи стають недостатніми для регулювання відносин між великими спільнотами, в тому числі між державами в процесі політичних переговорів. На політичному рівні постає багато актуальних питань щодо охорони навколишнього середовища, які потребують невідкладного вирішення шляхом міжнародно-правового регулювання. Глобальні проблеми, пов'язані зі зміною клімату, вирубкою лісів, нерівномірним розподілом природних ресурсів, руйнуванням озонового шару Землі, викликають стурбованість як серед людства загалом, так і в рамках міжнародних організацій. Міжнародне співробітництво держав у сфері охорони довкілля слугує головним засобом розв'язання глобальних екологічних проблем сьогодення [6, 617].

Держава відіграє важливу роль у формуванні джерел міжнародного права навколишнього середовища. Розробка міжнародних конвенцій, договорів, хартій, резолюцій з питань охорони довкілля відбувається за безпосередньої участі держав та їх представників. Держави є прямими учасниками переговорного процесу щодо укладення міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища [2, 54].

Позиція держави на переговорах щодо укладення міжнародного договору формується залежно від багатьох чинників економічного, культурного, правового, соціального та політичного характеру. Укладення міжнародного договору з питань охорони навколишнього середовища включає прийняття державою політичного рішення, яке є важливим аспектом життя суспільства та державної політики. Це складний, багатоаспектний, довготривалий процес, результативність якого визначає місце держави у світі, рівень розвитку держави та її громадян, здатність держави брати участь у міжнародних переговорах.

Політичне рішення з питань охорони навколишнього середовища завжди означає свідомий вибір єдиного найоптимальнішого варіанта розвитку подій із кількох можливих з метою отримання бажаних результатів. Політичне рішення регулює соціальні та економічні відносини, відображає позицію держави та її громадян у тісному взаємозв'язку. А, отже, політичні рішення, що стосуються життєво важливих проблем екологічної сфери розвитку суспільства, повинні бути добре обдуманими, логічними, суворо обґрунтованими, науковими та практичними [7].

При укладенні міжнародних договорів з питань охорони навколишнього середовища особливо важливим фактором є підтримка громадян. Ефективність політичного рішення в значній мірі залежить від ставлення та позиції громадян держави щодо питань та проблем, з приводу яких укладається міжнародний договір [4].

Кожний свідомий громадянин своєї держави особисто цікавиться проблемами та питаннями у сфері охорони навколишнього середовища. Кожен прагне жити у безпечному навколишньому середовищі та брати активну участь у розв'язанні екологічних проблем. Залучення громадськості у розвиток екологічної політики є необхідною умовою для створення ефективної системи охорони довкілля [3].

Задоволення та реалізація екологічних потреб людства вимагає безпосередньої участі громадян в процесі розробки політичного рішення, оцінці його ефективності та подальшому законодавчому впровадженні. Належне виконання екологічних прав та потреб людини, серед яких право на безпечне життя у безпечному навколишньому середовищі, право на вільний доступ до інформації, що стосується охорони довкілля, попередження руйнівних процесів в екологічній сфері, формування екологічної свідомості суспільства є обов'язком держави. Держава як суб'єкт міжнародних відносин повинна забезпечувати виконання цих умов. Участь та залучення громадськості до процесу розробки і ухвалення важливих кліматичних рішень є основним пріоритетом державної політики. Громадськість повинна володіти великим багажем інформації з питань екологічного розвитку держави, мати можливість впливати на прийняття політичних рішень для покращення стану та умов навколишнього середовища [3].

Рівень участі громадськості в прийнятті важливих стратегічних рішень з питань зміни клімату є показником ефективності та результативності конкретного поставленого на порядку денному рішення. Можна стверджувати, що без залучення громадськості у переговорний процес, кліматичне рішення буде безрезультативним. Участь громадськості є показником прозорості та законності державної політики і позитивно впливає на процеси ухвалення рішення і відповідно укладення міжнародного договору з питань охорони природного середовища [1].

Участь громадськості в процесах ухвалення політичних рішень з питань охорони довкілля є важливим елементом державної політики. Ухвалення політичного рішення повинно відбуватись не лише з врахуванням економічної чи політичної необхідності, а й з врахування позиції свідомих громадян, які прагнуть брати участь у розв'язанні важливих екологічних питань [1].

Громадськість повинна стати повноцінним учасником укладення міжнародного договору з питань охорони природного середовища, представляти суспільні інтереси та вимоги щодо екологічного розвитку держави та міжнародного співробітництва у цій сфері [3].

Вплив громадян на процес прийняття політичних рішень з питань охорони довкілля є колосальним. Для підвищення ефективності укладення міжнародних договорів у сфері екології залучення громадськості до цих процесів повинно стати обов'язковим компонентом, першочерговим етапом у питаннях ухвалення політичних рішень. Перед тим, як остаточно ухвалити політичне рішення, державні органи зобов'язані публічно пояснити громадянам своєї держави зміст рішення, що приймається, показати його переваги та позитивні важелі для розвитку держави у сфері охорони навколишнього середовища, наочно продемонструвати відповідність рішення, що приймається, інтересам усього сус-

пільства. Лише за таких умов прийняте політичне рішення чи укладений міжнародний договір буде відображати реальну позицію держави на переговорах [3].

У питанні впливу громадськості на прийняття політичних рішень важливим аспектом є роль засобів масової інформації (ЗМІ) в процесі ухвалення рішення з питань охорони навколишнього середовища.

ЗМІ у контексті прийняття політичних рішень слугують насамперед інформаційним джерелом у вигляді новин, статей, телепередач тощо щодо роз'яснення суті політичного рішення і його донесення до громадян. ЗМІ відіграють подвійну роль в процесі прийняття політичного рішення. З одного боку, діяльність самих ЗМІ є визначальною у цьому процесі, з іншого боку, громадяни через ЗМІ можуть впливати на тих, хто приймає рішення [5].

Досить часто ЗМІ є причиною виникнення в суспільстві проблем, що стосуються охорони навколишнього середовища. Відповідно це призводить до необхідності прийняття державою політичного рішення для розв'язання проблеми, що виникла. Вплив ЗМІ на переговорний процес проявляється у тому, що нерідко ЗМІ вдаються до обговорення суспільно важливих питань з охорони природного середовища в медіа просторі. Це дає змогу з'ясувати думку кількох авторитетних осіб і виокремити певні можливі варіанти розв'язання екологічних питань. Відомим є прийом демонстрації громадської думки через ЗМІ у вигляді соціологічних опитувань, публічних дискусій тощо [5].

Оскільки ефективність ухвалення політичного рішення з питань охорони довкілля визначається рівнем підтримки громадськості, публічне обговорення певної екологічної проблеми за участі ЗМІ дозволяє визначити і проаналізувати ставлення громадян до обговорюваного питання. Це швидкий та результативний спосіб. Однак, беручи діяльність ЗМІ за основу в процесі прийняття політичного рішення, потрібно враховувати те, що ЗМІ можуть необ'єктивно чи спотворено відображати реальний стан подій з проблем, що стосуються охорони навколишнього середовища. У такому випадку роль ЗМІ нівелюється в процесі ухвалення політичного рішення [5].

Отже, роль ЗМІ у формуванні громадської думки та роль діяльності ЗМІ як таких впливають на формування позиції держави на переговорах з питань захисту навколишнього середовища. Це один з факторів, який потрібно враховувати при укладенні міжнародного договору у сфері охорони довкілля.

Окрім ЗМІ, засобами донесення до громадськості інформації з питань захисту навколишнього середовища слугують публічні виступи та мережа Інтернет, екопедія (електронна практична енциклопедія про альтернативні технології життя).

Досліджуючи власне політичні фактори, якими держави керуються в укладенні міжнародного договору, варто окремо виділити рівень зацікавленості держави та політичну волю держави стосовно її участі у переговорах щодо укладення міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища. Адже міра того, наскільки сильно держава бажає чи небажає бути учасником переговорного процесу та укладення міжнародного договору, формує її позицію на переговорах. Високий рівень зацікавленості держави у підписанні міжнародного договору сприяє швидкому та простому переговорному процесу. Держава, яка зацікавлена в укладенні міжнародного договору з питань охорони довкілля, враховує інтереси, вимоги та пропозиції інших учасників переговорів, займає лояльну по відношенні до решти держав-учасників позицію. Низький рівень зацікавленості держави щодо підписання міжнародного договору навпаки ускладнює переговорний процес. В такому випадку держава, яка не зацікавлена у швидкому укладенні міжнародного договору ставить власні інтереси на перший план, не бажає співробітничати та йти на компроміс у спірних питаннях, які виникають в процесі переговорів. Отже, високий рівень зацікавленості держави є необхідною умовою ефективного укладення міжнародного договору з питань охорони довкілля [2, 192].

Визначаючи політичну волю держави на міжнародних переговорах, потрібно враховувати рівень розвитку держави. Відомо, що країни, що розвиваються, відіграють другорядну роль у підписанні міжнародного договору через обмеженість людських та фінансових ресурсів. Однак рівень їх політичної волі щодо підписання міжнародного договору може бути достатньо високим. Розвинені країни переважно відіграють ключову роль у переговорному процесі щодо питань у сфері екології [2, 194]. В даний час країни, що розвиваються, є джерелом значного забруднення навколишнього середовища [8], тому важливо залучати їх в процес укладення міжнародних договорів.

При укладенні міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища вагому роль відіграють лідери держав, тобто ті, хто безпосередньо відповідальний за ухвалення рішення з питань захисту навколишнього середовища. Знання та навички осіб, що приймають рішення, високий рівень їхньої компетентності в питаннях охорони навколишнього середовища є важливими у переговорному процесі. Особи, відповідальні за прийняття рішення, повинні володіти чималим багажем знань, вміти моделювати ситуацію, в умовах стресу чи ризику бути в змозі зробити правильний вибір. Ефективність укладення міжнародного договору безсумнівно залежить від психологічних та інтелектуальних особливостей осіб, що приймають рішення [11].

Участь держави у процесах міжнародного співробітництва, її намір брати участь у переговорах щодо підписання міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища залежить від її політичних, економічних, фінансових та адміністративних можливостей [2, 192]. Оцінка національних можливостей держави-учасника міжнародного договору формує її загальне ставлення до питання укладення міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища. Потрібно враховувати

той факт, чи буде країна економічно спроможна виконувати зобов'язання договору, чи вплине підписання договору позитивно на стан економіки держави, яка бере участь в переговорному процесі. Це вагомий чинник, оскільки сфера охорони навколишнього середовища та розв'язання глобальних екологічних проблем вимагає значних фінансових ресурсів [2, 193].

При веденні міжнародних переговорів потрібно враховувати, наскільки узгоджені дії держав-учасників переговорів. Якщо одностайність у співробітництві держав щодо підписання міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища відсутня, тоді виникає розбіжність між державами в оцінці їхньої участі у переговорному процесі. За таких обставин держави розглядають можливість підписання інших міжнародних договорів на більш вигідних умовах, а отже, заплановане укладення міжнародного договору може бути відкладене або ж його підписання буде неефективним та безрезультативним. З іншого боку, вимога узгодженої політики в переговорному процесі означає лише те, що держави повинні визначити, якого характеру буде прийняте політичне рішення. За таких умов укладення міжнародного договору та сам переговорний процес буде ефективніший і простіший [9, 9].

Узгодженість та неупередженість дій держав-учасників міжнародних переговорів з метою вирішення проблеми глобальної зміни клімату є важливим політичним чинником у підписанні міжнародного договору. Складність цього фактора визначається розбіжностями у розумінні державами-учасниками переговорного процесу причин та наслідків глобальної зміни клімату та у виборі головних ефективних стратегій ведення міжнародних переговорів [11].

Отже, розглянувши основні аспекти та особливості здійснення міжнародних переговорів та укладення міжнародних договорів у сфері охорони навколишнього середовища, можна стверджувати, що це складний та довготривалий процес. Міжнародне співробітництво держав формується на взаємній основі з метою вирішення проблеми глобальної зміни клімату. Позиція держав-учасників на міжнародних переговорах залежить від багатьох чинників політичного характеру, зокрема від рівня зацікавленості держави у підписанні міжнародного договору, підтримки громадян, політичної волі держави тощо. Врахування цих та інших політичних факторів забезпечать ефективне укладення міжнародного договору у сфері охорони навколишнього середовища.

Використані джерела

1. Андрусевич А. Друга зустріч сторін Орхуської конвенції: крок уперед чи крок назад? / Андрусевич А. // Вісник екологічної адвокатури. – Серія: міжнародні аспекти охорони довкілля. – Випуск 27, 2004. – С. 3-6
2. Андрусевич А.О. Актуальні проблеми міжнародного права навколишнього середовища. Підручник / За ред. проф. С.М. Кравченко / Андрусевич А.О., Бонайн Дж., Кравченко С.М. – Львів: Вид. центр ЛНУ, 2002. – 336 с.
3. Гошовська Г. Роль громадськості у прийнятті природоохоронних рішень в Україні: постановка проблеми та сучасний стан / Гошовська Г. // Збірник наукових праць. – Вип. 14/15, 2008. – С. 265-270.
4. Ільчишин Л. Політичні рішення: особливості прийняття та імплементації / Ільчишин Л., Поліщук М. // Вісник Львівського університету. – Серія: філософські науки. – Вип. 4, 2002. – С. 208-215.
5. Канченко А. Вплив засобів масової інформації на прийняття політичних рішень / Канченко А. // Стратегічні пріоритети. – №4(13), 2009. – С. 39-44.
6. Шемшученко Ю.С. (ред.) Екологічне право України. Академічний курс: Підручник. – Київ: ТОВ Видавництво "Юридична думка", 2008. – 720 с.
7. Alario Maggie. Global environmental risks: between political hazards and policy decisions / Alario Maggie // Journal of Risk Research. – 1998. – Volume 1, Issue 4. – P. 295–306.
8. GHG data from UNFCCC. – Режим доступу: http://unfccc.int/ghg_data/ghg_data_unfccc/items/4146.php.
9. Harstad Bard. How to Negotiate and Update Climate Agreements. The Harvard Project on Climate Agreements. Discussion Paper Series. Discussion Paper 08-19. Harvard Project on International Climate Agreements. Belfer Center for Science and International Affairs. Harvard Kennedy School, November 2008. – 22p.
10. Tuinstra W. Reducing Air Pollution in Europe. A study of boundaries between science and policy. Ph-D Thesis Wagengingen University. With ref. With summarizes in English and Dutch, 2006. – 146 p.
11. Wiegandt Elen. Climate Change, Equity and International Negotiations // International Relations and Global Climate Change / Wiegandt Elen. / Edited by Urs Luterbacher and Detlef F. Sprinz. – Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2001. – P. 127-150.

Відзиви. Рецензії. Повідомлення

Петро Петрович Чаяло,
доктор медичних наук, професор,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПЕРЕБЕНДЯ – XXI
(повернення до Т.Г. Шевченка)

*З присвятою **Петру Гончаруку**,*
відомому історику і справжній Людині
на честь 80-річчя

Сидить сивий Перебендя
І на кобзі грає…
Літа давні, діла славні
В пісні прославляє.
До співця горнуться люди
Тісно, мовби діти, –
Все питають: Може знає
Чи є щастя в світі?
Убогому, нужденному
Чи є світла доля?
Коли лихо й владна пиха
Царюють навколо.
Коли все, що разом мали,
Разом здобували,
Розікрали, хто у владі,
І панами стали.
Грає кобза…Пригадує
Кобзар юні роки
Де – ті мрії о порі тій
І думки високі.
І хоча життя незгоди
Зморшками застигли,
Все ж у герці б'ється серце
і душа не скиглить.
Знає сивий Перебендя
Мудрії поради:
Стати можна і заможним
та щастя не знати.
І загарбати все можна,
Нехтуючи право,
Думаючи – Це навічно…
Та свій рід знеславить.

А шукати щастя треба
В ріднім колі друзів,
Щоб жіночі гріли очі
й не журились в тузі,
І козацька гордість й гідність
В братстві панувала…
Ще й згадає … Нові часи
І нові навали.
Отакий-то Перебендя,
Чудний і химерний,
Що співати не заладить
А до Січі зверне.
До гетьманів, до старшини,
І Чорної ради;
До Батурина в руїні,
І невдач, і зради.
До тих лицарів відважних –
Чи є вони нині?
Щоб злиденних від нової
Боронить старшини.
Не забуде гайдамаків,
Гонту і Трясило –
Може знов їм погуляти
По Вкраїні милій?!
Потішитись свободою…
Панам раду дати,
Як з бідними поділитись,
Щоб спокійно спати.

Отакий він Перебендя
Козацької вдачі
Як заграє – той сміється,
А той ледь не плаче.

© Чаяло П. П., 2012

ЗМІСТ

Філософія

Бойко Ю. А. Філософське та етичне осягнення громадянського суспільства у некласичній філософії 3

Берегова Г. Д. Гілозоїзм як теорія живої природи в духовній культурі людства 7

Спичак О. Е. Українська поетична метафора в постмодерністському контексті сучасної естетики 11

Столяр М. Б. Цирк у площині радянських тоталітарних практик 15

Федоренко М. О. Методологічні засади культурологічних концепцій О.Фрейденберг та В.Проппа 20

Верменко А. Ю., Гудіна Н. М. Проблеми формування інформаційної культури особистості: світоглядно-філософський вимір 24

Бурковський М. В. Проект "позитивної філософії" Ф.-В.-Й. Шеллінга 28

Сергієнко Н. О. Теорія модернізації: походження, криза та перспективи оновлення 32

Культурологія

Троєльнікова Л. О. Постмодерністський дискурс: від теоретичних лакун до культурних практик 38

Садовенко С. М. Особливості та провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні XXI ст. 42

Жукова Н. А. Фрейми "відкритого твору" в контексті проблеми "елітарного" (частина друга) 48

Кушнарьов В. В. Культурний туризм і маркетингові комунікації 52

Гавеля О. М. Формування культурних цінностей обдарованої особистості в демократичному суспільстві 57

Гончар Т. І. Проблема формування комунікативної культури в контексті інкультурації особистості 62

Ходаківський М. С. Роль академіка П.Т.Тронька у створенні київського скансену 67

Горбань Ю. І. Традиції та новації зберігання книжкових пам'яток як культурних цінностей 70

Ліснича В. М. Соціокультурна інтеграція національних меншин у державах Азії та Африки 75

Рудь Я. С. Культурний потенціал сільського зеленого туризму в проектній ідеології 79

Роботько С. В. Репертуар та постановочна робота в аматорських хореографічних колективах Черкащини 83

Степанчук В. В. Проблеми та перспективи історичної реконструкції у туризмі світської культури Закарпаття 87

Бучковська О. Ю. Культурна комунікація як чинник розвитку соціокультурних процесів (комунікативний аспект) 91

Жалюк О. П. Діяльність клубних закладів Вінниччини з відродження та збереження української традиційної культури 95

Журмій Н. М. Скульптурний пам'ятник як об'єкт суспільної пам'яті 100

Цегельник А. О. Етнічна кухня як чинник розвитку кулінарного туризму 105

Мистецтвознавство

Миленька Г. Д. Оновлення мовної характеристики сценічного образу в контексті просвітницької теорії мімезісу 110

Афоніна О. С. Соціокультурні умови розвитку музичного мистецтва в Україні кінця XX – початку XXI століть 113

Донченко Н. П. Питання коригування методики прийому та критерії відбору абітурієнтів на режисерську спеціалізацію 118

Ізваріна О. М. Інсценування оперних творів українських композиторів першої чверті XX століття 122

Мельник М. М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв 124

Ніколаєнко В. І. Основні складові завершального циклу практичної підготовки фахівця режисерської спеціалізації 130

Опанасюк О. П. До питання визначення інтенціонально-конотативних смислів 134

Сташевський А. Я. Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напряму: особливості образного строю і виражальних засобів 139

Сьомкін В. В. Типологізація у дизайні в контексті формування асортименту виробів 14

Хананаєв С. В. Майстер-клас як засіб педагогічного впливу 149

Юдова-Романова К. В. Масові свята в умовах первісного суспільства 152

Рижова О. О. Технологічні особливості живопису ікон XVIII ст. київського походження 157

Кушнір А. Я. Проблематика розвитку флейтового виконавства на пострадянському просторі (на прикладі Київської флейтової школи) 162

Історія

Дантанг Є. В. Етапи становлення та розвитку українсько-французького культурного співробітництва (1991 – 2005 роки) 167

Копієвська О. Р. Концепт традицій та інновацій у тренді сучасної культурно-мистецької освіти 173

Казаков О. О. Київська трагедія 1482 р.: історико-дипломатичний аналіз (частина друга) 177

Парахіна М. Б. Основні напрямки зовнішньої політики Русі IX – X ст. у контексті державотворчих процесів 181

Яковлев О.В. Розвиток видавничої діяльності в Україні у період УНР 184

Сінельнікова В. В. Особливості зимового календарного циклу українців Нижнього Поволжя (Волгоградська область РФ) 188

Братусь І. В. Історико-культурне значення спогадів про Олександра Довженка 193

Купрійчук В. М. Управлінські засади реалізації державної політики у сфері розвитку українського театрального мистецтва в добу національно-визвольної боротьби (1917-1920 рр.) 196

Радзієвський В. О. До історії формування кримінальної субкультури на землях України 200

Росляк Р. В. Формування нормативно-правової бази Всеукраїнського фотокіноуправління (1922-1930 рр.) 205

Андросович О. Г. Розвиток освіти на близькому та середньому сході у XX – на початку XXI ст.: гендерні аспекти 209

Політологія

Вільчинська І. Ю. Політична активність: контури когнітивної моделі Г. В. Пушкарьової 214

Алєксєєнко І. В. Сучасний націоналізм: криза системи і криза ідентичності 218

Дмитренко О. С. Політико-правові механізми захисту від політичного маніпулювання 223

Дмитренко С. П. Теоретико-методологічні аспекти осмислення етнічних спільнот як суб'єктів формування політичної культури 228

Музика О. А. Вплив недержавних інститутів на впровадження ідей полікультурності (на прикладі інтерактивного заходу "Жива бібліотека") 232

Черна Л. Б. Політичні чинники формування позиції держави на міжнародних переговорах у сфері охорони навколишнього середовища 236

Відзиви. Рецензії. Повідомлення

Чаяло П. П. Перебендя – XXI (повернення до Т.Г. Шевченка) 240

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

2’2012

Редактори: ***І. Ю. Вільчинська***

Комп'ютерна верстка: ***С. І. Супруненко***

Здано до набору 29.05.2012. Підп. до друку 30.05.2012. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 27,34. Облік.-вид. арк. 31,47. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49

E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac