

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

МАТЕРІАЛИ

**Всеукраїнської науково-практичної
конференції**

**КУЛЬТУРА І СУСПІЛЬСТВО
ХХІ СТОЛІТТЯ :
духовні, культурологічні,
соціальні виміри**

27-28 травня 2010 р.

Київ

Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 27-28 травня 2010 р. – К.: НАКККіМ, 2010. – 312 с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції "Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри", проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв та Інститутом культурології НАМ України 27-28 травня 2010 р.

До збірника увійшли статті та тези доповідей за проблемами: "Культура України в контексті реалій планетаризації", "Теоретико-методологічні аспекти культуротворення (сучасні концепції)", "Культурологічна рефлексія у сучасній науковій теорії", "Сучасна соціокультурна ситуація в Україні: стан, проблеми та перспективи розвитку", "Філософія культурно-мистецької освіти: духовно-етичні аспекти соціальної відповідальності за цілісність суспільства", "Художній простір України: шляхи та форми репрезентації", "Народне мистецтво як світоуявлення, світорозуміння: символіка, референтність".

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (*голова редколегії*); **Богуцький Ю. П.** – директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України, професор, Заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, віцепрезидент Національної академії мистецтв України; **Бітаєв В. А.** – проректор з наукової роботи НАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (*заст. голови редколегії*); **Троєльнікова Л. О.** – завідувач відділу Інституту культурології Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, доцент; **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук (*відповідальна за випуск*); **Волков С. М.** – вчений секретар Інституту культурології Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент.

© НАКККіМ, 2010

© Автори, 2010



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

01601, м. Київ, вул. Франка, 19
телефон 235-23-78, факс 235-32-57
E-mail: info@mincult.gov.ua

26.05.2010 № 492/3/13-10

**Учасникам Всеукраїнської
науково-практичної конференції
"Культура і суспільство XXI сто-
ліття: духовні, культурологічні,
соціальні виміри"**

Шановні друзі !

Вітаю організаторів та учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції з такою важливою подією у науковому та мистецькому житті країни.

Питання збереження та пропаганди національної духовної та культурної спадщини як фактора самоідентифікації та самовідтворення українського народу є пріоритетним напрямом розвитку сучасного суспільства та науки.

Об'єктивне висвітлення у роботі конференції духовних, культурних здобутків України та світового українства покликане виконати головне завдання заходу – сприяти відтворенню етнокультурної пам'яті українського народу та вихованню нової генерації українських патріотів.

Переконаний, що результати конференції впишуть нову важливу сторінку в підвищення якості національної освіти, розвій української культури та мистецтва початку XXI століття.

Бажаю учасникам конференції наукових й творчих здобутків на ниві вітчизняної науки.

З повагою ,

Міністр

М.А. Кулиняк

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЙ ПЛАНЕТАРИЗАЦІЇ

*В. А. Бітаєв,
доктор філософських наук,
професор, член-кор. НАМ України,
проректор з наукової роботи НАКККіМ,
Заслужений діяч мистецтв України,
Лауреат Державної премії України
в галузі науки і техніки*

МИСТЕЦТВО ТА ОСОБИСТІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Сучасні уявлення про особистість, її природу, мету й сенс життя в масовій свідомості формуються під впливом ряду різноманітних чинників, серед яких основним, на наш погляд, перш за все, є сама суспільна практика, наукова соціологічна теорія в її популярних викладках, масова художня культура, мистецтво.

Люди́нотворча функція суспільної практики реалізується в дійсній соціальній системі координат з цілком певним типом людини – особистості. Сформульований відповідними інститутами суспільства, передусім інститутами влади, конкретний тип соціалізованої людини проникає у масову свідомість через ідеологію й ангажовану художню культуру. Але реальна соціальна місія практики діє і безпосередньо – у самому процесі суспільного й приватного життя кожної конкретної людини. Слід зауважити, що одним з значних прорахунків практики соціалістичної життєдіяльності була орієнтація на екстенсивне виробництво, авторитарне управління. Така орієнтація визначала цілком певну, якісно окреслену потребу не в особистості, а в людині – гвинтикові, тотожній масі, нівельованій та знеособленій. Зведення особи до маси тотожних взаємозамінюваних індивідів бере свій початок від часів радянського тоталітарного режиму, завдяки якому монополія влади спрацювала як монополістичний капітал, спричинивши тотальне заперечення людської особистості, відчуження людини в усіх сферах її життєдіяльності.

Серед найтяжчих наслідків суспільної практики, заснованої на екстенсивному виробництві й авторитарному управлінні, – формування так званої "масовидної людини", що відчуває себе тільки частиною маси, яка потребує керівництва. Вона підсвідомо ухиляється від самостійних вчинків і рішень, від самовідповідальності й навіть від осмислення суті й змісту запропонованих "авторитетом" дій. Така людина є об'єктом маніпулювання й не претендує на статус особистості. Войовнича анти-особистість – характерна риса "масовид-

ної людини", що за умов соціалістичного перетворення суспільства обертає її на суб'єкта й захисника "казармового комунізму", в його основних характеристиках: запереченні особистості людини, задрості й жадоби нівелювання.

Подібна суспільна практика не лише не потребувала, а більше того – послідовно й жорстко пригнічувала особистість, власну думку, найменший вияв інакомислення. Відповідно, деформована суспільна практика виробляє деформовану людину, яка в свою чергу здійснює і зміцнює неістинну практику. Прорив цього замкненого кола належить здійснити людині, оскільки така практика існує лише доти, доки людина не визнає себе як людину і тому не організує світ по-людському. Але прорватися до самого себе індивіду не так легко, оскільки перешкодою на цьому шляху стоять укорінені в масовій свідомості моделі, взірці, ідеали "людини маси", зміст якої вичерпується офіційно сформульованим суспільним інтересом, фантомом, оскільки в дійсності він відчужений від реальної людини.

Завдання розробки й якнайширшої пропаганди подібних моделей людини було покладено на мистецтво соціалістичного реалізму. Від нього офіційна ідеологія вимагала, перш за все, реалізації принципу акцентованої класовості й партійності у відображенні життя, осмисленні минулого й змалюванні майбутнього. В своїх вимогах до мистецтва авторитарний режим і ангажована ним естетична теорія не зупинилися перед вульгаризацією й спотворенням основних принципів реалізму як методу художньої творчості, перед граничною абсолютизацією принципу тенденційності (класовості, партійності) художньої культури. При цьому тенденційність не повинна суперечити вимогам правдивості, художності, не повинна декларуватися, виявлятися у чисто політичних вимірах. Тенденційність виявляється в художній логіці твору. Вона повинна підпорядковуватися реальній правді життя, що не допускає ідеалізації зображувальних героїв, інакше втрачається вся правдивість твору, особистість героя розчиняється, художній твір набуває політично-кон'юнктурного характеру і в кінцевому підсумку вже не утверджує певну модель людини, а компрометує її.

Чим далі відходила практика від дійсних загальнолюдських ідеалів, чим більше реальний соціалізм наближався до "казармового", тим жорстокішими ставали вимоги до мистецтва, на яке покладалося завдання ідеалізації дійсності, вироблення й тиражування взірця "позитивного героя", що за таких умов був свідомо неістинним, недійсним, абстрактним і ніким іншим, окрім "масовидної людини". Ангажоване мистецтво, побудоване на основі звульгаризованого соціалістичного реалізму, неспроможне було виробити й укорінити в масовій свідомості адекватну модель людини, свідомої вимог часу, вимог самостійності й відповідальності, співвіднесеної з нормами істинно людського.

Сучасний шлях до гуманізації суспільства починається від гуманізації, олюднення, виховання конкретної людини, виховання такої особистості, яка може і зобов'язана думати про все, зобов'язана все брати на себе з найглиб-

шою відповідальністю за долю людства. Ніякими силовими методами – ані політичною диктатурою, ані виключно економічним стимулюванням – така особистість зформована бути не може, а лише кропітким, продуманим, свідомим загальнолюдських пріоритетів вихованням. І в цьому полягає найвищий гуманізм самого виховання як "виробництва людей людьми", як єдина мета суспільного руху.

Може статися так, що індивід не знаходить відповідну модель людини. Він починає будувати свою "Я-концепцію", виходячи нібито з самого себе. Така побудова має досить відносну незалежність від суспільнозначимого, тому індивід так чи інакше співвідносить себе з останнім, якщо не згідно з ним, то всупереч йому. Основою даної "Я-концепції" виступає акцентований монологізм, котрий включає наявність "другого Я", веде до формування так званих "атомістичних індивідів", що свідомо абсолютизують своє "моно-Я" в вузькоєгоїстичному інтересі й егоцентричній життєвій позиції. Таким чином, індивід обмежується й знелюдніється, оскільки практично заперечує себе, знищує можливість своїх універсальних виявів.

Якщо людина – міра всіх речей, то, перш за все, вона є мірою для самої людини. І людина за всіх часів потребує такої міри, чи то у міфологічній, релігійній, художній, науковій формі, чи у формі або концепції людини. Від її конкретного змісту багато в чому залежить реальне самоусвідомлення й життєва позиція, спрямованість, мета й суспільна значимість практичної діяльності реальних людей; від цього залежить і адекватність, і дієвість виховання суспільно необхідних рис людини. Розглядаючи масову свідомість як процес втрати індивідуальності, самотності, відповідно, як нагальну необхідність "знайти людину", дослідник закономірно приходить до визнання значущості мистецтва, формування естетичної свідомості, в межах якої щільно переплетені почуття, смаки, ідеали, цінності, переживання, і оволодіння якою відкриває людині шлях до гармонізації та досконалості.

Загальновідомо, що у структурі естетичного виховання провідне місце посідає саме мистецтво, яке є потужним засобом у формуванні і розвитку культурної культури людини.

Мистецтво – це особлива, своєрідна форма подвоєння реального людського буття, буття, пережитого митцем і запропонованого до співпереживання іншому. Мистецтво "бере" світ у його смисложиттєвих вимірах, світ як цінність і світ цінностей, виступаючи, таким чином, формою акумуляції досвіду, його самовизначенням. Це здійснюється в художньому образі – особливому утворенні, в якому через одиничне, індивідуальне виявляється і утверджується загальне, родове. Проблема художнього образу посідає особливе місце в структурі естетичної проблематики, привертаючи увагу нових і нових поколінь дослідників. Художність, художнє – формотворчі характеристики мистецтва – визначають його змістовий вимір. Ці елементи фіксують як позитивний, так і негативний досвід самовизначення людини й людського роду, – художньо довершено можна зобразити гуманістичні й антигуманіс-

тичні явища та тенденції суспільної життєдіяльності, а оскільки художні образи мають статус життєвих реальностей, тих, що переживаються на рівні з дійсними, то художнє може доповнювати масив соціально-негативних, антигуманних реалій. Це означає, що художнє само по собі є етично нейтральним і потребує єдності краси і блага, що є сутнісним виміром естетичного. Іншими словами, мистецтво як естетичне явище, як модус естетичного відтворює єдність художнього й морального. Лише за такої умови воно відповідає повноті визначень естетичного і виступає як одна з форм його існування.

Наведена думка дає підстави твердити, що формування людини, її самосвідомості й здатності до самовизначення, гуманістичного світоставлення полягає, перш за все, в розвитку естетичної свідомості та чуттєвості, які є головним напрямом у процесі естетичного виховання. А оскільки чуттєвий чинник естетичного є родовою ознакою людини й універсальною формою людської практично-духовної активності, то естетичне виховання (формування естетичної свідомості) може бути трактоване як виховання цілісної особистості, виховання дійсної особистості.

***В. А. Личкова,**
доктор філософських наук, професор,
зав. кафедри Чернігівського НПУ ім. Т.Г. Шевченка*

СИГНАТУРИ ТА КАТЕГОРІАЛЬНА СИСТЕМА ФІЛОСОФІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ

Категорія архетипу в теорії етноментальності і філософії етнокультури загалом доповнюється категорією сигнатури – знаково-сислової системи, що упорядковує культурний простір етносу. Сигнатура являє собою знаковий комплекс, що символізує смислові константи духовної культури певного етносу, краю, регіону. В сигнатурах унаочнюється, візуалізується ідейно-естетична домініанта "культурної душі", світоглядно-ментальний стрижень філософії та естетосфери етнокультури, в т.ч. і регіональної.

В українській етнокультурології вже детально проаналізовані сигнатури Софії, Спаса, Богородиці. Вони мають не лише самобутній, неповторний культурний зміст і форму, а й власну "духовну територію", де утверджують і виявляють традиційні цінності метафізики культури, упорядковуючи етнокультурний Космос. Так, сигнатура Софії та сигнатура Спаса є взаємододатними, символізуючи єднання двох духовних начал – Божественної Премудрості та Преображення – в українській ментальності, культурній історії українства. Будучи домінантними в культурному середовищі Києва та Чернігова відповідно, вони позначають і єдність двох гендерних начал в українській етнокультурі. Жіночий первень української ментальності (софійність) доповнюється чоловічим стрижнем (спасіння, рятування, оборона), що відповідає єднанню

хліборобського, селянського, породжуючого начала української душі з лицарсько-козацьким, захисним. Тому українці – не тільки "народ жіночий", як вважає Г. Грабович, а народ з яскраво вираженими двома гендерними характеристиками, котрі закладалися з історії Трипільської культури, Київської Русі, Козаччини, національно-визвольних змагань. Починаючи з прийняття християнства, вони втілились у сигнатурах та архітектониці храму Святої Софії у Києві (1037 р.) та Спасо-Преображенського собору в Чернігові (1036 р.), які зводили, відповідно, Ярослав Мудрий ("софійний") і Мстислав Удатний ("мужній", "хоробрий").

Наразі мова йде про дослідження процесів становлення і трансформації сакральних сигнатур в історії окремих регіонів України. В Сіверянській культурологічній регіоніці провідною є сигнатура Спаса, що уособлює, як доведено нами, захисне, оборонне, "спасительне" начало. Цікаво, що семантика цієї сигнатури є характерною не лише для християнської доби культури Чернігово-Сіверського краю. Міфологічним покровителем, що має язичницькі витоки, "віртуальним" захисником Чернігова вважається Семаргл – один з найдавніших богів слов'янського пантеону. Як зазначає сербський дослідник М. Янкович, початково Семаргл був захисником домашнього вогнища, вогню ватри, що у стародавніх індійців називалося "Агні". За давньослов'янськими уявленнями, він мав сім вогняних язиків і рук, що символізувало сім теплих місяців на рік. Семаргл як Агні (вогонь) є спорідненим із Сонцем і Небом, дає життя всьому живому. Крім того, як Божество давньоіранського походження, Семаргл ("Семиглав") був утіленням космологічної картини світу і уособленням трьох стихій (землі, води, повітря), в синкретизмі лева, риби і птаха.

Ідол Семаргла, серед семи інших божеств давньоруського пантеону, був установлений в Києві при дворі князя Володимира до прийняття християнства, а барельєфне зображення Семаргла знаходилось на капітелі колони Борисоглібського собору в Чернігові (XII ст.). Образ міфологічної істоти з тулубом лева, крилами птаха і хвостом змії ("Чернігівський звір") виконував охоронно-захисну функцію і досить органічно вписався в "романське" оздоблення православного храму міфологічними елементами (єдиний в Україні приклад такого поєднання). І досі Семаргл вважається захисником Чернігова, немов передаючи свою "оборонну" семантику сигнатурі Спаса (до речі, і таємна мовчазна молитва на честь Семаргла ніби переходить у духовну практику ісіхазму – бессловесного спілкування з Господом). Знаменно, що два собори – Борисоглібський і Спасо-Преображенський – стоять на древнім Валю поруч, навзаєм подвоюючи ідею захисту, рятування, спасіння сіверів-чернігівців. Такого штибу сигнатури є в усіх українських містах, що мають давню історію й релігійно-культурні традиції.

З тієї точки зору виникає питання: як можлива побудова концептуальних моделей культурологічної регіоніки і навіть "естетики регіону"? Уявляється, що цей розділ філософії етнокультури може бути побудований не тільки на загальнометодологічних, універсальних наукових засадах, але й за допомо-

гою специфічної, етнокультурологічної категоріальної системи. Адже вже за визначенням будь-яка регіоніка повинна містити в собі національно-іманентні, "етно-онтологічні" поняття й образи – концепти, що імпліцитно існують в етноментальності, в духовній метафізиці, або, говорячи постнекласичною мовою, в енергоінформаційному просторі регіону.

Відтак, концептуальні моделі культурологічної регіоніки можуть інтегрувати в собі поняття і категорії, дослідницькі підходи і принципи, сполучені з універсаліями й архетипами певної етноментальності, філософії етнокультури:

1. Ціннісні специфікації українського Sacrum'у, що виявляються через "чудне та містеріальне" (Г. Сковорода), метафізику дивовижності та естетику зачарованості.

2. Універсальні категорії українського світосприйняття і менталітету: "софійність", "кордоцентризм", "антеїзм", "екофільність", "панестетизм", "калокагатійність" та інші, розроблені в працях С. Кримського, В. Горського, В. Мазепи, В. Табачковського, В. Малахова, Л. Левчук.

3. Розуміння українського світосприйняття як "Святосприйняття", що поєднує святкове і сакральне з екологічним і побутовим. Аналіз естетики "святосприйняття" в народному та професійному мистецтві окремих регіонів України.

4. Провідні поняття і принципи етнокультури, особливо її фольклорної складової. Аналіз основних міфологічних і фольклорних мотивів в історії традиційного і сучасного мистецтва в його субетнічних вимірах. Дослідження ментально-естетичного простору "елітарної" та "масової" культури крізь призму фольклоризму, примітивізму, неоміфології, неонаївізму, національної форми як світогляду та "художньої націології" взагалі (роботи О. Петрової, Д. Русина, М. Маричевського, Г. Міщенко, О. Федорука та ін.).

5. Етнонаціональна і регіональна інтерпретація таких архетипів, як "Дім", "Поле", "Храм", "Земля" і "Небо", які є фундаментальними в онтології "тут-буття" М. Гайдеггера, репрезентуючи екзистенціальну феноменологію як життя і роздуми на "польовій дорозі", на Путівцю. Етнокультурологічне розуміння феноменології "життєвого світу" нації через екзистенціали "просторовості", "часовості", "емоційності", "тілесності", які формують хронотопи етнокультури, її феноменологічні горизонти.

6. Духовно-світоглядне і художньо-естетичне наповнення таких українських традиційних понять філософії етнокультури, як "вирій", "обійстя", "хутір", "дивовижжя", "дивосвіт", "дивосад", "парсуна" тощо. Філософсько-естетична розбудова, приміром, поняття "Хутора" як категорії української етнокультурології в розумінні Пантелеймона Куліша ("хутірна філософія", "хутірна поезія") та сучасних мистецтвознавців і мистців (напр., журнали "Образотворче мистецтво", "Art-Line", "Дивосад").

7. Засадничі принципи енергоінформаційної естетики (еніоестетики) в їх регіональному, етнокультурному вимірі. Що стосується сіверянської еніоестетики, то вона постає як довженківська естетика "зачарованої Десни", з її

напівмістичною замріяністю і романтичним символізмом. Дослідження енергоінформаційних зв'язків між давньослов'янськими архетипами, візантійським стилем, українським бароко та необароко початку й кінця ХХ століття.

8. Аналіз і творче використання понятійно-категоріального інструментарію (тезаурусу) у творах видатних представників культури, естетики і мистецтва певного регіону. Наприклад, для етнокультурної регіоніки Чернігівського краю – це творча спадщина Лазаря Барановича, Іоанна Максимовича, Іоанна Величківського, Пантелеймона Куліша, Михайла Коцюбинського, Михайла Жука, Павла Тичини, Івана Кочерги, Олександра Довженка та інших сіврянських геніїв українського народу.

Отже, філософія етнокультури, як новітній напрямок народознавства, безпосередньо корелює з етнокультурологією та культурологічною регіонікою, складаючи їх методологічне підґрунтя. На основі аналізу діалектики універсалістичного, етнонаціонального та регіонального в культурі вибудовуються основні принципи та категорії філософії етнокультури. Серед них – національний образ світу, "життєвий світ", хронотоп, етноментальність, універсалія, архетип, сигнатура. Зокрема, українська етноментальність спирається на такі архетипні принципи, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо. Репрезентативними для неї є сигнатури Софії, Спаса, Богородиці, які виявляються в мистецтві та архітектурі. Важливою для конституювання філософії етнокультури є і "культурологія регіону", яка розкриває загальнонаціональні універсалії їх специфікаціями на субетнічному рівні, у межах певного краю. Філософія етнокультури очікує подальшого розвитку в означених перспективах.

О. І. Путьро,

*доктор історичних наук, професор,
зав. кафедри суспільних наук НАКККиМ*

М. В. ГОГОЛЬ І ПРАВОСЛАВ'Я

У сучасній Україні спостерігається сумний феномен розколотої свідомості, у спрощеному вигляді – свідомості між минулим і майбутнім, між Сходом і Заходом. Це □ велика трагедія сотень тисяч людей.

Трагедія розколу українського Православ'я стоїть в одному ряду з іншими величезними трагедіями, яких наш народ зазнав упродовж останнього століття: це громадянська війна, політичні репресії, голодомор, події Другої світової війни, у результаті яких загинули мільйони наших співвітчизників, а також люті гоніння на віру, які за своїми масштабами можуть зрівнятися хіба що з переслідуванням Церкви імператорами-язичниками у ранню християнську добу. Трагізм і абсурдність існуючого роз'єднання підсилюється тим,

що нас не розділяє ані вчення, ані національна ознака, тому що ми сини й доньки одного народу.

Нас роз'єднує лише егоїзм деяких лідерів та втручання певних політичних сил. Тим не менш, сьогодні ми змушені говорити про два полюси української культури, про дві різні цивілізаційні орбіти – східну й західну.

Як відомо, Східноукраїнський світ, сконцентрований переважно на лівому березі Дніпра, сформувався внаслідок творчої взаємодії української і російської культур. Західноукраїнська цивілізаційна спільність розташована головним чином на правому березі Дніпра, навпаки, склалося внаслідок взаємодії з польською, австрійською, румунською, литовською та ін.. європейськими культурами. Саме тому для Правобережної (Західної) України характерна культурна і цивілізаційна орієнтація на Захід. Ці дві спільності – український Схід і Захід – різні, але нероздільні – між ними багато такого, що об'єднує. Це і мова, і історія, і культура, але, мабуть, найголовніше – християнство, що має єдине джерело – Хрещення святого князя Володимира – Хрещення Русі (988-89 рр.). Так, соціальною базою розколу є, як відомо, західноукраїнський регіон, для якого, як вже зазначалося, властива культурна і цивілізаційна орієнтація на Захід. Саме там народився автокефальний рух, і саме там сьогодні розташовано до 70% усіх автокефальних структур. Тому надзвичайно важливою й актуальною задачею сьогодні є ініціація народження соціокультурного простору, в якому антагонізм західних і східних елементів культури буде творчо перетворено на синтетичну єдність на основі саме православної традиції.

Духовний вакуум, насильницькі створений у минулі десятиліття, сьогодні поступово заповнюється, і люди починають активно шукати сенс життя. З усіх континентів земної кулі до нас кинулися представники сотен сект, що називають себе "церквами" і які стверджують, що вони і тільки вони знають шлях до істини. Наш народ, вихований в дусі невір'я, кинувся в ці секти, як метелик на світло вогнища. Ми забули, що наш народ ще здавна був глибоко православним. Цвіт і гордість нашого народу – Г.С. Сковорода, І.П. Котляревський, Т.Г. Шевченко і М.В. Гоголь – були Православними.

І звернення до наших духовних коренів допоможе нам сьогодні відновити духовний стрижень нашого народу, повернутися на свою дорогу на шляхах історії. В цьому контексті надзвичайно важливою для нас є духовна спадщина М.В. Гоголя.

Слід одразу ж зазначити, що про Гоголя як православного релігійного мислителя і публіциста, автора молитв, сучасники так і не дізналися, або знали дуже мало. – За винятком "Вибраних мест из переписки с друзьями" духовна проза за його життя залишалася неопублікованою. Щоправда, наступні покоління вже змогли ознайомитися з нею, і на поч. ХХ ст. духовне обличчя Гоголя було в якійсь мірі відновлено.

Слід сказати, що життя Миколи Гоголя з першого його моменту було спрямоване до Бога. Його матір, Марія Іванівна, дала обітницю перед Диканським чудотворним образом святителя Миколая, якщо буде у неї син, назвати

його Миколою і просила священника молитися до того часу, поки не повідомлять про народження дитини. Хрещене було немовля в Спасо-Преображенській церкві в Сорочинцях. Серед пращурів Гоголя були люди духовного звання: прадід по батьку був священником, дід закінчив Київську Духовну академію, а батько – Полтавську семінарію.

Умовно життя і творчість Гоголя можна поділити на два періоди – рубежем буде 1840 рік. Саме в цей рік у Гоголя поступово формуються аскетичні прагнення. У квітні 1840 р. він писав: "Я же теперь больше гожусь для монастыря, чем для жизни светской". У червні 1842 р. Гоголь від'їжджає за кордон – і там (в Римі) релігійний настрій починає остаточно переважати в його житті. Гоголь посилено читає книги духовного змісту, головним чином, свято отецьку літературу. Листи Гоголя цього періоду містять прохання про надіслання йому книг з богослов'я, історії Церкви тощо. У січні 1845 р. Гоголь у Парижі вивчає Літургії Св. Іоанна Златоуста і Літургії Св. Василя Великого грецькою мовою.

В коло релігійного читання Гоголя входили також і духовні праці представників "високого" українського бароко: Іоанікія Галятовського, Дмитра Туптала (Ростовського), Стефана Яворського та ін. У цих авторитетів він навчався жанру проповіді. Гоголь приділяє багато уваги спадщині видатних представників цього жанру, що свідчить про його творчі зв'язки з традицією української духовної літератури.

Особливе місце в творчості М.В. Гоголя займає його книга "Размышления о Божественной Литургии". Ця праця, в якій органічно сполучаються богословська і художня сторони, становить один з кращих зразків духовної прози XIX ст. (за визначенням видатного богослова протоієрея Георгія Флоровського).

На час мандрівки письменника до Святої землі у лютому 1848 р. перша редакція книги вже була завершена. Потім Гоголь неодноразово повертався до рукопису, переробляв його, але видати так і не встиг.

На відміну від другого тому "Мертвых душ", на який усі чекали, про "Размышления" мало хто знав. Гоголь хотів випустити цю книгу без свого імені, невеликим форматом, пустити до продажу по низькій ціні – зробити цей твір дійсно народним.

Вперше "Размышления о Божественной Литургии" було видано в Санкт-Петербурзі у 1857 р. (тобто вже після смерті М.В. Гоголя – 1852 р.) малим форматом, як того бажав Гоголь, але при цьому не було виконане його друге бажання – про те, щоб видати її без імені автора.

З 1920 р. протягом семи десятиліть ця книга не перевидавалася, про неї знали лише вузькі фахівці та біографи письменника (видано до 200-річного ювілею М.В. Гоголя у 2009 році).

Маловідомими й сьогодні є його інші духовні твори, як, наприклад, "Правило жития в мире", "Светлое воскресенье", "Христианин идёт вперёд", "Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве". Ці праці Гоголя – справжній скарб духовної православної мудрості.

За свідченням сучасників, М.В. Гоголь щоденно читав по розділу зі Старого Завіту, а також Євангеліє на церковно-словянській, латинській, грець-

кій і англійській мовах. Він казав: "Один только исход общества из нынешнего положения – Евангелие".

Ольга Василівна Гоголь-Головня, сестра письменника, згадувала: "Он всегда при себе держал Евангелие, даже в дороге. Когда он ездил с нами в Сорочинцы, в экипаже читал Евангелие. Видна была его любовь ко всем. Никогда я не слыхала, чтобы он кого осудил". Євангельська любов, вважав Гоголь, повинна бути у відносинах між людьми: "Надобно любовью согреть сердца, – говорив він, □ творить без любви нельзя".

У "Заповіті", надрукованому у книзі "Выбранные места из переписки с друзьями", Гоголь писав: "Соотечественники, я вас любил, любил тою любовью, которую не высказывают, которую дал мне Бог, за которую благодарю Его, как за лучшее благоденствие...". Про глибоку щирість цих слів свідчить і складена Гоголем молитва, яка містилася в його записнику: "Боже, дай полюбить ещё больше людей. Дай собрать в памяти своей всё лучшее в них, припомнить ближе всех ближних и, вдохновившись силой любви, быть в силах изобразить. О, пусть же сама любовь будет мне вдохновеньем".

Талан, даний йому Богом, Гоголь хотів спрямувати на прославлення Бога і на користь людям. І, аби досягнути цього, він повинен був очистити себе молитвою і істинно християнським життям. І життям своїм він продовжив свої праці.

Вмирав Гоголь з чотками в руках. Це говорить про те, що він внутрішньо виголошував Ісусову молитву (Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного), виконуючи заповідь Господню. Неземна радість наповнила його чисту душу після останньої сповіді і прийняття Св. Таїн. Йому чувся голос, що він незабаром помре. З цього часу і протягом кількох останніх днів Микола Васильович приймав лише по декілька крапель води з червоним вином, по декілька годин стояв на колінах в молитвах перед святими іконами.

Гоголь помер від виснаження сил, до якого він довів себе добровільно, відмовляючись від їжі. На усі благання близьких він тихо відповідав: "Оставьте меня, мне хорошо".

Так помирало багато християнських подвижників. Так помер і Гоголь.

Після смерті Гоголя в його паперах було знайдено звернення до друзів, чернетки духовного заповіту, молитви, передсмертні записки:

- Молюсь о друзьях моих. Услыши, Господи, желанья и моления их. Спаси их, Боже. Прости им, Боже, как и мне грешному, всякое согрешенье пред тобою. Будьте не мертвые, а живые души.

- Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк прелазай иначе, есть тать и разбойник.

У заповіті Гоголь радив сестрам відкрити в своєму маєтку (в селі) притулок для бідних дівчат, а при можливості перетворити його в монастир, і просив: "Я хотел, чтобы тело моё было погребено если не в церкви, то в ограде церковной, и чтобы панихиды по мне не прекращались".

Заклик суспільства до оновлення на засадах християнства, на засадах Православ'я, був і залишається великою заслугою М.В. Гоголя перед Батьків-

щиною і справою великої мужності для його часу, Батьківщиною (Україною), що прагнула спасіння в принципах європейської культури. М.В. Гоголь мріяв про об'єднаних і просвітницьку роль Церкви в суспільстві. І, безперечно, для нас православний духовний досвід Гоголя є сьогодні актуальним як ніколи.

Використані джерела

1. Гоголь Н. В. Размышления о божественной литургии. Духовные сочинения. – К., 2008.
2. Гоголь Н. В. Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве: полн. собр. соч.. – М., 1902.
3. М. В. Гоголь педагог і особистість (до 200-річчя від дня народження) // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції "М. В. Гоголь як пророк Слова". – К., 2009.
4. Протоирей Георгий Флоровский. Пути русского богословия. – Минск, 2006.
5. Каныгин Ю. М., Кушерец В. И. Парадоксы истории в контексте Библии. – К., 2008.
6. Каныгин Ю. М., Кушерец В.И. Библия и будущее науки. – К., 2009.
7. Каныгин Ю. М., Кушерец В. И. Программа спасения. Библия в современном представлении. – К., 2010.

*Л. О. Троєльнікова,
доктор мистецтвознавства,
завідувач відділу Інституту культурології НАМУ*

СОЦІОДИНАМІКА КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ А. МОЛЯ

Зміна художньо-освітньої парадигми є характерною ознакою стану сучасної культури, що репрезентується, зокрема, поліцентризмом світосприйняття, плюралістичністю культуротворчих ідей та методологічних засад, мультикультуралізмом суспільної буттєвості. Поряд з цим посилюється інтенція до національної самоідентифікації, яскравого самовияву етнічної складової у кожній національній культурі. Безперечно, все це викликає нові вимоги до особистості та взагалі до особистісного виміру культури, потребуючи не тільки пошуку адекватних новітній дійсності форм освоєння світу і власної життєтворчості, але й відповідальності за особистісний вибір. Природно, що нова світоглядно-антропологічна настанова часу зумовлює також і переосмислення традиційних підходів до художньо-освітнього буття українського народу.

Осмислення культурного простору у зазначеному контексті є досить складним і багатоплановим процесом, оскільки спирається на інтердисциплінарну загальнотеоретичну базу (філософія, естетика, культурологія, мистецтвознавство, педагогіка, психологія тощо). Отже, одним з першочергових завдань сьогодення є вироблення у межах цього розмаїття наук, дисциплін, дослідницьких методів, ідей чітких методологічних принципів визначення та дослідження культури в контексті сучасного наукового знання. Сутність цього нового для культурології поняття дає змогу осмислити вектор розвитку найсучасніших процесів в культурі, освіті, мистецтві.

Українське суспільство, перебуваючи в трансформаційному процесі, формує нову культурну основу своєї життєдіяльності. Йдеться, перш за все, про досить суперечливі економічні зрушення, що відбувалися в країні у перехідний період від тоталітаризму і планової економіки до демократії та ринкових засад, від нівелювання та гальмування національних культурних проявів до набуття незалежності та нового поштовху у відродженні національної культури, невідокремленої та розімкненої до світових гетерогенних процесів. Все це не могло не відбитися на стані української культури: саме завдяки економічним складнощам художньо-творча діяльність різних соціальних спільнот, груп та індивідів виявилася досить проблематичною. Відбулася певна руйнація ідеалів, далися взнаки навіть деякі кризові явища у культурі й освіті, що репрезентувалися, перш за все, у зіткненні звичних, усталених знань, цінностей, норм, зразків життєдіяльності з новими соціокультурними орієнтаціями суспільства.

Таким чином, проблема динаміки культури безпосередньо пов'язана з формуванням та впровадженням сучасної державної культурної політики, визначенням основних принципів, завдань, функцій та складових сучасних культурно-мистецьких практик.

У цьому контексті важко переоцінити необхідність створення сучасного культурного простору як середовища креативної діяльності особистості в усіх галузях професійного мистецтва, що, у свою чергу, базується на надзвичайно широкому спектрі культурних засад: від народних звичаїв та фольклору до усталених традицій культурних локусів, від масових форм буттєвості художньої культури до професійної художньої освіти найвищого гатунку, від художнього опанування реаліями національної свідомості до формування широкого полікультурного обр'ю сучасної особистості.

Розуміння культури як життєвого світу людини пов'язане, насамперед, зі складністю природи художньої творчості, поєднання в ньому теоретичного і практичного вимірів через його занурення у реальність, в осмислення людиною свого життєствавлення. Так, культура постає як основна антропологічна категорія, що виражає фундаментальність людської життєдіяльності, втіленої у культурному досвіді. Культурно-мистецьке життя особистості – це безперервний процес розвитку, оновлення, змін, виникнення нових потреб, прагнення людини до наділення смыслом усіх фрагментів буття. Так формується стихія культури з усіма можливими смислами, що сприяє як реалізації художньо-освітніх потенцій, так і постійному збагаченню вищими досягненнями людського розуму. Культура, завдяки здатності до вияву найрізноманітніших відтінків людської чуттєвості, схиляє людину до осягнення наявних цінностей, до вибудови свого культурного виміру. Зростання значення особистісного начала в сучасній культурі посилює можливості особистості в осягненні поліструктурного екзистенціального буття, в пошуку засобів вирішення життєвих колізій через конституювання власної індивідуальності. Формування "культурної матриці" культурного простору зумовлене впливом

соціокультурного середовища, до якого належить конкретний індивід. Система виховання і освіти, що існує в цьому середовищі, виконує функцію підтримки і трансляції картини світу даної соціальної спільності. Але оскільки культура – складна і багаторівнева система, то "культурні матриці" різних представників спільності можуть не збігатися. У просторі культури можуть бути головні й варіантні елементи (субкультури), але існує єдина загальнолюдська культура, за якою співіснують, розвиваються і взаємодіють різного роду соціальні групи і спільності – з власними культурними цінностями, в основі яких лежать "культурні матриці". Культурний простір презентує культурні цінності певного суспільства, зазнає впливу існуючих знань, цінностей, норм, зразків життєдіяльності, водночас визначаючи дії і вчинки індивідів, груп і спільностей, тобто впливаючи на трансляцію соціокультурної інформації. Відтак, культура – це феномен, що функціонує в суспільстві у вигляді сукупного соціального досвіду людства: знань, цінностей, норм, соціальних зразків, які виражені в мові, піснях, танцях, звичаях, традиціях, віруваннях, світогляді, ідеології, моралі, законах тощо і формують потреби, мотиви, правила, мету і зміст діяльності. Переосмислення ролі й місця культурно-мистецької сфери в житті сучасних суспільств, зумовлене масштабними змінами в світових соціально-економічних і науково-технологічних процесах, породило оновлену концепцію людського (гуманітарного) розвитку, що розглядається як процес, що збільшує реальну свободу людей у досягненні будь-чого, що вони вважають за цінність.

Зорієнтованість загальногуманітарного знання останніх десятиліть ХХ ст. та початку ХХІ ст. на пошук теоретико-методологічних принципів вивчення культури та її складових знайшла відображення у наукових працях видатних українських вчених – В. Іванова, А. Канарського, Л. Левчук, В. Мазепи, М. Поповича, Н. Гончаренко, В. Шинкарука, Ю. Кушакова, В. Панченко, О. Александрової, А. Богачова, В. Сіверса, І. Бочка, А. Єрмоленко, А. Лоя, М. Бровка, І. Бондаревської, В. Бітаєва, Ю. Афанасьєва, В. Передерія. До визначення теоретичних засад феномену освітнього простору культури зверталося чимало дослідників, зокрема М. Калініченко, Т. Логвиненко, Д. Луцик, О. Любар, Б. Мітюров, С. Сірополко, Т. Усатенко, Д. Федоренко, М. Ярмаченко та ін. Вагомий внесок у вивчення генези художньої культури належить сучасним українським вченим С. Гриці, Н. Корнієнко, І. Ляшенку, О. Михайличенко.

Теоретичні обґрунтування культури та дослідження її динаміки ґрунтуються на її розумінні не лише як процесу змін, а й як процесу збереження здобутків, відкриття нового в досягнутому, а також використання його для осягнення сучасної художньо-освітньої парадигми. Як теоретична і ціннісна система культурний вимір людини і світу постійно розвивається, отож не існує усталеного погляду на основні принципи, засади його функціонування, постійно знаходяться нові аспекти в традиційних проблемах або виникають нові.

Відтак, видається актуальним у межах культурологічного дискурсу сучасної культури розгляд основних, концептуальних положень теорії Авраама

Моля щодо соціодинаміки культури. Принагідно зазначимо, що звернення до праць західних вчених дозволяє нам сформуванню певну цілісну картину сучасної динаміки культури, окреслити основні парадигми її розвитку.

Отже, Абраам Моля – французький філософ, культуролог, соціолог, психолог, автор численних праць з проблем інформаційного аналізу культурних процесів та розвитку культури в цілому. Його книга "Соціодинаміка культури" є спробою осмислення "західної" культури другої половини ХХ ст. в контексті інформаційно-кібернетичного аспекту.

З метою розуміння концепції Моля в цілому необхідно почати з його визначення культури. Вчений наголошує, що не намагається дати якийсь "замкнене визначення культури", яке збільшить вже існуючу кількість визначень, але робить спробу встановити "культурні виміри" та розробити механізм дослідження соціально-динамічних процесів, які і визначають розвиток культури. Отже, за Моля – культура – це інтелектуальний аспект штучного середовища, яке людина створює в ході своєї соціальної життєдіяльності. Вона, культура, – абстрактний елемент оточуючого людину світу [3, 83], "...сукупність інтелектуальних елементів, які має окрема людина або група людей. Їм притаманна певна стабільність, яка пов'язана з тим, що має назву "пам'ять світу" або "пам'ять суспільства" [3, 83].

Моля розподіляє культуру на дві культури: культуру індивідуальну та культуру соціальну. Індивідуальна культура – це "екран знання", який сформований в свідомості людини; на цей екран передаються нові стимули-повідомлення, які допомагають людині побудувати нові форми сприйняття оточуючого світу, що мають вираження в словах та знаках. Але індивідуальна культура великою мірою формується на основі соціального розвитку, соціального середовища на базі соціальної культури.

Аналізуючи західну культуру другої половини ХХ ст., Моля доходить висновку щодо перетворення традиційної "гуманітарної культури" у "культуру мозаїчну". Великою мірою цей процес відбувається за результатами розвитку засобів масової комунікації.

Сутнісний зміст "гуманітарної культури", за Моля, полягає у створенні однорідної, пов'язаної щільно між собою сітки так званого "екрану знання", який формується за результатами культурної та соціальної життєдіяльності людини. За "гуманітарної культури" цей "екран знання" наповнюється поступово через раціонально організований процес пізнання, систему освіти, просвіти та художнього виховання. Але, зазначає Моля, ця "гуманітарна концепція" застаріла і поступово витісняється так званою "мозаїчною культурою" [3, 38].

Вперше в культурології Моля вводить поняття "мозаїчна" культура, характеризуючи стан та розвиток повоєнної культури Західної Європи. На думку вченого, становлення "мозаїчної" культури відбувається наступним чином. Людина пізнає оточуючий світ за законами випадковості – в процесі помилок та численних спроб. Тому що в житті сучасної людини домінуючим є інформаційний бум, інформаційне перевантаження суспільного життя. Пе-

рестають діяти причинно-наслідкові зв'язки систематичного, послідовного пізнання оточуючого світу і на цій підставі побудови цілісного "екрану знання" особистості. За умов існування "мозаїчної" культури "...знання формуються не системою освіти а засобами масової комунікації" [3, 45].

Розгляд динаміки культури вчений здійснює в термінах теорії масових комунікацій. Культура видається як величезна кількість повідомлень, кожне з яких є упорядкованою та закінченою множиною елементів певного набору, який побудований у вигляді конфігурації знаків за законами "орфографії", "граматики", "синтаксису", "логіки". Моль – перший із західних вчених, хто визначає ці повідомлення як певний товар, який має свою ринкову ціну. Тому ми можемо вважати Абраама Моля засновником теорії культурних індустрій, тобто побудови культурного простору за законами економічного узгодження попиту та пропозиції на певний культурний продукт.

Зробивши ґрунтовний аналіз структури, змісту та розвитку культури, Моль доходить висновку щодо величезної, навіть домінуючої ролі культури в розвитку сучасних суспільств. Особливо цікавим з погляду сучасного культурологічного дискурсу видається твердження А. Моля щодо становлення нової, за "мозаїчною" культурою, "культури творчих особистостей". Майбутня культура уявляється вченому у вигляді культури "інтелектуального суспільства", а завтрашній день людства – як "ера інтелігентів".

Основні концептуальні положення теорії А. Моля були використані при формуванні культурної політики Франції, найуспішнішої взаємодії держави і сфери культури в Європі.

Таким чином, презентувавши деякі положення теорії А. Моля, ми можемо зробити наступні висновки. Розгляд основних культурологічних парадигм А. Моля щодо соціодинаміки культури є актуальним в теорії та практиці культури. Формування цілісного бачення стану та подальшого розвитку національної культури неможливе без здійснення наукового аналізу теорій розвитку культури вітчизняних та зарубіжних вчених. Основні засади державної культурної політики України повинні мати науково-теоретичне обґрунтування.

Використані джерела

1. Арнольд А. И. Введение в культурологию / Арнольд Исаевич Арнольд. – М. : Нар. Акад. культуры и общечеловеч. ценностей, 1993. – 349 с.
2. Арнольд А. И. Культура : современный портрет / Арнольд Исаевич Арнольд. – М. : МГУК, 1997. – 30 с.
3. Моль А. Социодинамика культуры / Абраам Моль; пер. з фр. / Предисл. Б.В. Бирюкова. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
4. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній процес як складова культурогенезу / Людмила Троєльнікова // Культура і сучасність. – 2005. – Вип. 2. – С. 50–57.
5. Троєльнікова Л.О. Кризь велич століть: Еволюція художньо-освітнього простору України: [монографія] / Людмила Троєльнікова. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 443 с.

*А. І. Павко,
доктор історичних наук, професор,
професор НАКККіМ,
лауреат премії НАН України ім. М. С. Грушевського*

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІДЕЇ В НОВІТНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ДУМЦІ РОСІЇ

У сучасній Росії, виникнення якої на пострадянському просторі пов'язане з різкою зміною суспільного ладу, корінним зламом ідеологічних орієнтирів та повною непідготовленістю до такого радикального перевороту менталітету народу Росії, творчої інтелігенції, що уособлює інтелектуально вільну частину суспільства, проблеми культури набули першочергового значення. Квінтесенцією глибокого розуміння місця та ролі культурного чинника в забезпеченні цивілізаційного поступу Росії є кваліфікована точка зору академіка РАН Д. Лихачова. У своїй підсумковій праці "Декларація прав культури", яка є своєрідним науковим і моральним заповітом видатного російського вченого, Д. Лихачов у притаманній йому лаконічній, разом з тим глибоко проникливій, манері зазначає: "Культура є однією з визначальних умов реалізації творчого потенціалу особистості і суспільства, формою утвердження самобутності народу та основою духовного здоров'я нації, гуманістичним орієнтиром та критерієм розвитку людини і цивілізації. Поза культурою теперішнє і майбутнє народів, етносів і держав позбавлене сенсу" [3, 391].

Незважаючи на те, що значна кількість сучасних досліджень в галузі культурології здійснюється російськими вченими на теоретичній базі, яка була закладена у попередній період, проте на межі ХХ – ХХІ століть провідні теоретики культури Росії репрезентували і активно відстоюють нові концептуально окреслені ідеї культуротворення.

Зокрема, професор В. Межуєв вважає пріоритетною власну концепцію, пов'язану з глибоким філософським розумінням комплексу проблем культури. В його працях чільне місце посідають питання, пов'язані з дослідженням ролі інтелігенції в демократичних перетвореннях в посткомуністичній Росії, особливостей її культурних традицій і національної ідеї, перспективних тенденцій цивілізаційного розвитку Російської держави. Захищаючи свої концептуальні погляди на сутність і природу культури в історичному та сучасному вимірах, В. Межуєв, зокрема, різко виступає проти самого поняття "культурологія", а в якості її альтернативи розглядає ідею "всеоб'ємного" філософського поняття культури, на якій і має будуватись її класична модель [4].

Науково-пізнавальне і методологічне значення мають культурологічні погляди іншого відомого російського фахівця у сфері теорії культури Г. Кнабе. Одне з основних концептуальних положень його теорії культури полягає в осмисленні культуротворчих процесів минулого і сьогодення через

призму розуміння діалектичного взаємозв'язку суспільства і особистості. На його думку, неможливо зрозуміти суспільство без аналізу духовного світу індивіду як неможливо проникнути в його сутність, не аналізуючи сукупність ідей, уявлень, норм, яка існує в даному суспільстві.

У відповідності з таким підходом культура являє собою форму суспільної свідомості, в якій знаходить втілення вказана двоєдність суспільства. Важливим компонентом теоретичної конструкції Г. Кнабе є його ідея про існування культури з великої літери, в основу якої покладено інтелектуальні традиції, респектабельність і елітарність, професійні риси діячів культури, і культури з малої літери, яка, на думку російського дослідника, "розчинена в повсякденному існуванні, матеріально-просторовому і предметному середовищі" [2, 18].

Висока культура, на думку Г. Кнабе, завжди перебуває в стані конфронтації з культурою народних мас. В історичному минулому він виокремив два типи конфронтаційної взаємодії високої та низької культури. Першим є "плебейський протест" проти високої культури, який спрямований як на заперечення цінностей високої культури, так і на їх знищення. Іншим типом конфронтаційної взаємодії високої та низької культури Г. Кнабе вважає карнавал, який виник у Західній Європі в період пізнього Середньовіччя. Конфронтація високої та низької культури з переходом суспільства на постіндустріальну стадію розвитку отримує якісно новий характер. Висока культура, вважає Г. Кнабе, "виходить із своєї шкарлупи, втрачає притаманну їй ауру і розчиняється в масовому сприйнятті" [2, 37]. Проте, протиріччя між високою та низькою культурою не зникає. На сучасному етапі воно має вигляд автономної культурної традиції і повсякденності.

Оригінальну культурну традицію, що спирається на ідеї М. Бахтіна, запропонував сучасний російській дослідник В. Біблер. Одна з основних тез його концепції полягає в тому, що феномен культури, постійно рухаючись в напрямку до центру, де зосереджене людське буття, все більше впливає на доленосні події життя людей в сучасну епоху, на їх свідомість і світоглядні засади. На думку В. Біблера, без творчого осмислення філософами, істориками, представниками інших суспільних наук сутності культури, її місця та значення в житті людей неможливо вирішити жодну з актуальних проблем в різних галузях гуманітарного знання. Інша теза В. Біблера полягає в тому, що в культурі, і особливо в мистецтві, на відміну від схематичного історичного прогресу, який діє в освіті і в науці, спрацьовує схематизм драматичного твору. Розкриваючи це положення, він вказує зокрема те, що з появою нового твору мистецтва, нової художньої епохи, нового автора, старі "персонажі" (Шекспір, Рембрандт, Ван Гог) не зникають в новій діючій особі. Навпаки, кожний новий персонаж актуалізує і навіть вперше формує нові якості і прагнення саме в тих персонажах, які раніше вийшли на сцену [1, 282].

Виходячи із подібних міркувань, В. Біблер запропонував три визначення культури. У першому з них культура трактується як "форма діалогу" людей

різних культур і епох, в іншому культура сприймається як "самодетермінація індивіда в горизонті особистості", і в третьому культуру визначено як результат "першопочаткового створення світу". На думку вченого, кожне з цих визначень однозначно є і єдиним, і, разом з тим, загальним, оскільки воно вбирає в себе всі основні ознаки культури [1, 285].

Спираючись на ідеї А. Лосєва, Д. Лихачова, Л. Гумільова та інших класиків російської культурологічної науки ХХ століття, одну з новітніх концепцій розробили вчені сектора філософських проблем культури Інституту культурології РАН – М. Буровський, Н. Злобін, А. Шендрік та ін.. Центральною ідеєю культурологічної концепції є відродження історичного підходу до культури. На думку її авторів, історія є процесом розвитку людської діяльності і людських звершень. В ній людина постає повноцінним суб'єктом відповідної історичної епохи лише в результаті особистісного засвоєння історичного досвіду або своєї родової сутності. Саме цей суб'єктивний, власне, особистісний аспект історії і визначає сутність культури [5, 489].

Отже, аналіз новітніх концептуальних положень в працях російських теоретиків культури свідчить про те, що творча розробка і комплексне застосування різноманітних загальнозначущих у світовій науці методологічних підходів і методів не тільки розширили проблемне поле культурологічних студій, але і внесли значні корективи в теоретичне осмислення основних проблем розвитку і функціонування культури. За визначенням найавторитетніших російських вчених, в Росії ще відчувається гострий дефіцит спеціальних фундаментальних праць, присвячених загальним питанням філософії, теорії і методології як культури, так і науки про це унікальне явище людської життєдіяльності планетарного масштабу. Проте, творча свобода, яку отримали російські дослідники при викладенні своїх позицій в розумінні культурного процесу і пошуків адекватних методологій для його осмислення, зіткнення різних концепцій в атмосфері творчих дискусій, стали інтелектуальною лабораторією для створення нової філософії і науки про культуру в Росії як самостійної локальної цивілізації з її потужним культурним ядром.

Використані джерела

1. Біблер Є.С. От наукоучения к логике культуры. – М., 1991.
2. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуры Античного Рима. – М., 1993.
3. Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб., 2006.
4. Межуев В. М. Как возможна наука о культуре (культурология) ?// Постигание культуры. – М., 1998.
5. Трофимова Р. П. История русской культурологии: Учебное пособие для высшей школы. – М., 2003.

*І. О. Шевченко,
канд. пед. наук, доцент, професор НАКККіМ,
директор ІПО НАКККіМ*

СТВОРЕННЯ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ ДЛЯ БІБЛІОТЕКАРІВ В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Сучасний стан розвитку суспільства зумовлює необхідність удосконалення всіх соціальних інститутів, переосмислення їхньої суспільної ролі та соціально декларованої мети діяльності. Бібліотеки України утверджують свою роль як культурологічні і просвітницькі інституції, що сприяють демократичним процесам, інформатизації суспільства, забезпечують права громадян на доступ до інформації та інтелектуальну свободу особистості. Ефективно реалізувати таку місію бібліотеки може лише висококваліфікований професіонал, який володіє глибокими фаховими знаннями, надбаннями національної та світової культури, здатний до творчих нестандартних рішень.

Формувати професіонала бібліотечної справи покликана існуюча в Україні система підготовки та підвищення кваліфікації бібліотечних кадрів. Як комплекс закладів вона, поряд з іншими, включає в себе діючий в структурі Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв Інститут післядипломної освіти, діяльність якого спрямована на організацію підвищення кваліфікації працівників культури, у тому числі і бібліотечних кадрів. Міністерство культури і туризму України щорічно розробляє державне замовлення на підвищення кваліфікації працівників культури, в якому бібліотечні кадри становлять близько 25%. Тому робота з організації підвищення кваліфікації саме працівників бібліотек відзначається постійним пошуком і впровадженням інновацій, зумовлених викликом часу і перспективами розвитку освітніх технологій.

Найбільш значною перспективою, що постає перед системою освіти сьогодні, є процес впровадження і використання дистанційного навчання, інтеграція освітніх процесів у інформаційно-телекомунікаційний простір і створення єдиного освітнього та інформаційного простору. Ця перспектива осмислена у філософії освіти багатьох країн світу (Є.П. Веліхов, Б.С. Гершунський, А. Ellis, J. Cogan, К. Howey, Ron Miller та ін) і спрямована на розвиток національних систем освіти різних країн світу, що усвідомлюють єдність і цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість усіх складових частин загального світового освітнього простору. Ця перспектива водночас є і проблемою, що потребує вирішення через педагогічні та інформаційні технології.

Реалізація безперервності підвищення кваліфікації бібліотечних працівників на основі системного підходу до змісту та організації роботи з кадрами вбачається у визначенні специфічних функцій і освітніх можливостей різних навчальних програм Інституту післядипломної освіти та забезпеченні змістовної наступності між ними. Проблема безперервної освіти, а звідси і наступності різних систем і ступенів освіти, переходить із площини теоретичного осмислення у практичну площину: як протягом життя, у будь-який ві-

дрізок часу отримати вільний доступ до освіти, підвищення своєї кваліфікації. Таким чином, проблему практичного, тобто уже технологічного опрацювання системи безперервної освіти для бібліотекарів можна вважати такою, що потребує вирішення у стратегічному і тактичному аспектах.

Саме тому дистанційна форма навчання запроваджується в ДАКККіМ з метою створення нових можливостей для розширення спектру надаваних освітніх послуг та можливостей для розвитку змісту та методів навчання з використанням інформаційно-комунікаційних технологій; розширення доступу до освітніх послуг Академії; індивідуалізації процесу навчання у відповідності до потреб і можливостей кожного слухача. Технологія дистанційного навчання передбачає надання доступу до матеріалів навчальних дисциплін за допомогою засобів інформаційно-комунікаційних технологій і проходження форм підсумкового контролю знань, передбачених навчальним планом. Виконання навчального плану слухачами, які навчаються дистанційно, проводиться ними особисто за допомогою мережі Інтернет, на базі системи дистанційного навчання ДАКККіМ. Додатковими вимогами до слухачів, які здійснюють навчання за дистанційною формою, є: наявність у них можливості регулярного доступу до Інтернету, якість якого має бути достатньою для роботи з системою дистанційного навчання; вміння користуватися сучасними інформаційними та комунікаційними засобами (в першу чергу Інтернетом та електронною поштою).

Відповідно до Концепції розвитку дистанційної освіти в Україні, затвердженої Постановою МОН України 20.12.2000 р., дистанційна освіта – це форма навчання, рівноцінна очній, вечірній, заочній та екстернату, що реалізується, в основному, за технологіями дистанційного навчання. При цьому дистанційне навчання – це індивідуалізований процес передання і засвоєння знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який відбувається за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчання у спеціалізованому середовищі, яке створене на основі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій.

Перший експериментальний дистанційний курс розроблено з урахуванням основних рис дистанційного навчання:

- гнучкості (територіальної, вікової, часової, змістовної, методологічної, комунікаційної);
- визначальної ролі самостійної роботи бібліотекарів-учасників навчання;
- інтерактивної спрямованості у взаємодії з викладачем та з метою індивідуалізації навчання.

Учасниками експериментального навчання стали працівники бібліотек десяти регіонів України. З управліннями культури і туризму Дніпропетровської, Донецької, Вінницької, Кіровоградської, Луганської, Рівненської, Тернопільської, Херсонської, Хмельницької обласних державних адміністрацій, Міністерством культури АР Крим та Академією було укладено відповідні договори про співробітництво в організації дистанційного навчання. Кожна об-

ласна універсальна наукова бібліотека отримала пропозицію, відповідно до умов договору, надати можливість 2-3 своїм працівникам здійснити підвищення кваліфікації за технологією дистанційного навчання та увійти у першу експериментальну групу. Донецька ОУНБ ім. Н.К. Крупської виявила ініціативу і залучила до цього також і працівників бібліотек районної і міської ланки. Таким чином, учасниками навчання також стали фахівці з Артемівської, Дружківської, Краматорської та Костянтинівської центральних міських бібліотек, що дозволило розширити встановлені рамки експерименту і апробувати технології дистанційного навчання не лише для бібліотек обласного рівня.

Розробляючи перший дистанційний курс для бібліотекарів, його автори виходили з того, що він повинен являти собою комплекс відповідних модулів, інформаційний навчально-методичний ресурс та інформаційно-комунікаційне забезпечення. Інформаційний навчально-методичний ресурс включає:

- навчально-методичний комплекс, що складається з теоретичної, практичної (в тому числі лабораторної), контрольної, мотиваційної і адаптаційної частин. Комплекс побудований за модульним принципом і містить необхідну навчальну інформацію, сконцентровану у вигляді електронного посібника, методичних рекомендацій для слухачів і викладачів, засобів контролю;
- віртуальне навчальне середовище, що забезпечує розміщення й доставку навчальної інформації до слухача, а також керування навчальним процесом;
- навчально-методичний комплекс передбачає обов'язкову діяльність викладача як керівника процесу навчання і організатора інтерактивної взаємодії.

Програмним комплексом забезпечення дистанційного навчання в мережі Інтернет, що використовується в Академії, є "Moodle – Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment" – "Модульне динамічне об'єктно-орієнтоване середовище для навчання".

Розробники першого дистанційного курсу для бібліотекарів з проблеми "Управління бібліотекою та нові послуги для користувачів" передбачали активне використання технології опосередкованого активного спілкування зі слухачами, використання телекомунікаційного зв'язку та методології індивідуальної роботи слухачів із структурованим навчальним матеріалом, представленим у електронному вигляді. При цьому дистанційний курс є інформаційним продуктом, достатнім для навчання за визначеною тематикою та включає чотири автономних модулі.

Модуль "Проектна діяльність у бібліотеках" (розробник – професор В.К. Скнар) спрямований на оволодіння методами проектної діяльності, раціональними підходами інноваційного планування проектної діяльності в бібліотеках, ефективними засобами пошуку інформації з проблем проектної діяльності, ознайомлення з моніторинговою діяльністю.

Модуль "Функції контролінгу у забезпеченні управління бібліотекою" (розробник – професор кафедри А.О. Скнар) спрямований на формування у працівників бібліотек системи економічних знань, на яких базується сучасний аналіз економічних показників та набуття навичок використання контролінгу як принципово нової концепції управління економікою на мікрорівні.

Модуль "Електронне урядування та доступ до інформації у бібліотеках" (розробник – професор кафедри І.О. Шевченко) спрямований на формування знань щодо ролі бібліотек у розвитку електронного урядування та виробленню навичок роботи в інформаційному середовищі. Програмою модуля передбачені лекційні, практичні заняття та дискусії. Пріоритетами курсу є оволодіння знаннями концептуальних засад електронного урядування, державної стратегії його розвитку, ознайомлення з інформаційними технологіями електронного урядування та основними інформаційними складовими Інтернет-сторінки органу державної влади. Мета модуля – формування у слухачів теоретичних знань з основ електронного урядування як складової доступності інформації у демократичному суспільстві, усвідомлення працівниками бібліотек ролі і значення бібліотечних установ у наданні доступу громадянам до урядової інформації і послуг органів державної влади. Передбачається, що слухачі повинні оволодіти основними поняттями електронного урядування, основними напрямками роботи бібліотек у створенні інформаційного простору для громади, знати можливості взаємодії з органами державної влади у створенні доступних послуг для громадян, джерелами пошуку інформації і вимогами до змісту і структури мережевого інформаційного ресурсу органів влади різних рівнів. Внаслідок засвоєння матеріалів модуля у слухачів формуються: вміння планувати діяльність бібліотеки як посередника у спілкуванні влади і громадян; надавати доступ громадянам до електронного урядування; здійснювати бібліотечно-інформаційне забезпечення органів місцевого самоврядування.

Модуль "Психологічні основи управління бібліотекою" (розробник – докторант Я.О. Хіміч) спрямований на формування знань, умінь і навичок щодо управлінської діяльності та її психологічних основ. Пріоритетами курсу є оволодіння методами управлінської діяльності, раціональними підходами до її планування в бібліотеках та інформаційних установах. Під час засвоєння навчального матеріалу модуля слухачі отримують знання з основ психології соціальних груп, про психологічні особливості міжособистісного спілкування, основні теорії лідерства, керівництва та мотивації діяльності, підходи до розв'язання конфліктів.

Основними видами занять при дистанційному навчанні стали: самостійне вивчення навчального матеріалу дистанційного курсу, лекції, консультації, семінари, дискусії, практичні заняття. Самостійне вивчення передбачало використання навчальних матеріалів дистанційних курсів, які учасники навчання одержували через Інтернет; лекційні заняття відбувалися у формі засвоєння текстових матеріалів; під час консультацій слухачі дистанційно отримували відповіді від викладача на конкретні запитання або пояснення певних теоретичних положень чи аспектів їх практичного застосування. На семінарах, що були заплановані програмою навчання, відбувалися обговорення вивченої теми, до яких слухачі готували тези виступів на підставі виконаних завдань, а під час дискусій слухачі обговорювали запропоновані теми з викладачем та між собою. Дуже корисним і дієвим для слухачів стало виконання практичних робіт. Це

сприяло формуванню вмінь і навичок практичного застосування отриманих знань у реальній діяльності бібліотек. При розробці наступних програм дистанційного навчання передбачається розширення видів занять, зокрема включення таких з них, як виконання проектних завдань, що передбачає розроблення курсових та випускних проектів (робіт), які виконуються слухачами самостійно з наданням можливості консультування з керівниками проектів та консультантами через електронну пошту або очно.

Дистанційне навчання відбувалося за допомогою традиційних та сучасних інформаційних і комунікаційних технологій і засобів зв'язку, в тому числі Інтернет-середовища дистанційного навчання, розміщеного на окремому сайті за адресою www.e-osvita.org.ua, аудіо- та відео- конференцій (на базі "Skype"), телефонного зв'язку, електронної пошти тощо.

При цьому особливої актуальності набуває проблема якості навчання за дистанційною формою. Вона повинна відповідати якості очної форми навчання та забезпечуватися рівнем навчально-методичного, технологічного, кадрового, матеріально-технічного забезпечення дистанційного навчання, систематичним підвищенням кваліфікації професорсько-викладацького складу ДАКККіМ та навчально-допоміжного персоналу відділу та кафедр з інформаційних і комунікаційних технологій, методики та технології дистанційного навчання. Гарантована якість дистанційного навчання має забезпечуватися за рахунок залучення до надання послуг дистанційного навчання усіх структурних підрозділів Академії, здійснення контролю за якісним засвоєнням навчального матеріалу, систематичним проведенням моніторингу якості дистанційного навчання.

Використані джерела

1. Про бібліотеки і бібліотечну справу: Закон України // Відомості Верхов. Ради України. – 1995. – № 7.
2. Інформаційні та комунікаційні технології в освіті: Державна програма на 2006 – 2010 роки: Затверджена Постановою Кабінету Міністрів України від 7 грудня 2005 р. № 1153. – Режим доступу: osvita.org.ua/distance/pravo/00.html
3. Концепція розвитку дистанційної освіти в Україні: Затверджено Постановою МОН України В.Г. Кременем 20 грудня 2000 р. – Режим доступу: osvita.org.ua/distance/pravo/00.html
4. Положення про дистанційне навчання: Затверджено Наказом МОН України від 21.10.2004 р. № 40. – Режим доступу: <http://osvita.org.ua/distance/pravo/03.html>
5. Про стан і перспективи розвитку дистанційного навчання в Україні: Рішення Колегії МОН України, Протокол № 6/2 від 23 червня 2005 р. – Режим доступу: <http://osvita.org.ua/distance/pravo/04.html>
6. Шевченко І.О. Перспективи розвитку післядипломної інформаційно-бібліотечної освіти в Україні // Вісник Харківської державної академії культури: Зб. наук. праць/ ХДАК. – Вип.. 6.- X., 2001.- С. 225-231.
7. Шевченко І.О. Центр безперервної інформаційно-бібліотечної освіти. Зміст та методи післядипломної інформаційно-бібліотечної освіти // Науково-методична діяльність бібліотек: традиції, інновації, перспективи: Матеріали наук.-практ. конф. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка. X., 2005.
9. Створення навчально-методичних матеріалів для дистанційних курсів у ДАКККіМ: Метод. матеріали / Укладач М.О. Митрошина; Рец. І.О. Шевченко. – К.: ДАКККіМ; 2008. – 38 с.

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ
АСПЕКТИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ
(сучасні концепції)**

*Т. Г. Бабина,
канд. філос. наук, доцент,
завідувач кафедри Київського національного
університету технологій та дизайну*

МЕНТАЛЬНИЙ ВИМІР НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Сьогодні відбуваються глобальні зміни планетарного суспільства в цілому. В цьому контексті Україна як молода незалежна держава зіткнулася з труднощами, без подолання яких важко уявити повноцінний процес трансформації українського суспільства, його входження до соціально-економічного та історико-культурного простору сучасної європейської цивілізації.

Питання духовних основ єдності людства, місця і ролі національних культур в контексті всесвітньої цивілізації, розвиток новітнього планетарного мислення, як основи міжнародного спілкування і взаєморозуміння в процесі світової глобалізації та інтеграції, стають предметом особливої уваги політиків і науковців.

Зрозуміти специфіку національної культури можна лише за допомогою досконалого аналізу її глибинного рівня – менталітету. Як серцевина "духу народу" менталітет формується під впливом економічних структур, традицій, морально-правових настанов суспільства, виступаючи одночасно найважливішою відтворюючою і рушійною силою основних тенденцій розвитку етнонаціональної спільноти, провідним фактором культурно-історичної динаміки.

Розвиваючись за специфічними закономірностями, менталітет в історичних реконструкціях виявляється, перш за все, як причина "відставання", як "чинник гальмування" процесів в соціокультурній та ідеолого-політичній сферах, оскільки він змінюється значно повільніше ніж матеріальна сфера та соціальні інститути. З іншого боку, ментальність є гарантом і базою історичних перетворень: політико-ідеологічні, економічні та ін. мотиви соціальної активності людей мають шанс на успіх лише за умови їх "резонансу" з ментальною аурою суспільства, в якому вони діють. Іншими словами, схоплені, раціонально оброблені, структуровані і систематизовані ідеї життєздатні лише на ментальному ґрунті.

Особливо підкреслимо, що суб'єктивний за своєю сутністю світ ментальності усвідомлюється і раціоналізується особою тільки "плямами". Він зв'язує високораціоналізовані форми суспільної свідомості з ірраціональним світом безсвідомих структур і неусвідомлених культурних кодів, визначаючи

цілісність та безперервність людського життя. Природне та культурне, раціональне та емоційне, свідоме та несвідоме, індивідуальне та суспільне перетинаються на рівні менталітету і розчиняються в його структурах. Проявом цих структур є сукупність екзистенціальних переживань людини (почуттів свободи, любові, надії, сумнівів, турботи, віри, провини та ін.), від яких залежить основний фон світовідчуття та емоційна забарвленість індивідуальної свідомості.

У зв'язку з викладеним вище актуалізуються питання про місце менталітету в духовній культурі; про співвідношення національної ментальності і менталітету особи; про структуру і зміст ментальної свідомості людини в контексті історико-культурних змін; про роль ментального простору в інтеграційних процесах тощо.

Культура є проявом ментальних структур, які просвічуються через загальнокультурні форми. Вона просякнута індивідуальними поривами, душевними одкровеннями, містичними закличками, які, врешті рещт, і обумовлюють унікальність, особливість духовного життя певної етно-національної спільноти в той чи інший період історії.

Людина живе в суспільстві, за законами суспільства, але не втрачає своєї неповторності завдяки індивідуальній ментальній аурі. Тому будь-які "зовнішні" вимоги до особи (система суспільновизначених культурних цінностей, правові норми, узагальнені правила поведінки та ін.) будуть нею сприйняті як значущі за умови їх відповідності індивідуальній психо-емоційно-ментальній матриці.

Менталітет особи, що виражає її внутрішній самобутній світ, виступає важливим фактором усвідомлення окремішності, неповторності людини, збереження її індивідуальності. З іншого боку, менталітет нації, як специфічне надіндивідуальне утворення, що дає можливість особі відчувати себе причетною до певної спільноти, виконує об'єднуючу функцію, дозволяючи людині досить стабільно підтримувати суспільні зв'язки.

Особа залучається до світу і самоутверджується в ньому тільки завдяки культурним формам і механізмам освоєння дійсності. В свою чергу, ці форми стають також іманентними особі. Іншими словами, становлення менталітету особи не обмежується її власним досвідом, а відбувається в межах суспільно-історичного процесу, підкоряється одним й тим самим законам іррегулярності, що і становлення людської культури в цілому.

Зважаючи на розбіжності між самосвідомістю персонального існування і природно складеною ментальністю, виникає завдання досягнення адекватного буття особи в світі, єдності її сутності і існування.

*Р. І. Безугла,
канд. мистецтвознавства,
професор КНУКіМ*

ЕЛІТАРНА ТА МАСОВА СВІДОМІСТЬ В КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Сучасний етап розвитку світової та вітчизняної культури є досить складним для пізнання в межах сталих дослідницьких парадигм. В останні роки при вивченні культури з'являється тенденція, яка полягає в синтезі різних напрямів та підходів, в спробах розширення дослідницького поля та "вивчення культури в цілому", що дозволить врахувати більшість аспектів розвитку та функціонування такого соціального феномену, як масова культура. Адже однією із характерних особливостей соціокультурної ситуації другої половини ХХ століття можна вважати підвищення ролі масової культури та її значення в суспільному житті.

Вивчення елітарної та масової свідомості в культурі постіндустріального суспільства обмежується їх фактографічним описом, між тим актуальним являється морфологічне дослідження, яке припускає виявлення будови та інтенціональних станів свідомості. Таке вивчення дозволить адекватно формулювати закономірності соціальної динаміки, виявити процеси формування та розповсюдження цінностей культури.

Характерні риси постмодернізму та його методологія розкриті та досліджені в працях А. Бадью, Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Бодрійяра, В. Вельша, Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісона, Ю. Крістьовой, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко та інших.

Постмодерністський дискурс проголошує принцип переоцінки всіх цінностей і відображає перехідну епоху в епістемології. Культура постмодернізму розглядається як сфера взаємодії елітарної і масової свідомості. Епістемологічні категорії постмодернізму дозволяють описати і розкрити сутність процесів сучасної культури. Для вирішення цього завдання досліджуються поняття постмодернізму: "складка", "різома", "поріг культури", "соціальне і культурне поле", "символічний капітал". Поняття "складки" (Дельоз і Гваттарі) та її типів дозволяє розкрити взаємодію елітарної і масової свідомості в просторі культури постмодернізму. За допомогою даного поняття досліджуються нелінійні процеси культури та стан "відмінності" елітарної та масової свідомості без порушення їх автономії. Поняття "поріг культури" дозволяє розглянути якісну визначеність і межі художньо-культурних процесів для дослідження елітарної творчості та відособленості від масової свідомості. Межі елітарної свідомості визначаються величиною "символічного капіталу" (Бодрійяр, Бурдьє), отриманого в результаті креативної діяльності. "Поріг культури" масової свідомості характеризується цінностями споживання і гедонізму.

Морфологічна будова елітарної свідомості припускає межі культурного поля свідомості, визначення основних векторів активності, що спрямовані на "оперування структурою" (Барт), виробництво смислів, "членування і монтаж", "деконструкцію-реконструкцію" (Дерріда), метод "вживання" і уявного ототожнення з предметом пізнання. Елітарна свідомість у своєму креативному пошуку прагне до системної самоорганізації. Онтологія елітарної свідомості, побудована на відповідності суб'єкта та об'єкта культури, на подоланні "недійсності" існування (Гайдеггер), "нарративних оповідань" Просвітництва і модернізму. Морфологічний аналіз елітарної свідомості виявляє периферійні, маргінальні прояви, які виражені в анархізмі і нігілізмі та пов'язані зі створенням нових смислів і переоцінкою цінностей. Вектор креативної діяльності інтелектуальної еліти спрямований на подолання логоцентризму, на пошук нових флуктуацій буття, плюралізм цінностей і "номадичні" пошуки творчої уяви.

Морфологія масової свідомості складається зі споживчих та гедоністичних інтенцій. Вираженням масової свідомості виступає "рекламна свідомість" (Бодрійяр), що заснована на фрагментах рекламних кліпів, гіпертексті, цінностях споживання і самозбереження, культі тіла і світу речей. "Інтертекстуальність" "рекламної свідомості" являє собою мережу рекламних кліпів, "граматологічну" поліфонію культурних смислів суспільства споживання. Змістом "рекламної свідомості" виступає виробництво споживання і перетворення його в безперервний процес.

Головними цінностями масової свідомості є тіло і річ. Семіологія тілесності і артефакти престижного споживання стають "абеткою" масової культури. Тілесність виступає "машиною бажань" (Делез і Гваттарі) та стимулює виробництво "символічного капіталу" і світу речей. Симулятивність масової свідомості виражається в заміні креативного змісту культурних смислів і цінностей на поверхневі і тимчасові культурні сурогати. Плюралізм цінностей, що позбавлений креативного вектора, призводить до їх знецінення.

Використані джерела

1. Делез Ж., Гваттарі Ф. Что такое философия? / Перевод с французского С. Н. Зенкина. – Москва: Изд-во "АЛЕТЕИЯ", "Институт экспериментальной социологии", 1998. – 150 с.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ.. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.
3. Холл Джеймс Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. В.Н. Садовского – М.: Крон-пресс, 1996. – 656 с.
4. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова. М. – СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.

*В. І. Бойко,
канд. філос. наук,
доцент НАКККіМ*

ЕТНІЧНА САМОБУТНІСТЬ ЯК ЦІННІСНО-СМИСЛОВЕ НАПОВНЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Відповідно до теорії конвергенції, у цивілізаційному розвитку сучасності відбувається зближення різних соціальних систем з їхнім наступним синтезом у "змішаному" суспільстві, яке поєднує позитивні риси кожної з них за допомогою плюралізму і лібералізації. Водночас сучасні процеси глобалізації мають суперечливу природу. Насамперед вони характеризуються тим, що загрожують буттю національних культур у сучасному світі. Тому, поряд із людиноорієнтованими – провідними для прогресивної культурної взаємодії, залишаються тенденції подальшої міжнародної інтеграції, стратегія формування нового світового порядку, проблема збереження культурної самобутності та ідентичності.

Понад тридцять років тому французький соціолог А. Моль започаткував дослідження мозаїчної культури, в якій знання складаються з розрізаних уривків, пов'язаних простими, випадковими відносинами схожості за часом засвоєння, за співзвучністю чи асоціацією ідей. Ці уривки не утворюють структуру, але володіють силою скріплення, яка не набагато гірше, ніж звичні логічні зв'язки, надає "екрану знань" певної щільності, компактності. Мозаїчна культура – це непотрібна суміш випадкових елементів, фактів, культура розпаду і посилення ентропії, деградації. Вона несистемна, нецілісна і продукує лише артефакти, міфи тощо. Така культура порушує національну самобутність, національну культуру загалом, яка є природною рисою будь-якого народу. Ця природність проявляється в системі традицій, вірувань, які формують підґрунтя того чи іншого народу. І хоча люди зазвичай не задоволені своїми традиціями, проте без них вони не можуть вижити.

У цьому плані цілком зрозумілим уявляється прагнення індивідуума повернутися до якогось давнього комплексу, до відновлення ще доособистісних відносин, до злиття з якоюсь спільністю, зокрема етнокультурною. Недарма Е. Фромм, який досить багато уваги приділяв проблемам відчуження, свободи і відповідальності людини, називав такий стан "втечею від свободи" [4, 167].

Останнім часом тенденції до мозаїчності культури у зв'язку з глобалізацією та тотальним впливом засобів масової комунікації значно посилилися. Поміж тим, існуючі системи освіти і соціалізації в певному культурному просторі зазвичай не справляються з масивом покладених на них обов'язків впливу різних факторів, зокрема через порушення механізму імпринтингу (закріпити, закарбувати, запам'ятовувати) в підсвідомості вже засвоєних людством (певною спільнотою) зразків поведінки, норм, традицій. Життєва

дезорганізація європейської культури й історії, стверджує Х. Ортега-і-Гассет, значною мірою пов'язана з зневажанням попередньої культурної традиції.

Мозаїчності культури, як, власне, і всього сучасного світу, протистоїть процес гомогенізації, який певною мірою відповідає потребі суспільства в консолідації довкола спільних цінностей. Він стимулюється традицією і забезпечується державно-владними механізмами.

В результаті глобалізації відбувається знецінення національних культурних надбань (не всім вченим уявляється виправданим). Історично сформовані культури зовсім не втратили своєї продуктивної сили. Відповідно, виникає завдання: сконструювати образ такої світової єдності людства, за якого його глобальні інваріанти (чи норми) були б оптимально врівноважені регіонально варіативними культурами. При цьому передбачається, що реактивація культурних традицій досягається вільним рішенням особистості, яка усвідомлює себе і суб'єктом глобальних комунікацій.

В основі концепції культурного розмаїття та мультикультуралізму лежить відхід від ідеалу монолітної (тобто, базованої на єдиній мові, спільній естетичній та ідейній традиції) національної культури (поруч з якою можуть толеруватися культурні "резервації" національних меншин) – на користь рівноправного співіснування численних культур, субкультур, стилів життя та творчих практик, притаманних різним національним, етнічним, соціальним, релігійним чи навіть віковим групам з їхньою специфічною ідентичністю.

Деякі дослідники в транскulturизації, як і в гомогенізації, вбачають загрозу для культури, вважаючи, що разом із глобальним поширенням зразків культурної індустрії і побутової культури "своє" втягнеться у вир універсальної одноманітності або в північноамерикансько-англійську єдину культуру, або ж гібридність, яка не знає конкуренції. Незаперечним сьогодні є той факт, що процеси модернізації завжди супроводжуються взаємними культурними впливами.

Роз'єднання сучасної культури на два потоки (глобалізація і регіоналізація) дає про себе знати на всіх рівнях і породжує два парадокси, які потребують активного вирішення. Перший – парадокс збереження культурної спадщини: зберегти – значить законсервувати й захищати, але, водночас, це означає використовувати й розвивати. Другий – парадокс співіснування культур: об'єктивна культура несумісна з "чужим", якщо тільки в неї є власне змістовне ядро, але, водночас вона повинна допускати "інше" і співіснувати з ним у діалозі. Наприклад, на думку російського вченого В. Межуєва, Європа – це не частина суші, а ідея співіснування давньої традиції й індивідуального вільного творчого пориву [2, 72].

Характерною рисою другої половини ХХ століття є тенденція до культурної універсалізації, спрямованої не на поглинання одними культурами інших, а на пошуки можливостей співіснування різних культурних елементів у єдиному загальнолюдському просторі. Показовою в цьому розумінні є позиція відомого соціолога П. Сорокіна: "Як тільки національний принцип стає

засобом пригнічення однією групою інших груп, ми повертаємося до нього спиною, пам'ятаючи, що вища цінність – рівноправна людська особистість" [3, 252]. У другій половині ХХ століття чітко виявилися процеси, які, здавалося б, залишилися в далекому минулому, за межею Нового часу – з його інтеграційними процесами й уніфікацією світової культури. Характерною рисою сучасності є те, що джерелом конфліктів виявляється саме полікультурність регіону, що робить його зоною запеклої боротьби зацікавлених сторін.

Прямим наслідком нездатності примирити ті або інші прояви розмаїття і різнорідності соціуму стала нетерпимість – як одна з найглобальніших проблем сучасності. Прагнення самоутвердитися за рахунок позбавлення або обмеження свободи іншого, придушення всього несхожого руйнує формулу мирного співіснування різнорідного цілого, заперечує і придушує відмінності між культурами й народами, релігіями й етносами. Саме такі умови породили "культуру війни" – сукупність цінностей, напрямів думок і поведінки, націлених на пошук "ворога", насилля, боротьбу з суперниками, ведення війн. Їй відповідає й поведінкова парадигма, яка визначалася прагненням вижити й "вціліти" у такому світі, для чого люди звикли озброюватися, оточувати свою територію різними пристосуваннями, забезпечувати охорону меж тощо. Елементами цієї культури і дотепер пронизана вся система відносин між всіма суб'єктами соціокультурної дійсності.

Нині інтеграція національних культур передбачає певний "спільний знаменник", роль якого найкраще виконують універсальні цінності – норми і принципи буття, які відображають нагальні інтереси людства і сприймаються як значущі планети, а також об'єкти природи, результати матеріальної і духовної діяльності, унікальність і загальне значення яких визнаються у всьому світі.

Водночас не можна допустити, щоб одна держава або навіть група держав виступали в ролі спільного морального судді. У цьому сенсі особливо потрібно виокремити небажання західної цивілізації відмовитися від ролі авангарду людства і встановити рівноправний діалог з іншими цивілізаціями.

На такій основі формується повага до "іншого", прийняття етнічних і національних особливостей, розбіжностей у соціокультурних поглядах, які породжуються особливостями умов життя, культурних традицій, що, у кінцевому підсумку, призводить до сповідування загальнолюдських цінностей.

Розвиток світового співтовариства – це удосконалення світових культур у логічному та змістовному вільному діалозі. Нація, яка пов'язує індивіда з іншими людьми через систему норм і принципів, повинна бути відкритою й до інших систем, формувати усвідомлення належності не лише до національної, а й до загальнолюдської спільноти. Ефективно охопити єдність у розмаїтті культур можливо тільки за наявності знань один про одного та вироблення шляхів переходу до стадії активного й доброзичливого взаємного співробітництва. Для цього необхідне взаєморозуміння, породжене контактами і досягнуте за допомогою комунікації.

Відтак, дискусії про глобалізацію фокусуються на засадах існування людської цивілізації, які кидають виклик не лише кожному з нас, а й людству. Ці виклики пов'язані зі встановленням цілісного за своїми загальними контурами, а також за внутрішніми зв'язками світу. Нині, коли міжнародна взаємодія переважає над самоізолюваністю, потрібно намагатися усвідомлювати себе представниками єдиного людства. Такий підхід дає можливість розглядати культуру як процес і результат взаємодії різних культур. Національна культура ж не є феноменом ізолюваним, її соціодинаміка відбувається у взаємодії і взаємозбагаченні інших культур.

Використані джерела

1. Библер В. Культура. Диалог культур / В. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
2. Межуев В. М. Как возможна философия культуры / В. М. Межуев ; под ред. В. П. Визгина // От философии жизни – к философии культуры : сб. статей. – СПб. : Алетей, 2001. – С. 22–41.
3. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 544 с.
4. Фромм Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм. – М. : Прогресс, 1990. – 271 с.
5. Элиот Т.-С. Назначение поэзии : статьи о литературе / Томас Стернз Элиот ; пер. с англ. – К. : AirLand, 1997. – 351 с.

*О. В. Борщ,
аспірантка Мелітопольського ДПУ ім. Б. Хмельницького*

ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ "СТРУКТУРНИЙ ЗСУВ" У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Сучасний підхід до розуміння культури передбачає постійний розвиток, динамічні зміни. Поряд із широко відомими процесами, такими як дифузія, інновація, культурогенез, дослідники в описах тих чи інших подій використовують термін "зсув". І зміст, яким наділяється це поняття, передає різні ситуації в культурі. Так, про зсуви згадують, коли відбуваються зміни в еволюційних процесах або суспільно-економічних формаціях, наукових парадигмах. Зсуви можуть іноді виступати синонімом до слова "злам": "Відомо, що Європа вступила в новий час, реалізувавши глобальний онтологічний зсув у світогляді, який Ніцше висловив в афоризмі "Бог помер" [2].

Коли мова йде про зрушення в культурі, то маються на увазі будь-які якісні зміни. Таке розуміння властиве всім структурам культурного простору. Це можна відзначити в описі подій, які відбувалися в релігії, в різних галузях мистецтва, коли одне явище породжує зміну всього художнього світогляду. У розвитку філософської думки зміщення або зсуви завжди були джерелом для нового розуміння будови світу, зародження або забуття тих чи інших форм філософствування.

При описі динамічних соціокультурних процесів досить часто можна зустріти використання поняття "структурний зсув". Дослідник А. Кармін пов'язує цей процес із розвитком технологічної культури, яка безпосередньо впливає на сферу духовної культури. Він вказує, що "головним джерелом новацій у культурному житті інформаційного суспільства слугує саме технологічна інформація"[2].

Описи процесів структурних зсувів зустрічаються в культурній антропології при вивченні соціальних змін. Це пов'язано з тим, що антропологічна гілка культурології спирається на структурну організацію свого наукового об'єкта пізнання – суспільства.

Структура як філософська категорія є консервативною частиною явища або процесу, тим кістяком, на який нанизані найбільш рухливі його елементи. Структура відбиває форму розташування елементів та характер взаємодії їх сторін і властивостей, це підсумок руху елементів системи, підсумок їхньої організації, упорядкування. У свою чергу, елементи системи складаються з частин, яким на певному рівні розгляду притаманні усі системні ознаки. Культура, як відкрите системне утворення, має прості і складні структури.

На нашу думку, саме поняття "зсув" найбільшою мірою відображає характер трансформаційних процесів, що протікають в культурі. Виходячи із значення самого слова "зсув" (помітна, значна зміна в стані та розвитку чогонебудь), його можна охарактеризувати через зміну якості взаємозв'язків між елементами системи. Отже, структурним зсувом є зміна внутрішніх взаємозв'язків в системі культури між порівнюваними її структурними елементами, обумовлена динамікою зовнішніх процесів, що результативно призводить до зміни основних системних якостей.

Культура як система відома своїми стійкістю і мінливістю. Поняття "структура" характеризує, перш за все, стійкість системи. "Роздвоєння системи на протилежності, – вважає А.Н. Авер'янов – забезпечує її відносно рівноважний стан і можливість тривалого існування, в період якого відбуваються здебільшого зміни у кількісному співвідношенні протилежних елементів. У кінцевому підсумку кількісні зміни неминуче призводять до якісних змін"[1].

В дослідженні "Культура як система" І. Яковенко, А. Пелипенко вважають, що всі культурні феномени складаються з бінарних опозицій [4], А.Тойнбі відзначає, що виклик і відповідь – це основні імпульси в системі культури, які створюють риси біполярності в розвитку [5]. Спеціальне дослідження бінарного архетипу здійснене М. Уваровим, який поклав в його основу тезу про первісне (в архаїчному суспільстві) структурування зовнішнього світу за методом опозицій. "За допомогою бінарного аналізу – доводить дослідник – в європейській культурі виявляється той початковий досвід, через який сучасні смислові форми закарбовують у собі зримі риси закономірностей культурного буття, що вже відбулися" [6].

Бінарна опозиція – універсальний спосіб пізнання світу, який особливо активно використовувався і, головне, був усвідомлений у ХХ ст. в працях

К. Леві-Строса, М. Фуко, Р. Барта, Ю. Лотмана, У. Еко. У теорії структуралізму бінарність зі штучного прийому перетворюється на фундаментальну категорію і сутнісний принцип природи і культури. Відповідно до класичного структуралізму, всі відносини між знаками зводяться до бінарних структур. Бінарно-структурний підхід виявляє сутність інтерпретації динамічних процесів і стає основною онтологічною засадою структурного зсуву у культурному просторі.

Використані джерела

1. Аверьянов А.Н. Системное познание мира: методологические проблемы./ А.Н. Аверьянов. – М: Политиздат, 1985. – С. 198.
2. Драч Г.В. Культурология в вопросах и ответах/ Г.В. Драч. – Ростов-на-дону: Феникс, 1997. – С. 304
3. Кармін А.С. Філософія культури в інформаційному суспільстві: проблеми і перспективи/ А.С. Кармін // Вісник Російського філософського товариства. – 2005. – № 2 (34). – С. 49 – 62.
4. Пелипенко А. Культура как система /А.Пелипенко, И. Яковенко. – М.: Языки русской культуры, 1998. –376с.
5. Тойнбі А. Дж. Постижение истории / А. Дж. Тойнби. – М. : Прогресс, 1996. – 608с.
6. Уваров М. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры/ М. Уваров. – СПб: Балт. гос. техн. ун-т, 1996. С. 17.

*В. В. Лучанська,
канд. пед. наук,
докторант КНУКіМ*

МЕТОДОЛОГІЯ СИСТЕМНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЕКОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Звернення до минулого філософської та культурологічної спадщини України та світової науки зростає в своїй актуальності. Теоретичну базу для написання роботи склали книги і статті провідних дослідників культури як цілісної системи зі своїми особливостями будови, функціонування і розвитку. Насамперед, це роботи Н. Данілевського, О. Шпенглера, А. Тойнбі, П. Сорокіна, Т. Парсонса, М. Кагана, Б. Єрасова, Л. Іоніна, А. Єльчанінова та інші. Важливі результати були отримані при використанні системного підходу для вивчення культури Ю. Лотманом в семіотиці, Ю. Мельником, О. Ахлібінським і М. Валькенштейном в теорії інформації, М. Бахтінім, В. Біблером і В. Багно з погляду пограничності і діалогічності культур. Декомпозиційному розгляду культур як окремих систем присвячені роботи Д. Ліхачова, М. Кагана, частково – М. Маркаряна, Н. Моїсеєва, Е. Янча, М. Боброва, А Флієра, К. Кантора, В. Аверьянова, пізніше – А. Пелипенко, В. Меськова, А. Мостового, Д. Дріккера, М. Епштейна, А. Панаріна, Е. Балакіної, які вивчали культурні явища і процеси в рамках власних теорій, використовуючи досягнення системного підходу і синергетики. Коріння екологічних думок йде в глибоку старовину. Ідея взаємозв'язку людини з природою піднімається в творах кла-

сиків філософії – Платона, Аристотеля, І. Канта, Р. Гегеля, Марка Аврелія, А. Бергсона, Ф. Бекона, Л. Сенеки, Л. Фейєрбаха, Э. Фромма, А. Ейнштейна, Ф. Енгельса і др. Ідеї про глобальну діяльність людини почали проникати в науки про Землю з середини ХІХ століття. У цьому ж ключі працювали Дж. Меррей, Тейяр-де-Шарден і Е. Леруа. Спираючись на дані палеонтології, антропології, теології, вони висунули концепцію всепланетної "гармонійної області свідомості – мислячої оболонки Землі". Проблему перетворення біосфери в новий якісний стан розробляли також Р. Марш, Ф. Ратцель, Э. Реклю, Р. Шерлок і др. У творчій співдружності В. Докучаєва і В. Вернадського – вчителя і учня – був здійснений прорив до біосферно-космічного наукового мислення.

Цікава точка зору на екологічну культуру розкрита в працях українського вченого В. Крисаченко, в яких автор не лише знайомить читача із теоретичними засадами, але й практичними вимірами екологічної культури. Пропонується розглядати останню з двох сторін: по-перше, це – сукупність певних дій, технологій освоєння людиною природи, які забезпечують принаймні стійку рівновагу в системі "людина-довкілля"; по-друге, це – теоретична галузь знань про місце людини в біосфері як істоти діяльної, організуючої її структурні та функціональні блоки, як дедалі зростаючого чинника регуляції стану біосфери. Автор вважає, що це одна з методологічних парадигм сучасної науки, яка дає змогу зрозуміти як причини і мотивацію людських вчинків, так і сам механізм перетворення "світу в собі" у "світ для себе"; світу натурального, природного, у світ трансформований згідно з потребами, цілями та можливостями людини [1].

Таким чином, екологічна криза – це, перш за все, криза світогляду, мислення і свідомості, криза особи, яка ставить свої індивідуальні пріоритети надусе, і криза цього зразка культури. Переорієнтовувати людство на нові пріоритети неможливо без спеціальних дій тривалого, цілеспрямованого виховання і формування відповідної громадської думки, екологічної свідомості і екологічної культури кожної людини. Відзначимо, що причини екологічності або неекологічності лежать в самій культурі. Іншими словами, культура містить в самій собі елементи, які не тільки забезпечують її стійке функціонування і розвиток, але і елементи, що руйнують її. Екологічність культури, тобто її оптимальне функціонування і розвиток, визначатиметься таким її станом, коли цінності культури домінуватимуть над антицінностями. Ця проблема має значення для досліджень не тільки в філософії, культурології, але й в інших науках. Тому екологія культури при своєму послідовному розгортанні являє собою міждисциплінарний напрям наукових досліджень.

Використані джерела

1. Крисаченко В. С. Екологічна культура: теорія і практика. – К.: Заповіт, 1996.-352 с.
2. Лучанська В. В. Інформаційна модель як основна схема регіонального структурування інформаційних потреб-потоків/ Валентина Володимирівна Лучанська // Матеріали на-

уково-практичної конференції "Сучасні проблеми діяльності бібліотеки в умовах інформаційного суспільства", Львів, 12 листопада 2009 року. – Л.: Вид-во Нац. ун-ту "Львів. політехніка", 2009. – С. 162- 167.

3. Лучанська В. В. Методологічні підстави теоретичного аналізу екології культури в інформаційному суспільстві/ Валентина Володимирівна Лучанська // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Збірник наукових праць РДГУ в 2 т. – Т.2. – С. 96-102.

4. Лучанська В. В. Методологічні проблеми дослідження екології культури / Валентина Володимирівна Лучанська // Вісник Книжкової палати – 2009. – №11. – С.44 – 46.

5. Лучанська В. В. Релігійно-культурологічний аспект екології культури в інформаційному суспільстві/ Валентина Володимирівна Лучанська // "Іван Огієнко у діалозі культур і духовності" (Огієнківські читання у Чудодієвому): Збірник наукових праць / За ред. проф. П. Ю. Сауха. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – С. 241-245.

6. Лучанська В. В. Структурно – функціональна теорія Т. Парсонса і екологічна культура особистості / Валентина Володимирівна Лучанська // Культура народів Причорномор'я – 2009. – №176. – С. 212- 215.

7. Лучанська В.В. Екологічна культура в релігії і народних традиціях слов'ян/ Валентина Володимирівна Лучанська // Вісник Книжкової палати – 2010. – № 1. – С. 45 – 46.

8. Лучанская В. В. Экологическая культура в контексте социокультурной динамики современной библиотеки /Валентина Владимировна Лучанская // Наука о книге. Традиции и инновации: К 50-летию сборника "Книга. Исследования и материалы": Материалы XII международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28-30 апреля 2009 г.): В 4 ч. /Российская академия наук и [др.] – М.: Наука, 2009. – Ч.2. – 2009. – С. 45 – 47.

9. Лучанська В. В. Екологія культури в сучасному інформаційному суспільстві / Валентина Володимирівна Лучанська // Актуальні проблеми міжнародних відносин: Збірник наукових праць. Випуск 80. Частина I (у двох частинах). – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут міжнародних відносин, 2008.– С. 102-103.

*А. М. Мартинюк,
аспірант, ст. викладач НАКККіМ*

АКСІОЛОГІЧНІ ОРІЄНТАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА МАСОВОГО СПОЖИВАННЯ

XX століття посідає особливе місце в історії розвитку креативної культури, оскільки це століття всеосяжної кризи основних цінностей. Спроби теоретично узагальнити причини знецінення взірців високої культури в процесі становлення глобальної цивілізації сприяли появі концепцій духовної кризи, кризи культури, проявом якої є широкомасштабне затвердження масової культури, ґрунтованої на масовому споживанні. Проте, під кризою не слід розуміти скасування цінностей, оскільки, наприклад, антична криза традиційної культури не призвела її до загибелі, а постала спочатку в елліністичному, а згодом – середньовічному культурно-історичному типі. Отже, ціннісні трансформації постмодерного суспільства визначають актуальність вивчення проблеми аксіологічних орієнтацій масової культури.

Поняття "масова культура" характеризує особливості виробництва культурних цінностей, розрахованих на масове споживання. Поширенню масової культури, яка сформувалася одночасно із суспільством масового виробництва і

споживання, сприяли популяризація і комерціалізація культури. Головну роль в цьому процесі відіграли сучасні засоби зв'язку, телебачення, комп'ютерні комунікації тощо. Часто масова культура розглядається як комерційна, оскільки твори мистецтва, науки, релігії виступають в якості предметів споживання, здатних за умов купівлі-продажу приносити прибуток. К. Маркс у творі "Капітал" через призму поняття "товар" розглядає все різноманіття соціальних відносин у суспільстві.

Прагнення бачити товар у сфері духовної діяльності в поєднанні з потужним розвитком засобів масової комунікації призвело до створення нового феномену – масової культури. Заздалегідь задана комерційна установка, конвеєрне виробництво – все це свідчить про втілення фінансово-індустріальних ознак у сферу духовної і матеріальної культури. Споживання такої культурної продукції є масовим споживанням, оскільки аудиторія, що сприймає дану культуру – це масова аудиторія телевізійних глядачів, великих залів, стадіонів тощо. Споживачі є безпосередніми носіями цінностей даного типу культури.

На сьогодні існує чимало теорій і концепцій масової культури. Автори більшості з них схильні розглядати її як особливий соціальний феномен, що має свій генезис, специфіку і тенденції розвитку. Перші спроби теоретичного осмислення феномену масової культури були зроблені на рубежі XIX – XX століть. Вони пов'язані з дослідженнями Г. Лебон, Г. Тарда та інших вчених, які аналізували проблему масової культури у зв'язку з виникненням масового суспільства. Їх публікації присвячені феномену натовпу і мас. Розмірковуючи про різкий контраст між культурою і цивілізацією, Н.А. Бердяєв акцентує на тому, що культура масового суспільства позбавлена будь-якої сакральності і не сприяє духовному розвитку людини [2].

Якщо раніше масова культура розглядалася в критичному аспекті, то сучасні науковці все частіше аналізують її як утворення історично неминуче, органічно пов'язане з демократичними процесами, виявляючи нові характерні ознаки: масова культура – розважальне мистецтво, мистецтво "анти-втоми".

Американський науковець Д. Белл зауважує на всезагальності, вседоступності та загальнозрозумілості масової культури, яка адресована споживачам, незалежно від їх нації, класу, рівня добробуту тощо. Завдяки сучасним засобам масової комунікації твори мистецтва, які мають високу художню цінність, стають доступними для всіх споживачів. Крім того, масова культура, враховуючи особливості свідомості, надає продукцію, яка легко сприймається, створює враження звернення до конкретного індивіда. В своєму творі "Кінець ідеології" М. Белл наголошує на тому, що особливості сучасного суспільства визначаються виникненням масового виробництва і масового споживання [1].

У 1930–х рр. масова культура стає предметом пильної уваги з боку одного з найбільших мислителів XX століття Х. Ортега-і-Гассета, який у своїх працях "Повстання мас" і "Дегуманізації мистецтва" пропонує науковому співтовариству своє розуміння даної проблеми. Згідно з його уявленням, масова культура є культурою масової людини, яка у свою чергу вважає свої бажання та потреби найбільш значущими. Саме тут Х. Ортега-і-Гассет висунув положення про те,

що "людина маси" соціально безвідповідальна і готова все своє життя передоручити державній владі. У роботі "Повстання мас" він виводить саме поняття "маса" з визначення "натовп". Натовп в кількісному і візуальному відношенні є безліч, а множина з точки зору соціології і є маса. Він вважає, що суспільство завжди було рухомою єдністю меншості та маси. Меншість – сукупність осіб, виділених особливо, маса – невиділені нічим. Маса – це середня людина. Таким чином, кількісне визначення – "багато" – переходить у якісне" [3,4].

Безсумнівно, масове суспільство істотно змінюється. Маси стають освіченими, поінформованими. Крім того, суб'єктами масової культури сьогодні є не просто маса, але і індивіди, об'єднані різними зв'язками. Оскільки люди виступають водночас і як індивіди, і як члени локальних груп, і як члени масових соціальних спільнот, то суб'єкт "масової культури" може розглядатися одночасно і як індивідуальний і як масовий.

Триває процес перетворення масової культури в феномен загальносвітового масштабу, багато в чому під впливом явищ глобалізації. Вивчення масової культури як соціокультурного феномена сучасного суспільства актуальне ще й тому, що вона володіє високою життєздатністю, а також пронизує всі сторони суспільного життя, в значній мірі, завдяки масовим комунікаціям.

XX століття – це століття широкомасштабного затвердження масової культури, яка ні в якій мірі не виступає як зникаюче явище, соціально не актуальний феномен, але, навпаки, продовжує своє існування і навіть домінує. Необхідність зваженого аналізу масової культури як складного історичного явища, здатного до трансформацій під впливом ціннісних, соціальних, технічних, економічних та інших факторів, необхідність цілісного опису її будови в умовах кризи креативної культури стає особливо нагальною.

Використані джерела

1. Белл Д. Конец идеологии // Новое время- 1990- № 27
2. Бердяев Н. Философия неравенства. –М., Хранитель 2006
3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства Перевод С. Л. Воробьева, 1991
4. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс Перевод А. М. Гелескула, 1991

*Р. В. Мартинч,
аспірант ДВНЗ Переяслав-Хмельницький ДПУ
ім. Г. Сковороди*

РАННЬОХРИСТІЯНСЬКА ДОКТРИНА ЖИВОГО

Культурологічні й духовні виміри щодо організації живого XXI ст. тісно пов'язані з традицією філософського, природничо-наукового знання. Біблійні, а згодом і філософські та богословські вчення, які були у Середньовіччі, тісно взаємопов'язані, вчення богословів стали фундаментальною основою інтенційного інтересу до сфер, які осягає не тільки релігія, але й наука. Важливе значення несе усвідомлення умовиводів отців церкви щодо ієрархії живого.

З поширенням християнства виникла потреба осмислення "істин", які містяться у Біблії. Ними пояснювалися, зокрема, світобудова, організація живого й шляхи їх пізнання. Одним із ранніх християнських філософів, хто намагався пояснити біблійне вчення, був Григорій Ніський (335–394 рр.).

У працях Г. Ніського, серед уявлень про живе, як данина традиції фігурує догмат про творення [2, 117]. Все існуюче він розділяє на видимий і невидимий світ. У видимому світі всі істоти займають певне положення. Все тварне належить до видимого світу, знаходиться між небом і землею [1, 10]. Небо – межа для чуттєвої тварі [3, 25]. Живі істоти ті, що одухотворені, до одухотворених відносяться люди і тварини [1, 50], рослини теж мають духовну енергію [1, 110]. Найпримітивнішу природу мають рослини – сила життя їх живильна і рослинна, ця сила постачає те, що необхідне для їх росту [1, 22]. Тваринам ("безсловесним") притаманна живильна (рослинна) природа, а також "здатність керуватися чуттям". У "словесних", тобто людей, завдяки володінню розумом найдосконаліша природа, крім того вона живиться, росте, володіє відчуттями, розмовляє. Тварному характерні зміни, оскільки сам перехід з небуття в буття передбачає зміни, рух [1, 54].

Живе Григорій Ніський вважає прикрасою для світу. Так, землю прикрашають рослини і худоба, небо і повітря – плаваючі й літаючі тварини [1, 12]. До тварного світу відносяться: "рослини, все чуттєве, дихаюче і одушевлене" [1, 13]. Окрім того, він поділяє живих істот на словесні (люди) і безмовні (тварини) [3, 187]. Господарем тварного світу є людина, вона має подвійну природу: божественну і тварну [1, 14]. Завдяки божественній природі першість в людині займає ум, але разом з тим, через належність до природи тварної, їй властиве спілкування і природна схожість з безмовними. Однією з характерних ознак подібності є розмежованість статеві: на чоловічу й жіночу, що передбачає схожий спосіб відтворення [1, 59]. Найхарактернішою особливістю людини є ум, який через органи відчуття (зору) сприймає видиме, (слуху) розуміє промовляєме [1, 62].

Всі тварини мають вроджені природні пристосування. Такі тварини, як лев, вепр, тигр й інші подібні їм володіють силою, що слугує для захисту. Вроджені пристосування тварин можуть виражатися у їх фізичній величині, або наявності специфічних органів. Люди, що не мають подібних пристосувань для забезпечення своїх потреб, використовують окремі властивості тварин в своїх цілях. Завдяки чому забезпечують свої соціальні потреби: одяг, їжу, можуть швидко пересуватися. В цьому Г. Ніський вбачає їх підпорядковуючу соціальну роль як "володіння підлеглими" [1, 19–20].

Прямоходіння, виділяє людину з-поміж "іншого тваринного", воно, на думку Гр. Ніського, дає їй право "управляти" і привносить їй "царську гідність", тобто, це є ознака соціалізації, яка виділяє її з-поміж усього [1, 21].

Усе живе за "різновидами життєвої природи" мало свою причину і певну послідовність виникнення. Так, першість походження рослин перед травоїдними пояснюється тим, що вони споживаються тваринами. Автор розкриває

ієрархію послідовності живого через соціально-природне призначення. Вчення про життєву силу розкривається в трьох різновидах (рослинного, тваринного та людського). Всі "природи створювалися" послідовно (від простішого до складнішого), залежно від характеру складності. Опираючись на це, Отець розподіляє все суще на: умне (νοητόν) і тілесне. До тілесного неживого, відноситься те, що "позбавлене життя", а до живого – те, що "причетне до духовної енергії".

Людина має дві природи (сутності): створену і нестворену [2, 79], як "словесна" вона володіє мовою, яка виконує функцію вираження думок, керованих умом. Для неї характерні чуттєві властивості слуху, зору, смаку, нюху, дотику, які забезпечують емпіричне пізнання речей [1, 28–29].

На думку Г.Ніського, пізнання будови людини можливе завдяки вивченню попереднього досвіду, надбань, способів "анатоміювання", вивчення і пояснення будови і значення кожної частини тіла.

Для будови людини характерним є "продуманість" структури різних частин тіла, скелету, органів [1, 101]. Найголовнішою умовою життя є головний мозок [1, 101]. До ознак живого "причетне народження й розвиток" організму, те, що народжується і росте, стверджує Г. Ніський, є живим [1, 104].

Сучасне світоглядне бачення живого трансформує в постмодерній традиції попередні світоглядні концепти.

Використані джерела

1. Нисский Г. Об устройении человека / Григорий Нисский ; [пер. В. Лурье]. – СПб. : Аксиома, 1995. – 176 с.
2. Нисский Г. Опровержение Евномия : в 2 т. / Григорий Нисский.– Краснодар : Глагол, 2003– . – Т. 2. – 2003. – 503 с.
3. Нисский Г. Творения / Григорий Нисский. – Москва: Типография В. Готье, 1862 – . – Ч. 4. – 1862. – 398 с.

*Н. В. Михальчук,
магістр державного управління,
головний консультант Управління
забезпечення міжпарламентських зв'язків
Апарату Верховної Ради України*

ПЕРСПЕКТИВИ ПОЄДНАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТА НЕОБІХЕВІОРІАЛЬНИХ ТЕОРІЙ У СИСТЕМІ МІКРООРІЄНТОВАНОГО ПОЛІТИЧНОГО ЗНАННЯ

Наприкінці 80-х років ХХ ст. до кола актуальних наукових інтересів політичного знання дедалі частіше потрапляють питання, пов'язані з роллю окремої особистості у політичних процесах, особливостями розгортання мікробіхевіоральної та культурологічної теоретико-методологічних перспектив, що, у свою чергу, провокує підвищену увагу науковців до аналізу мікрорівня політики. Вчені намагаються "за сухими документами побачити людей" [1],

що свідчить про процес психологізації й антропоцентризації постнекласичної науки, який охопив як суспільствознавство, так і природознавство [2].

Професор політичних наук Чиказького університету, директор Центру політичних, історичних і культурологічних досліджень Чиказького університету Д. Лейтін відзначає акцентуацію з макро-орієнтованих досліджень на мікроорієнтовані підходи до розуміння і пояснення політичних відносин, які вирізняються акцентом на особистості як одиниці мікроаналізу.

Відтак, основна одиниця наукового аналізу мікрополітики – особистість як суб'єкт соціально-політичної дії. Предметом дослідження мікрополітики виступають: концептуальні моделі структурних елементів і мікропроцесів системи мотивації особистості; концептуальні моделі структурних елементів і мікропроцесів системи політичних орієнтацій на мікрорівні; концептуальні моделі структурних елементів і мікропроцесів системи ціннісних орієнтацій; концептуальні моделі структурних елементів і мікропроцесів системи суб'єктивної політичної дії тощо.

Підвищення уваги до ролі особистості у суспільно-політичних процесах неможливе без урахування культурного контексту, в межах якого формується відповідний тип політичного мислення, який реалізується в конкретних політичних діях. Не дарма провідні політологічні школи характеризуються фундаментальністю досліджень у сфері вивчення проблем політичної соціалізації, суспільної свідомості, ідеологічних та ідейно-моральних аспектів політики, які реалізуються у конкретному типі політичної культури, яка щонайяскравіше відображає проблеми співвідношення свідомості й діяльності, переломлення ціннісних орієнтацій, традицій, ідеологій, стереотипів тощо в національній свідомості й культурі та відповідному типі політичної поведінки.

Широко поширюються концепції змін у політичній поведінці на основі концепції Р. Інглхарта, відповідно до якої у стабільному, економічно розвинутому суспільстві, в якому задоволені основні матеріальні потреби людей, відбувається трансформація системи вимог і прагнень. На передній план виходять потреби у покращенні якості життя, екології, включення особистості в процес прийняття рішень на місцевому рівні, подолання бюрократизму, гармонізації соціальних відносин тощо. Р. Інглхарт вважає, що за умови задоволення основних матеріальних потреб особистості на передній план висуваються потреби у любові, повазі та самоактуалізації у політиці як "постматеріалістичні" потреби [3].

Так формується необіхевіоралізм, який розгортається як концептуальний синтез у формі конвергенції економічного, психологічного та соціокультурного підходів. Перспективи й можливість сучасного політичного теоретизування вчені пов'язують, насамперед, з мікробіхевіоральною компаративною перспективою, яку виражають сучасні теорії політичної культури, також актуальні для дослідження сучасних концепцій демократії.

Дослідження політичної сфери з урахуванням антропологічної та культурологічної парадигми, яка при аналізі особистості як суб'єкта політики акцентує

увагу на аналізі чинників, які стимулюють особистість до політичної активності, дедалі активніше захоплюють увагу вчених на пострадянському просторі (К. Головинський, О. Гриневич, Ю. Зущук, О. Кривошеєнко, Ю. Луканов, О. Чередниченко, В. Яблонський, М. Головатий, Ф. Грінстайн, Г. Дилігенський, Е. Єгоров-Гантман, Ю. Ірхін, М. Катаєва, Н. Кудряшова, Мамардашвілі, В. Мирончук, А. Пахарєв, А. Пойченко, О. Шестопал).

У вітчизняній науці, яка спирається на традиції аналізу суспільно-політичних процесів, створені всі передумови й можливості для формування новаційних підходів до вивчення сучасних мікропроцесів, особливо на основі інтегрованих макро- і мікстратегій політичного аналізу. Сутнісні параметри політичної суб'єктності громадян за допомогою системного комплексного аналізу з'ясовані у працях І. Алексеєнко, В. Андрущенко, О. Бабкіної, В. Бебика, О. Бойка, С. Брехарі, В. Бурдяк, І. Варзаря, С. Василенко, Д. Видріна, А. Гальчинського, О. Гараня, Н. Гедікової, В. Горбатенка, В. Денисенка, В. Журавського, М. Кармазіної, О. Картунова, В. Кремень, І. Кресіної, А. Круглашова, Ю. Макара, А. Маковецького, М. Михальченка, Л. Нагорна, С. Наумкіної, А. Пахарєва, В. Погорілка, В. Полохала, В. Потульницького, М. Примуша, В. Храмова, В. Речицького, Ф. Рудича, С. Рябова, О. Скрипнюка, С. Телешуна, Є. Тихомирової, Б. Яроша.

Українські вчені останнім часом активно досліджують процеси політичної соціалізації, соціальну напруженість, ідеологічне самовизначення громадян, взаємодію громадян із владою, вплив ідеологічних та політичних стереотипів на політичну активність, політичні цінності (В. О. Васютинський, Є. І. Головаха, О. Г. Злобіна, Н. В. Жабінець, І. В. Жадан, В. П. Казміренко, Л. О. Кияшко, П. Д. Фролов та ін.).

Українські політологи акцентують увагу на національній культурі, національному характері та менталітеті у структурі особистості та їх впливі на політичну поведінку (І.О. Кресіна, М.І. Пірен, О.М. Рудакевич, Л.П. Нагорна).

Вплив політико-психологічних характеристик індивіда на формування політичної культури, вміння реалізувати власні політичні знання розглядаються у працях українських вчених В.М. Бебика, М.Ф. Головатого, Є.І. Головахи, М.Н. Корнева, В.А. Ребкала, Ю.П. Ожегова, В. Григор'єва, В. Беха, В. Лісового, В. Матусевича, М. Михальченка, Ю. Пахомова, Н. Паніної, та ін.

Звернення до мікроорієнтованих теоретичних підходів, які ґрунтуються на поєднанні необіхевіоріальних та культурологічних теорій у системі політичного знання, свідчить про формування нової традиції досліджень у сучасній політичній науці.

Використані джерела

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. – М., 1996. – С. 18.
2. Назаретян А.П. Интеллект во Вселенной: истоки, становление, перспективы. – М., 1991. – С. 26-42.
3. Inglehart, R. Postmaterialism in an environment of insecurity // American Political Science Review. – 1981. – Vol. 75. – P. 880–900.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Домінуючою особливістю інформаційного суспільства є зміна статусу інформації, її перетворення на головну цінність життя суспільства. Шлях інформації до споживача (збір, обробка, зберігання та передання даних) завжди пов'язаний з процесом управління. Статус комунікацій у цілісному процесі управління інформацією є надзвичайно важливим. Комунікації є засобом обміну інформацією, її смисловим значенням між суб'єктами, при цьому важливими є синтаксичні характеристики інформації (спосіб її кодування, швидкість передання, об'єм). Величезною є роль комунікацій (зокрема телекомунікацій) і в процесах задоволення потреби в інформації, в розвитку суспільства.

Масштабні потоки інформації з середини ХХ століття не дають можливості аналізувати її старими методами. Обсяг інформації, що передається через інформаційно-телекомунікаційну інфраструктуру, подвоюється кожні 2-3 роки. Збільшення обсягів інформації породило інформаційну кризу. Виникли протиріччя: різноманіття інформації збільшилося та задовольняє різні потреби. Хоча циркулює маса надлишкової інформації, позбавленої користі для споживачів; накопичений значний інформаційний потенціал, використання його утруднене через фізичні та технічні обмеження. Впровадження автоматизованих засобів обробки інформації, продуктивних засобів передання інформації дозволяє подолати ці протиріччя.

Сьогодні комунікаційні та інформаційні послуги перейшли в розряд послуг першої необхідності, що свідчить про велику соціальну значущість цих послуг. Значення комунікаційної сфери виявляється в таких функціях, як: соціальна (забезпечення зв'язку між людьми, організаціями, державними установами), економічна (насичення інформацією господарюючих суб'єктів для прийняття управлінських рішень), політична (поширення інформації державних органів управління, політичних партій та рухів, засобів масової комунікації, тобто забезпечення свободи слова), державна (забезпечення органів влади необхідними даними для управління країною, зокрема, забезпечення національної безпеки) та технологічна (обслуговування технічного прогресу у сфері інформатизації суспільства).

Технологічно телекомунікації та обробка інформації зливаються в єдину модель, що отримала назву "комп'юнікація". Комп'ютери все частіше використовуються в комунікаційних мережах в якості комутуючих систем, а засоби електронної комунікації стають невід'ємними елементами в комп'ютерній обробці даних, відмінності між обробкою інформації та комунікаціями зникають. Виникають, проте, правові та економічні проблеми, головне питання –

чи повинна ця нова сфера регулюватися державою чи її краще розвивати в умовах вільної конкуренції. Головний аспект цього питання – політичний. Інформація – це влада, доступ до інформації є умовою свободи. Це зумовлює проблеми законодавчого характеру. Сьогодні комп'ютерна галузь не підлягає державному регулюванню і розвивається в умовах вільного ринку, як не регулюються і друковані засоби інформації.

В літературі сьогодні є прогнози відносно того, яким буде єдине комп'ютеризоване суспільство, пов'язане з інформаційними комунікаціями. Поміж інших вчені вказують на зростаючу значущість інформаційного сегменту в сфері послуг і в народному господарстві загалом; розвиток глобальної інформаційної інфраструктури, виникнення єдиних інформаційних просторів без меж, створення глобальної бази знань, світового асоційованого інтелекту планети як виробничої сили суспільства; формування нової інформаційної культури, яка визначить рівень інформаційного спілкування. Злиття ж комп'ютерної та комунікаційної технологій сприятиме виникненню нової інфраструктури; поява останньої викличе гігантські економічні та соціальні наслідки.

У зв'язку з урбанізацією країн (та світу) відбувається децентралізація в географічному відношенні, змінюються можливості національного планування, яке можна здійснювати в таких варіантах:

- координація в сфері інформації (за умови створення національної комп'ютеризованої служби можна було б синтезувати інформацію про продукцію, капіталовкладення, потреби в робочій силі та на їх основі коригувати урядову та корпоративну інформацію);

- моделювання (створення національної комп'ютерної системи дозволить, реєструючи різні ціни та розподіл товарів, визначити відхилення від запланованих економічних цілей та виявити моменти диспропорційного використання ресурсів в різних секторах економіки);

- індикативне планування (галузеві комітети координують плани економічної діяльності, які стають основою для урядових рішень, спрямованих на стимулювання чи, навпаки, уповільнення розвитку галузей методами кредитної політики);

- національні ідеї (уряд формує ряд національних цілей та спостерігає за їх реалізацією, вживаючи певних заходів);

- директивне планування (визначаються ключові цілі і уряд на основі пріоритетів фізично розповсюджує матеріали та робочу силу між підприємствами).

Способи планування варіюються від прямого контролю до координації інформаційної діяльності. Вибір способу планування – це питання політики. Комп'ютерна та телекомунікаційні системи дозволяють здійснити таке планування якнайефективніше та в повному обсязі.

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ: АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ В УКРАЇНІ

Сучасна українська культура спирається на багатовікову історичну традицію, витоками якої є здобутки таких праслов'янських культур, як трипільська та скіфська. Геополітичні особливості зумовили відкритий характер культурних процесів на всьому обширі нинішніх українських земель. Тут проходили великі торгові шляхи "з варяг у греки" і "Європа – Схід" ("Шовковий шлях"). Відтак, на наших землях траплялися цивілізаційні світи, народжені, передусім, православним християнством, а також – католицизмом, іудаїзмом, ісламом.

Сучасна Україна характеризується вельми виразними, подекуди навіть ускладненими регіональними відмінностями. Наявність таких відмінностей зумовлена різною історичною долею регіонів держави, тривалим і болісним шляхом формування сучасної національної території.

Тривалі періоди розвитку української культури в умовах бездержавності визначили в той період з одного боку незавершеність, неповноту її структури, напівколоніальний характер, але з іншого – її демократизм, орієнтацію на демократичні, низові шари суспільства, так званий "простий народ", його культуру й систему цінностей.

Традиційна етнічна культура (разом з церквою) залишається чи не єдиним дієвим засобом національного самоствердження, фактором не лише й не стільки духовного, а й політичного життя українців. Вона є тією силою, яка об'єднувала їх, сприяла справі національного самовизначення.

Зміни в суспільному житті країни, здобуття Україною незалежності створили умови для подальшого розвитку української культури і культур усіх етнічних груп. Попри серйозні економічні труднощі, протягом останніх років вдалося не лише зберегти все найцікавіше в культурній сфері, а й почати роботу зі структурного і творчого її реформування.

Конституція України, яку було ухвалено влітку 1996 р., реально гарантує свободу мистецької творчості й широкий доступ громадян до всього комплексу культурних надбань народу, без огляду на політичні переконання. Виявом уваги держави до проблем духовного відродження стало ухвалення низки галузевих законодавчих актів, зокрема Законів України про бібліотеки, творчі спілки, музеї, кінематографію, благодійництво. Реалізується конституційна гарантія свободи совісті, триває процес повернення віруючим культових споруд, відродження і будівництво нових храмів. Зроблено низку важливих кроків у справі реформування системи організації культурного життя, визначено пріоритети державної політики в галузі, зроблено максимально можливе для збереження й підтримки центрів духовного життя, роз-

роблено Концептуальні напрями розвитку української культури, якими визначено, що культура українського суспільства – важливий чинник системи національної безпеки. Вона відіграє вирішальну роль у протистоянні таким негативним проявам, як культ насильства, політичний екстремізм, ксенофобія, злочинність та моральна деградація, особливо серед молоді. Першочергове значення надається підтримці та розвитку культур національних меншин, усіх етнічних груп, які мешкають в Україні.

Досягнення цих цілей здійснюється шляхом створення ефективних механізмів підтримки та функціонування культурно-мистецької сфери незалежно від форм власності, підпорядкування та правового статусу закладів, підприємств, організацій культури. Поряд із державними структурами та органами місцевого самоврядування ці завдання розв'язують творчі спілки професійних митців, благодійні фонди, національно-культурні товариства, інші культурницькі інституції, що діють у сфері культури.

Можна говорити про те, що протягом останніх років було зроблено важливі кроки в справі формування нової структури культурної сфери, подолання залишків тоталітаризму, розвитку демократичних засад, пріоритетності загальнолюдських цінностей.

В умовах творчої свободи, всупереч економічній кризі, відбувся помітний розвиток різних жанрів і видів мистецтва, значне пожвавлення театрального, музичного, художньо-виставкового життя. З'явилися численні незалежні театри, приватні галереї, проводяться різностильові мистецькі акції. Творчість багатьох українських митців отримала світове визнання.

Посилилася увага до збереження національної культурної спадщини. Протягом останніх років створено низку нових державних заповідників і музеїв, присвячених постатям і подіям національної історії, що раніше замовчувалися з ідеологічних причин (Гетьмана України Івана Мазепи, відомого історика і першого Президента України Михайла Грушевського та ін.).

В останні роки простежується пожвавлення інтересу до народної творчості, народних традицій, ремесел, обрядів. Саме вони забезпечують безперервність культурних процесів, є тим дорогоцінним джерелом, з якого повниться професійне мистецтво. Для української культури народна творчість на всіх її етапах мала визначальне значення, оскільки саме в ній чи не найповніше відображення знаходили духовні, естетичні, етичні ідеали українського народу. Народна культура України була і залишається вагомим політичним і духовним чинником, могутньою силою в процесі становлення нашої держави. Зараз в Україні спостерігається відродження народних традиційних ремесел. Осередками цього процесу стали заклади культури клубного типу, які для значної частини громадян, особливо тих, що проживають у сільській місцевості, часто лишаються єдиними осередками культури. Клубна мережа України нині охоплює понад 20 тисяч закладів, більшість яких розташована в селі.

Зважаючи на особливості етнічної ситуації в нашій державі, приділяється велика увага питанням розвитку культур, мов, традицій національних меншин.

Українці складають більшість населення і переважають скрізь, окрім Криму. Другою за чисельністю етнічною групою є росіяни (22,1%), зосереджені переважно в містах, особливо Сходу й Півдня України. Значною етнічною групою є євреї, які мешкають переважно у великих містах, протягом останніх років вони відродили мережу шкільництва, культурних товариств, преси.

Помітне місце на етнічній карті нашої держави посідають молдавани, румуни, поляки, німці, греки, болгари, угорці – всього 130 етнічних груп, для яких Україна стала рідним домом, де вони знаходять задоволення своїх національно-культурних потреб.

Права національних меншин в Україні, у тому числі культурні, закріплені національним законодавством про національні меншини. За представниками меншин визнано право вільного розвитку їхніх мов. Викладання в державних школах здійснюється, окрім української, також російською мовою (у школах з російською мовою викладання навчається майже 40 % усіх учнів України), а також польською, румунською, угорською, болгарською, кримськотатарською та мовою іврит.

В Україні діє майже 1600 аматорських колективів, які пропагують культуру національних меншин, сприяють збереженню їхніх традиційних духовних цінностей. Без перебільшення можна говорити про те, що культура національних меншин відіграє важливу роль у духовному житті нашої держави, її розвиток забезпечує високий рівень злагоди, миру, взаєморозуміння в українському суспільстві.

Окремо хотілося б наголосити на тому значенні, яке ми надаємо культурі, художній творчості у справі інтеграції України в світове демократичне співтовариство. Звісно, що обмін культурними цінностями сприяє кращому взаєморозумінню між народами, забезпечує необхідний рівень міжнародних контактів – політичних, економічних, духовних. Численні виступи українських виконавських колективів, виставки творів із колекцій провідних українських музеїв, експозиції українських художників сприяють зміцненню міжнародного авторитету України. Водночас відбувається активне ознайомлення вітчизняної аудиторії з кращими набутками світового мистецтва, його новими стильовими та жанровими пошуками. Активізувалася діяльність у сфері культури представництв України в іноземних державах та при міжнародних організаціях. Почався процес створення інформаційно-культурних центрів України в зарубіжних країнах: для нас стало важливим долучення України до низки міжнародних правових актів у сфері культурного обміну та збереження культурної спадщини.

Актуальною темою для країн усіх континентів нині є координація зусиль із захисту національних культур у процесі глобалізації світової економіки. Останнім часом чимало робиться для узгодження позицій різних країн щодо спільних дій із захисту національної культурної спадщини, напрацюванню стратегій розвитку і збагачення культурного розмаїття країн, запобіганню домінування всеохоплюючої індустрії розваг.

Нині у світі відбуваються глибокі процеси трансформації в інформаційній галузі. Водночас існує своєрідне протиріччя між бажанням зберегти власне культурне різноманіття і силами культурної уніфікації. Всі країни бажають отримувати користь від нових глобальних мереж і від тих економічних можливостей, які зумовлені новими інформаційними магістралями.

Однак, всі країни також бажають зберегти свої традиції, звичаї, спадщину, тобто все те, що робить кожна національну спільноту унікальною.

Водночас вкрай важливо не втратити того дорогоцінного, індивідуального, специфічного, що містить в собі національна культура. Ми виходимо на світовий інформаційно-культурний простір у часи помітних (іноді агресивних) тенденцій нівелювання, злиття, космополітичної трансформації культур. Тож ніяк не хотілося б втрапити до велетенського всесвітнього казана, в якому переплавляються все і вся. Ми вже були в такому імперському казані і, в певному розумінні, ледве живі з нього вихопилися.

Майбутній світовий культурний простір бачиться як велетенська мозаїка, кожна частина якої вкрай важлива для реалізації глобального задуму. Ось чому, відкриваючи нині двері перед усім, справді вартим уваги Заходу й Сходу, Півдня і Півночі, Україна водночас докладає максимум можливих зусиль для збереження, відродження і презентації перед світовою спільнотою всього кращого, що має в своїй духовній скарбниці. Це головний принцип нашої культурної політики сьогодні.

Б. А. Чечнев,
*канд. филол. наук, член правління
Українського общества содействия
социальным инновациям*

КУЛЬТУРА ВСПОМИНАНИЯ И КОНВЕРГЕНЦИИ

История Культуры планетарного человечества неразрывно связана с циклами сменявших друг друга цивилизаций. И, прежде всего, с логикой развития сменявших друг друга культов, наиболее значимыми из которых на территории Евразии были культы Луны, Солнца и Сириуса.

Все культы и культуры, с ними ассоциирующиеся, имели в фокусе своего внимания и почитания те или иные планеты Солнечной системы, либо аспекты в системе Зодиака: культ Луны, культ Венеры, культ Марса, культ Юпитера, культ Сатурна, культ Урана, культ Нептуна, культ Плутона, нашедший свое выражение на Земле в знаке Дао. Культ Земли был связан, прежде всего, с почитанием духов земли, духов предков и духов злаков, от которых в значительной степени и пошло племенное, родовое, национальное и государственное административно-территориальное деление нашими древними землеустроителями.

Кроме хранилищ зерновых и бобовых в развитии различных культурных образований играли большую роль в их организации и поддержании жизнедеятельности.

тельности в целостности, сохранности, хранилища информации и знания, прародители наших сегодняшних национальных и государственных Архивов и Библиотек.

Если говорить упрощенно, то развитие и чередование нарождающихся и уходящих культур можно было бы связать с началом строительства и крушением их "Библиотек", представляющих собой места сосредоточения и трансляции информации и знания.

В известном смысле, будет справедливым сказать, что вместе со сгоревшей "Библиотекой" завершалось культурное развитие того или иного общества, и, собственно говоря, этап или эпоха в развитии Культуры.

Характерной, отличительной особенностью современной эпохи в развитии Культуры планетарного человечества – каждой нации, народа и государства всех континентов Земли является то, что дает нам основание определить ее как Эпоху Вспоминания, и одновременно будет справедливым определение ее как Эпохи Конвергенции. Проще говоря, эпоха Вспоминания и Конвергенции.

О чем речь.

Никогда еще, за всю свою писаную историю, человечество (во всяком случае, в таком масштабе, как сейчас) не было уведомлено о сосуществовании на одной с ней планете иных, несравненно более древних и несравненно более высокоразвитых, чем оно могла бы предположить, цивилизаций и культур.

Наследники канувших в Лету континентов (Гондвана, Гиперборея, Лемурия, Атлантида) и цивилизации, со своими самобытными культурами, подтолкнули сегодняшних обитателей поверхности к Вспоминаниям истории развития и эволюции различных природных и культурных форм на Земле, о которых сохранились у землян мифологические, сказочные и былинные предания. Наиболее полно они представлены, кроме многотомника "Мифы народов Мира", в древнекитайском трактате неведомой древности "Каталог гор и морей".

Вспоминания планетарного человечества, затрагивая столь "интимные сферы" нашего сознания, как сказки, мифы, предания, былины стало походить на грандиозный ледокол, разрезающий, разверзающий грандиозные толстые слои нашей академической рациональности. Надо признать, что наука оказалась застигнутой врасплох и неготовой пока что к Вспоминаниям, поскольку ее идеология и методология напоминает шахматную доску, с черно-белыми клеточками нашей писаной Истории, оформленной в статусе официальной науки.

Условия исторической науки, как и игра в шахматы, дают нам возможность бесконечно многообразных ходов, но она не выходит за рамки заданного квадрата академической рациональности.

Кроме поднимающихся на долгожданную встречу с нами наследников очень древних культур нашей с вами Истории, а точнее предыстории, или Истории Земли, нам напомнили о себе цивилизации и культуры Межгалактической Конфедерации.

Находясь уже длительное время на орбите Земли, а с января 2010-го открыто заявив о своей манифестации во всех структурах и системах жизне-

деятельности планетарного человечества, эти цивилизации и культуры, подойдя к нам из различных систем Галактики, также заставили человечество лихорадочно вспоминать о своей Звездной Семье и космической родине.

Наш "ледокол" под названием Вспоминание, в случае с "галактическими откровениями", начал даже давать задний ход, поскольку "толщина льда" явно превосходит его возможности.

Вспоминать братьев и сестер, родных, двоюродных и троюродных, о которых родители тебе никогда ничего не говорили, и о которых в "семейных альбомах" нашей науки Истории нет ни одного упоминания (кроме фото НЛО, припрятанных в "черных пакетиках", чтобы те не засветились), оказалось делом чрезвычайно трудным.

И наше Вспоминание пошло по следам Памяти, называемым наукой артефактами. Так начались и получили развитие наши галактические Вспоминания.

У "управляющих" планетарного человечества, а точнее в их идеологии и методологии Вспоминания открылось нечто вроде "Второго фронта", если на линии фронта обозначить Первым Контакт, который ожидается у нас с цивилизациями Земли, устремившимися к выходу изнутри ее на поверхность.

В связи с открытием "Второго фронта" в научной идеологии и методологии Вспоминания, привычно оперирующих своими категориальными средствами, обозначилась совершенно Новая Парадигма, преодолевающая собой привычное деление Времени на Прошлое, Настоящее и Будущее.

И, быть может, руководящий символ Пакта Мира и Защиты Культуры Н. К. Рериха, под которым понималась триангуляция Прошлого, Настоящего и Будущего, является, на самом деле, как и говорила Ванга, пророчеством о предстоящей и неизбежной конвергенции сферы культуры обитателей поверхности Земли, сферы культуры тех, которые, перейдя в иные измерения, сосуществуют вместе с нами в сети своих городов, расположенных под поверхностью Земли, и сферы культуры Межгалактической Конфедерации, авианосцы которой находятся на орбите Земли в ожидании Гармонической Конвергенции, назначенной Конфедерацией на июль 2010-го года.

Поскольку суть моего выступления наиболее емко и образно выражает и передает вам картина, расположенная над президиумом нашей конференции, прошу обратить на нее внимание.

Картина запечатлела момент, когда родные и близкие распятого на Голгофе Иисуса Христа (Иешуа бен Иосифа) снимают его с креста. Это момент начала Воскрешения его из мертвых, за которым, как вы помните (!?), последует его Вознесение...

Для нас сейчас Чрезвычайно важно востребовать в своей Памяти, в глубинах своего сознания этот момент, пережитый Вознесенным, потому что из всех опытов нашей с вами Истории он наиболее точно передает суть всего нами сегодня переживаемого – Воскрешение из мёртвых.

Мы с вами переживаем сейчас ситуацию аналогичную той же, что переживали и те, кто собрался у подножия креста на своей с Иисусом Голгофе, чтобы преклонить колени перед своим высшим Я.

Будучи распятыми на планах материи, мы начинаем процесс своего освобождения и освобождения Земли. Мы, работники сферы культуры, сферы образования, сферы науки, культурологи, политологи, информологи являемся сегодня непосредственными участниками того Проекта, который огласил Аштар 09.01.2010-го, так и назвав его – "Освобождение Земли", а также непосредственными участниками Проекта "Эскалибур", который ведет создатель магнитной решетки планеты Крайон, Обращение которого от 06.01.2010 также адресовано и участникам нашей сегодняшней конференции.

Нам с вами предстоит все вспомнить и совершить грандиозную Конвергенцию с разнесенными аспектами Памяти своего Большого Я, которое, на самом деле, и является нашей Семьей, взошедшей на различных планах нашего распятия в Материи от одного Звездного Семени.

Звезднопосянные на Терре, Вспомните себя!

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ТЕОРІЇ

*О. С. Афоніна,
ст. викладач НАКККіМ,
здобувач НАКККіМ*

ХРИСТІЯНСЬКА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ кінця ХХ – початку ХХІ століття

Християнська традиція Західної Європи була плодом синтезу грецьких, римських, сиро-палестинських, кельтських й інших елементів. Найбільш стійкими елементами традиції є загальні світоглядні установки, символи, цінності й вірування даного суспільства й даної культури. Проблема особливостей християнства вивчалася такими сучасними представниками християнської релігійно-філософської думки, як С. Аверинцев, А. Бичко, В. Бичков, Е. Віпер, С. Ковальов, М. Ігнатенко, А. Ранович, Ю. Францев, О. Штайерман.

Християнська традиція в цілому підкорена закономірностям існування культурної традиції, що має своє нерухливе "ядро" і варіативну периферію.

До проблеми суті Традиції як ядра християнства звертались релігійні філософи "срібного століття" С. Булгаков і В. Лосський. У праці С. Булгакова "Православ'я. Нарис навчання Православної Церкви" одержало найбільш повне відображення православне розуміння Традиції. У статті В. Лосського "Переказ і перекази" здійснений аналіз історичного розвитку відносин до Переказу й Св. Переказ, визначений як динамічна система живого християнського провіщення.

Християнська традиція використовується в сучасній культурі в двох сферах – церковній й світській. Церковна культура забезпечує зберігання й трансляцію сакральних змістів у формах богослужіння, богослов'я й церковного мистецтва; світська вносить християнські змісти у позацерковні сфери громадського життя у вигляді символів, жанрів, текстів.

Основні ознаки християнської традиції: христоцентризм, словоцентризм, аскетизм, есхатологічне відношення до історії, символізм, втілені в обряді, догматі, каноні. Догмати Церкви, канони й стилі релігійного мистецтва, релігійні обряди й ритуали народилися зі сплаву багатовікових духовно-релігійних традицій.

Із досліджень сучасної культури виявилось нове індивідуальне, авторське ставлення до основних ознак християнської традиції.

Бог (христоцентризм) у християнській традиції розуміється як вічний особистісний початок і ключ до розуміння цінності окремого людського

життя. Взаємовідносини: Бог – віра – людина – основа християнської традиції та вічна тема європейської та української культури з авторським індивідуальним рішенням у творчості В. Сильвестрова, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Губи та ін.

Середньовічна християнська традиція була пов'язана з одночасним використанням латинської, грецької, церковнослов'янської мов. Сучасні автори створюють композиції національною мовою: В. Степурко, О. Козаренко, В. Польова, І. Щербаков, М. Шух, Г. Немировський, Б. Сегін та ін. Україна наприкінці ХХ століття у рамках оновленої римо-католицької літургії через створення літургійної пісенності національними мовами долучилася до загальноєвропейських процесів, початок яких іде від часів Середньовіччя [3].

Змінилося відношення до найбільш стабільного жанрового компоненту – канонічного тексту (словоцентризму). Тексти все частіше адаптуються авторами до кожного конкретного твору. На основі дослідження творів сучасних композиторів Європи та України науковець О. Беркій відзначила численні вербальні модифікації: неповне використання тексту (Г. Гаврилець); заміна латинського тексту національним перекладом, навіть діалектом певної місцевості: польський варіант *Stabat Mater* К. Шимановського, бретонський переклад композиції Тьєрри Бара (Франція) та ін. [2].

Композитор М. Шух у Реквіємі "Lux aeterna" поєднав канонічний латинський текст з текстами російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта; у Концерті "І промовив я в серці своєму" автор використав тексти Еклезіяста і латинських молитов з реквієму – *Kyrie eleison*, *Lacrimosa* та *Agnus Dei*.

Найбільший інтерес до символічних аспектів духовності завжди виникав в перехідні епохи. Саме в цей період смисловий зміст людського життя, а в мистецтві відповідно до нього – жанрово-стильовий зміст переживав кризу.

Досліджуючи жанрові процеси в українській музиці кінця ХХ століття, Н. Александрова відзначила, що "звернення до канонічних передумов старовинних жанрів перетворюється на жанрову деканонізацію – реконструкцію, переакцентуацію [1, 5]".

У сучасній композиторській творчості своєрідно сплавилися традиційний типологічний та авторський індивідуальний стилі. Їхня взаємодія дозволила визначити особливе призначення літургійних форм у творчості, особливо при зверненні до службових храмових форм та текстів.

Композиції сучасних авторів являють приклад плідного мистецького діалогу з давньою традицією. До відродження жанрів християнської традиції, а саме, візантійської гімнографії, долучилися В. Польова, В. Степурко, М. Денисенко та ін.: Стихира (В. Польова "Стихира Пасхи" на канонічний текст для сопрано та жіночого хору); тропар (В. Степурко Різдвяний тропар для мішаного хору а capella, В. Польова "Тропар Різдва" на канонічний текст для жіночого хору а capella, Тропар храму на честь ікони Божої Матері "Животносне джерело"); кондак (В. Польова "Кондак Різду" ("Діва днесь") на каноніч-

ний текст для альтя і мішаного хору; канон (М. Денисенко "Два різдвяні канони" для фагота, кларнета, фортепіано і струнних, величання (В. Польова "Величання Різдва" на канонічний текст для жіночого хору a capella).

Таким чином, з одного боку, християнська традиція істотно впливає на сучасне мистецтво та творчість авторів із вимогами нового часу, з іншого – використання християнської традиції в творах сучасних авторів характеризується індивідуальним, авторським ставленням.

Використані джерела

1. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Наталія Костянтинівна Александрова. – Одеса, 2008. – 16[1] с.

2. Беркій О. В.. Stabat Mater в аспекте жанрово-стилевої динаміки: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Беркій Ольга Володимирівна. – Львівська держ. музична академія ім. М.В. Лисенка. – Л., 2006. – 254 с.

3. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII-XXст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ольга Леонідівна Зосім. – К., 2004. – 18[1] с.

*В. М. Безвуляк,
здобувач КНУКіМ*

ПРАВОСЛАВНИЙ БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ (кінець XVII – початку XVIII ст.)

Процеси державотворення, розбудови демократичного суспільства, відродження національних ідей і традицій, звернення до культурної спадщини поставили перед науковцями нові завдання, пов'язані з необхідністю проаналізувати і систематизувати культурні здобутки минулого, об'єктивно і цілісно відтворити процес історичного розвитку української культури взагалі і богослужбового співу зокрема, як важливої складової культурно-ціннісних надбань.

Різні періоди розвитку православного богослужбового співу вивчали російські та українські вчені І. І. Вознесенський, І. О. Гарднер, В. М. Металлов, Д. В. Розумовський, О. В. Путятицька, М. Д. Маріо, Д. А. Болгарський та ін.

В історії світової музики особливе місце належить православному богослужбовому співу. Святий Клемент Олександрійський зазначав, що християнська музика має бути гармонічною, щоб не порушувати гармонію духу. Православний богослужбовий спів, як і ікона, завжди мав сильний духовний вплив на людей.

Доктор філософських наук, дослідник богослужбового співу Іван Олексійович Гарднер у праці "Богослужбное пение Русской Православной Церк-

ви" підкреслював: "...пение в каждой из национальных частей имеет свое, отличное и в мелодике, и в типе пения, и даже в способе петь для каждой национальной поместной церкви и для каждого православного народа" [2, 14]. Ці відмінності формувались тривалий час під впливом багатьох історико-культурних умов, і є також яскравим прикладом розвитку професійної хорової культури нашої держави.

Велику роль у процесі становлення богослужбового співу в Україні відіграла музична освіта, яка спочатку розповсюджувалась серед міського населення, через братства і братські школи, де, поряд із загальними дисциплінами й церковним співом по нотах, знайомили з елементами теорії музики та композиції. Ці братства відіграли значну роль у боротьбі проти насильницького ополячування українців та у розвитку самобутньої української культури. Співаки для хору виховувались з дитинства при різних церквах і монастирях. Співу по нотах навчали досвідчені регенти хорів, музиканти.

Справжні шедеври хорового богослужбового мистецтва створювались у Києво-Печерській лаврі і поширювались на весь православний світ.

З середини XVII ст. цю галузь літургічного мистецтва опанували західні, чужі богослужбовому співу культурні впливи. Під впливом течій почало змінюватися сприйняття і розуміння богослужбового співу як однієї з форм самого богослужіння. У результаті чого почав стверджуватись погляд на церковний спів як на вокальну музику. Найвизначнішим фактом слід вважати введення до співочої богослужбової практики православних лінійної нотації, що відбулось на зламі XVI – XVII ст. На православних польсько-литовських землях це відбулося на півстоліття раніше, ніж на території тогочасної Московської держави.

Сьогодні найдавнішою і найвідомішою пам'яткою лінійної нотації є "Супрасльський Ирмологіон" (1601 р.). "Ірмологіон" – кодекс (збірник) ірмосів православного богослужіння на рік або "певческий сборник". У них вміщено ірмоси, піснеспіви з "Октоїху", "Мінеї". Перший друкований нотний західноукраїнський "Ірмологіон" було видано у Львові 1700 року.

Основний вид богослужбового співу – знаменний наспів зазнав також деяких змін у середині XVII ст., у зв'язку з тенденцією скорочення просторових мелодій заради ліпшого розуміння богослужбового тексту і кращого відчуття ладу. Скорочені мелодії почали називати малим наспівом, а оригінальні – великим наспівом. Мелодії знаменного наспіву, які використовувались у ранніх формах багатоголосся, у так званому трьохрядковому співі, а також у демественному наспіві. У другій половині XVII ст. багато зі знаменних одноголосних наспівів були переведені на п'ятилінійну нотацію. Композитори партесного співу – М. П. Дилецький, І. Т. Коренев та ін. гармонізували більшу частину цих творів.

Київський наспів, який є гілкою знаменного наспіву, почав швидко поширюватися з другої половини XVII ст. і на московських землях. У Московській державі київський наспів було викладено у п'ятилінійній квадрат-

ній нотації. На відмінну від крюкового письма, у Москві цей наспів отримав назву "київське знаменя".

Із введенням багатоголосного співу докорінно змінився запис церковних наспівів. Замість крюкової нотації впроваджується нова система – різновид нотнотнієї нотації, відомий під назвою "київського знамені", що давало змогу точніше фіксувати багатоголосні музичні твори. Нотні ірмологіони кінця даного періоду показують, що така нотація була цілком сформованою [3, 309].

Таким чином, сьогодні ми маємо чимало позитивних надбань, які варто ретельно, прискіпливо вивчати з позицій об'єктивності та неупередженості. Це дасть змогу одержати правдиву історичну картину і позитивні духовні результати минулого спрямовувати на користь сьогодення.

Використані джерела

1. Вознесенский, И. И. Осьмогласные распевы трёх последних веков русской православной церкви/ И. И. Вознесенский. – Вып. 4. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. – Рига., 1893. – 197 с.
2. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви/И. А. Гарднер. – Т. 1. Сущность. Система История. – М.: МДА, 1998. – 592 с.
3. Історія Української РСР. – Т 1. З найдавніших часів до середини XVII століття. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 309.
4. Металлов, В. М. Очерк истории православного церковного пения в России/ В. М. Металлов. – М., 1893. – 186 с.

*Н. Г. Вальда,
здобувач КНУТКиТ ім. І.К. Карпенка-Карого,
президент кінокомпанії "Вальмедіа"*

ФІЛЬМИ БРАЙТОНСЬКОЇ ШКОЛИ: У ВИТОКІВ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1. Сучасний аспект, культурологічний контекст досягнень Брайтонської кіношколи. Важливість аналізу фільмів, їх сюжетів та засобів монтажу Брайтонської кіношколи та їх авангардизму для розуміння витоків сучасних напрямків кіномистецтва.

Коли ми аналізуємо ті напрямки в кіно, які закладалися в перших фільмах, щодо їх естетичного та жанрового вирішення, щодо засобів монтажу, то очевидно, що багато з того, що використовується кінематографістами сучасності, було винайдене вже в тих перших спробах відобразити реальний світ на екрані. "Все нове – добре забуте старе", – цей вислів можна сміливо вжити у відношенні до досягнень Брайтонської школи

2. Історичний аспект та відмінність зйомок та монтажу Брайтонської кіношколи від інших кіношкіл Європи, Росії та Америки, їх авангардність.

Англійська школа монтажу, зокрема представники Брайтонської школи монтажу згідно Жоржу Садулю, здійснили монтаж у сучасному розумінні

цього слова, вони вперше використали зйомку крупних планів, монтаж крупних та загальних планів, змінену "точки зору" тощо. Це можна побачити на прикладах фільмів Вільяма Поля, Уільяма Фріз-Гріна та його послідовників: Усме Коллінза, Джеймса Вільямсона та Джорджа Альберта Сміта.

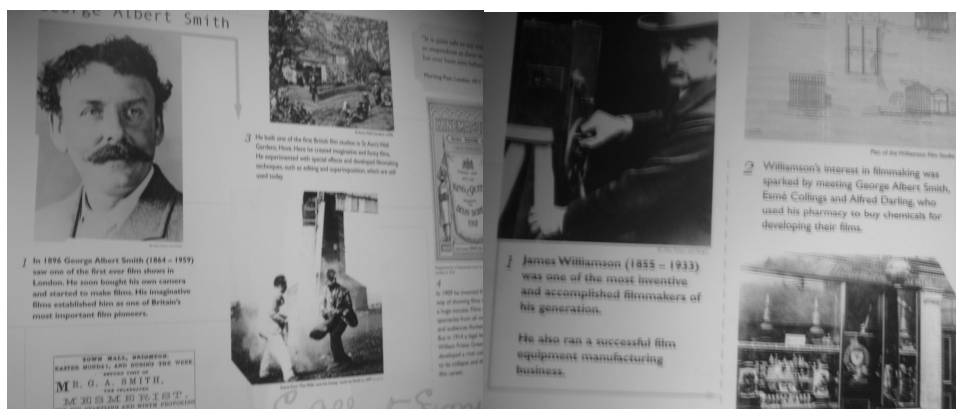


Рис. 1. Джордж-Альберт Сміт і Джеймс Вільямсон – перші кінематографісти Брайтона. Музей кіно. Велика Британія

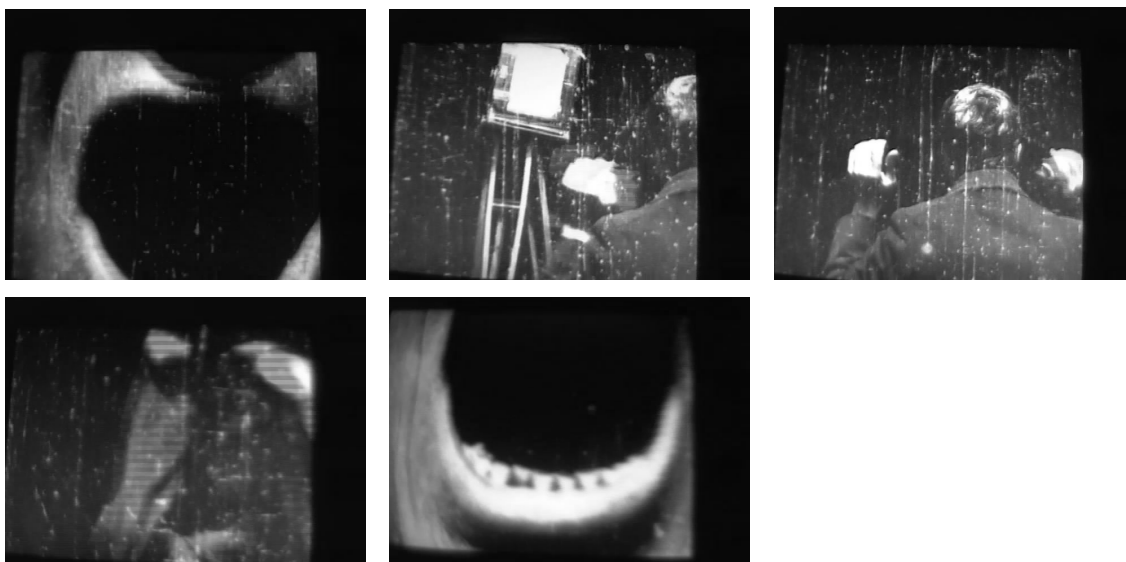
Сюжети багатьох фільмів цих кінематографістів могли бути запозиченими в інших, проте вони оригінальні за виконанням. Головна увага в фільмах Сміта, наприклад, приділялася виразу обличчя героїв, їх емоційному стану. Апарат Сміта став рухливим, немовби око людини. Джеймс Вільямсон винайшов паралельний монтаж для показу одночасних подій, знімав на натурі. Всі ці винаходи були абсолютно авангардистськими для свого часу і використовуються й сьогодні.



3. Наявність рис зародження принципів і витоків авангардизму та постмодернізму у мистецтві кіно, в засобах зйомки та монтажу Брайтонської кіношколи.

Рис. 2. Музей кіно у Брайтоні (Великобританія)

В культурно-естетичному дискурсі постмодернізм постає як засвоєння художнього авангарду, проте, на відмінність від авангарду, що не повністю пориває із класично-дидактичним тлумаченням мистецтва, постмодернізм нівелює межу між чистим мистецтвом й примітивізмом чи навіть кітчем. Постмодернізм несе на собі печатку терпимості у художньому прояві, що виливається в еkleктизм. Саме митці Брайтонської школи змогли використати в кіно досягнення із різних видів мистецтв, відзначилися найбільш сміливими пошуками, авангардними та експериментальними напрямками у кінематографі, в яких ми можемо ясно відчувати витоки прийдешнього постмодернізму.



*Рис. 3. Вільямсон "Великий ковток".
Трюковий фільм, з використанням зворотнього
трівелінга. Джентльмен, який побачив фотографа,
що хоче його зняти, проковтує фотографа і апарат*

Всі фотоматеріали, що використані в тексті, зроблені Н. Вальдою та публікуються в Україні вперше.

*Л. С. Ванюга,
аспірантка НАКККіМ,
асистент Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка*

ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Розвиток українського театрального мистецтва протягом радянського періоду відбувався під суворою цензурою і компартійним контролем. Добре розуміючи, що театр є чи не найкращим засобом масової агітації та впливу на свідомість громадян, тоталітарна більшовицька влада надавала особливого значення розвитку драматичного мистецтва.

Після закінчення Другої світової війни розпочався новий ідеологічний наступ на культурно-мистецький простір України. Були прийняті постанови ЦК ВКП(б) № 144 від 26 серпня 1946 р. "Про репертуар драматичних театрів і заходи його поліпшення" та ЦК КП(б)У № 148 від 12 жовтня 1946 р. "Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення" [1, 128-133, 142-149].

Українські театри ввели до репертуару багато вистав, ідейно-художній рівень яких заслуговував на увагу влади. Це стосувалося, зокрема, молодих

театрів, до яких належав Тернопільський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Створений у 1945 році на базі колективу Охтирського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, він одразу почав виконувати свою ідеологічну місію.

Репертуарна політика Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка радянського періоду була, згідно з вимогами тодішньої влади, орієнтована на твори сучасних українських радянських драматургів, що переважно оспівували радянське життя. Репертуар суворо контролювали партком театру, обласне управління культури, міський та обласний комітети компартії. Кожна вистава проходила сувору цензуру. Найчастіше в цьому театрі ставили п'єси О. Корнійчука, О. Корнієнка, М. Зарудного, О. Арбузова, О. Коломійця та інших авторів. Найпопулярнішими були вистави: "Макар Діброва", "Калиновий гай", "Крила" О. Корнійчука, "Любов на світанні", "Під золотим орлом" Я. Галана, "Не називаючи прізвищ" В. Минка та інші.

Звичайно, в цей період Тернопільський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка звертався і до національної драматургічної спадщини. З 1945 по 1985 роки театр здійснив п'ятдесят три постановки українських класичних п'єс, проте тільки тридцять сім належать письменникам-драматургам другої половини ХІХ ст. Із тридцяти семи – чотирнадцять разів ставили твори М. Старицького, по два рази – І. Франка, Лесі Українки і Панаса Мирного.

Із драматургічної спадщини М. Старицького театр використав тільки дев'ять назв вистав, М. Кропивницького – шість, І. Карпенка-Карого – п'ять.

Ставили на тернопільській сцені й п'єси зарубіжних авторів. Тернопільський обласний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка першим в Україні поставив п'єсу "Людина та вовк" іспанського драматурга А. Гімера [2, 54]. Популярності набули також вистави "Підступність і кохання" Ф. Шіллера, "Моя професія – синьйор з вищого світу" Дж. Скарначі, Р. Тарабузі, "Привиди" Г. Ібсена. Загалом 18 п'єс зарубіжної класики побачили світло рампи в Тернопільському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка.

Проблемою стало те, що колектив театру хоч і втілював п'єси визначних драматургів, та вони швидко сходили зі сцени, не користуючись особливою популярністю у широкого кола глядачів. Так було з творами світової класики: Ш. Петефі, Б. Брехта, Ю. Словацького, О. Гриб'єдова, О. Островського, так неодноразово відбувалося і з українською класикою – "Талан" М. Старицького, "Вій" М. Кропивницького, вистави за п'єсами Лесі Українки та інші. Прикро, що й критики, зокрема О. Корнієнко, І. Заозерний, С. Завалков, К. Житник надавали перевагу аналізу сучасної драматургії.

Без сумніву, вистави того періоду мали свої достоїнства. По-різному складалась їх доля: одні йшли довго, інші народжувалися вже "мертвими", та очевидно одне: театр під впливом радянської ідеології втрачав інтерес до класичної національної драматургії та глибоких філософських творів.

Використані джерела

1. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду: Збірник документів. – К.: Держполітвидав, Т. 2, 1961.
2. Піскун І. Український радянський театр. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957.

*І. Ю. Вільчинська,
канд. політ. наук, доцент,
професор КНУКіМ*

НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧИЙ КОМПОНЕНТ ПОЛІТИЧНОЇ МОТИВАЦІЇ

Вирішальним фактором успішної діяльності у будь-якій сфері, зокрема в політичній, є характер – багатомірна властивість особистості, не спадкова і природна, а та, яка, на думку О. Леонтьєва, виховується впродовж життя та втілюється у стилі стосунків людини та її поведінці.

Характер (від грецьк. *character* – риса, особливість) – це сукупність моральних якостей народу, нації, особистості, які визначають об'єкт моральної оцінки. Характер є предметом морального виховання людини суспільством. Він тісно пов'язаний із темпераментом, здібностями, рівнем освіченості та світоглядом особистості.

Складові характеру можна сформулювати так: ідейність, свідомість, принципівість, ініціативність, переконання, які характеризують ставлення народу, людини до праці, до власності, особливості міжособистісних стосунків як усередині нації, так і у зв'язках з іншими народами, якості, які розкривають риси людини тощо.

Характер нації чи людини найяскравіше проявляється в їхній поведінці

Національний характер – це сукупність найбільш стійких, характерних для певної спільноти особливостей сприйняття довкілля і форм реакції на нього. Національний характер – це "дух" народу, найглибші його прояви, які об'єднують людей окремої нації. Він виникає історично, внаслідок певних етапів, які проходить окрема маса людей, і впливів, яких вона зазнає. Це сукупність емоційно-чуттєвих проявів, які виражаються насамперед в емоціях, почуттях і настроях – в несвідомих, ірраціональних способах емоційно-почуттєвого освоєння світу, а також в швидкості та інтенсивності реакції на події. Відтак, поняття "національний характер" не може бути описане в раціональних категоріях. Це своєрідне колективне несвідоме, присутнє у поведінці людей, сукупність емоційних проявів, способів поведінки, вольових якостей, які здатні регулювати психічну активність людини, визначати предмети її уваги, виокремлювати пріоритетні джерела інформації тощо. Спрямованість національного характеру зумовлена системою прагнень – сукупністю потреб, інтересів, установок, ідеалів.

В українців також можна виділити деякі особливості національного характеру і національної свідомості. Д. Чижевський стверджував, що для українців характерні емоційність, сентиментальність, чуттєвість і ліризм, що найяскравіше відбиваються в житті народу та в обрядах, своєрідності українського гумору.

До позитивних національних рис українців можна віднести працьовитість, гостинність, прагнення до освіти, статичність у сімейних стосунках, прагнення до духовного життя, повагу до старших, мужність, здоровий оптимізм, прагнення до незалежності, універсальність.

Серед негативних рис національного характеру українців – взаємне нерозуміння, схильність до анархізму, неузгодженість між словами і справами, непевність, відособленість, мрійливість, імпульсивність, індивідуалізм.

В основі національного характеру знаходиться певний набір ідей (цінностей), які у свідомості кожного носія певної культури пов'язані з інтенсивно розбарвленою гамою відчуттів чи емоцій.

Національний характер формує національну свідомість, яка відображає соціальне буття, яке охоплює весь життєвий спектр: виробничі, економічні та політичні відносини.

Найбільш яскраво національний характер проявляється в темпераменті. Зрозуміло, що національний характер насамперед формують стійкі психофізіологічні і біологічні особливості функціонування людини, включаючи такі чинники, як реактивність нервової системи і швидкість протікання нервових процесів. Спільний національний характер є наслідком, присіхичним відображенням спільної території, на якій проживає спільнота.

Особливості національного характеру виражаються в первинних, найбільш глибинних формах національної культури, формуючи соціально-культурні еталони, нормативи і зразки поведінки, зокрема політичної. Згодом вони підпорядковуються нормам реального соціально-політичного життя. При цьому в певних ситуаціях, насамперед пов'язаних з кризами звичних форм соціальності, характерні прояви національного характеру активізуються. Саме з такими вибуховими проявами національного характеру пов'язані більшість випадків рішучої активізації масових національно-визвольних і суспільно-політичних рухів. Реальністю залишаються і ті взривні прояви національного характеру, які і сьогодні проявляються у політиці.

У політичному ракурсі національний характер проявляється в політичному темпераменті, політичних емоціях, психологічній аурі національного політичного простору, саме тому до національної політичної культури не завжди можуть бути інтегровані конкретні ідеологічні концепції, теорії, програмні установки тощо.

Національний характер позначається цілісністю, але в кожній спільноті формуються окремі угруповування, які своєрідно сприймають особливості моделі загальнонаціонального визначення. Так утворюється політична опозиція, яка може бути як конструктивною, так і деструктивною.

*Л. І. Горенко,
канд. мистецтвознавства,
доктор філософії (Ph.D.), с.н.с., професор НАКККіМ,
с.н.с. ННДі українознавства МОН України*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ ЯК НАПРЯМ УКРАЇНОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У сучасних теоретико-світоглядних дослідженнях актуальною постає проблема перегляду та переосмислення суб'єкт-об'єктної схеми традиційної гносеології і створення нової концептуально-філософської моделі світу, котра передбачає "ціннісно-смиловий Універсум культури, де ідея є невідривною від буття". Так, в зрілих формах культури під час спроб філософсько-світоглядної рефлексії власного суспільного буття та принципового окреслення контурів загальної картини світу суб'єкт вирішує дилему матеріального чи духовного, оскільки – в межах самої культури загалом чи культури філософського мислення зокрема – буття відтворюється та твориться за законами духу та світобудови матерії, тому відповідають принципам об'єктивної світоорганізації або не відповідають (спотворюють, руйнують, деформують, трансформують) [1, 36, 41].

В межах філософсько-історичних і культурологічних досліджень виникають такі теоретико-гносеологічні проблеми. По-перше: доцільність взагалі будь-яких спроб логічної рефлексії історії становлення та розвитку культури, оскільки остання передбачає творення світу на "духовних засадах", які не завжди є послідовними, еволюційними, логічними щодо організації та динаміки буття або навіть можуть виявитися ірраціоналістичними за своїм характером. По-друге: на відміну від стихійної природи каузальності, культура є сферою вільної суб'єктивної творчості. Тому в історичних надбаннях філософської та культурологічної думки логічні тенденції щодо історії культурної генези таку логіко-історичну рефлексію культури традиційно зводять до періодизації культурно-історичного процесу. Тим самим і культурологія була позбавлена будь-яких основ для її належності до царини теоретико-методологічних наук. Щодо періодизації культурної історії, то вона має бути "похідною від логіко-онтологічних механізмів її розгортання", оскільки за таких умов буде збережено уніфікацію поділу культури на історичні періоди, а також об'єктивний підхід до розмежування цих періодів. Як підкреслює Ю.П. Богуцький у монографії "Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи", культурогенез можливо характеризувати як поетапне "виділення духу з природи" та набуття ним статусу відносно самостійного фактора творення та упорядкування буття [1, 41].

Поняття "рефлексія" є одним з провідних у галузі філософії, філології, соціології, психології, педагогіки, культурології та українознавства, де об'єктом дослідження виступає феномен людини (особистість чи індивід). Рефлексія (від англ. reflexion – мислительний, розумовий) інтерпретується як

раціональний процес, спрямований на аналіз, розуміння, усвідомлення себе: власних дій, поведінки, вчинків, речей, досвіду, почуттів, станів, здібностей, характеру, ставлення до інших, а також виконання власних завдань, призначення тощо. У стародавній філософії рефлексія розумілася як зверненість (реакція) розуму на власні стани, що виникають як результат звернення розуму до об'єктів (предметний зміст). Під поняттям "трансцендентальна рефлексія" І. Кант розумів аналіз змісту свідомості в термінах, що породжують його пізнавальні процеси. На його думку, рефлексія є усвідомленням відношення даних уявлень до різних джерел пізнання, і тільки завдяки їй відносини один до одного могли бути правильно визначені. До будь-якого подальшого звернення з власними уявленнями необхідно вирішити питання: до якої пізнавальної здібності вони разом належать? хто пов'язує їх – розум або чуттєвість? Формування рефлексії розпочинається від народження дитини, продовжується в дошкільному та шкільному віці, тому стає основним чинником (механізмом) регуляції поведінки і особистісного саморозвитку – це рефлексивне питання "хто я єм?" [10, 190–191].

Існують різновиди рефлексії, які потребують класифікації, теоретичного та змістовного наповнення. Перш за все, понятійна, процесуальна і функціональна рефлексія пов'язана із самоспостереженням, інтроспекцією, ретроспекцією, самосвідомістю, самореалізацією, самовдосконаленням, самотворенням, самовідтворенням, самоідентифікацією. Відповідно до концептуальної парадигми культурології як науки та навчальної дисципліни, до її понятійно-термінологічного інструментарію належить "культурологічна рефлексія" та "світогляд культурфілософський". Так, світогляд культурфілософський – це світогляд, що відображає метаграницне буття людини і відзначається самостійністю, критичністю, творчим характером, а також системністю і внутрішньою цілісністю. Насамперед культурфілософський світогляд є ступінь зрілості особистісного світогляду. Будь-який культурфілософський світогляд є особистісним, але не будь-який особистісний – є культурфілософським. Чи може будь-яка людина з особистісним світоглядом – самостійним, критичним, творчим – розраховувати на те, що він спрямований до філософського чи культурологічного світогляду? Так, якщо людина прагне знайти системність та цілісність свого світогляду. Інакше особистісний світогляд стає випадковим і поверхневим явищем, а тому рано чи пізно потопає у стихії соціальних стереотипів, втрачаючи індивідуальний характер.

Найхарактернішою рисою культурно-освітнього простору України ХХ – початку ХХІ ст. є наукове пізнання як об'єктивний розвиток інтегративних і комплексних досліджень в системі культурології та українознавства. Утвердження сучасного українознавства як інтегративної системи знань про Україну та українство відбувається в епоху становлення постнеокласичної науки, якій властиві тенденції щодо переходу від дисциплінарної диференціації до міждисциплінарної інтеграції. Саме українознавство як філософсько-інтегративна парадигма покликано дати відповідь на сукупність питань, пов'язаних з виникненням, розвитком та формами буття українства, розкрити його внут-

рішню єдність і, перш за все, чинники його формування, цілісності, безперервності у часі, підстави та способи трансформації національної свідомості, культури, державності, перспективи розвитку українства у світі. Нині українознавство перебуває на шляху від об'єктно орієнтованої сукупності міждисциплінарних досліджень до окремої науки, яка має свій предмет і об'єкт дослідження, а також систему теоретико-методологічного інструментарію.

Основне питання, яке вирішують культурологи та українознавці щодо особистості в контексті націотворення – це необхідність повноцінного функціонування і самовідтворення сучасної нації. На їх думку, визначальним у цьому процесі є національна самосвідомість. Із світоглядної позиції національна самосвідомість являє собою сукупність соціальних, політичних, екологічних, просвітницьких, естетичних, філософських, релігійних та інших поглядів, що відбивають зміст, рівень і особливості духовного розвитку "особистості" та різних національних спільнот [3, 78–86; 6, 278]. Це засвідчує, що національна свідомість віддзеркалює соціально-економічну, політичну і духовну сторони життєдіяльності нації. Визначаючи національну самосвідомість як усвідомлення державно-політичної, громадянсько-територіальної соборності, духовної єдності, етнічної та історичної спорідненості, психологічної, культурної самобутності – вона виконує наступні основні функції: адаптаційна (виявляється у звиканні індивіда до національних особливостей життєдіяльності, мови, культури; історико-культурна пам'ять; входження у середовище національної культури, науки, освіти; сприяє єдності національної спільноти); пізнавальна (сприяє пізнанню і самопізнанню традицій духовної та матеріальної культури, передачі історичної пам'яті); захисна (збереження культурних цінностей, захист інтересів національно-культурного функціонування і розвитку, збереження національної гідності; об'єктом захисту виступають соціально та національно значущі цінності духовного життя); функція самоконтролю та відповідальності (зміна основ самосвідомості здійснює регулятивний вплив на соціальну поведінку особистості; зворотня реакція залежить від рівня внутрішньої культури поведінки особистості) [2, 53–55]. Особливе значення має розвиток науки, національної культури та формування національної інтелігенції – носія ідей національної самосвідомості. Національна самосвідомість і духовна культура взаємопов'язані та взаємообумовлені [4, 73; 5, 43; 9, 10–14]. Як національна самосвідомість впливає на духовну культуру нації, людини (особистості), так і духовна культура впливає на формування, розвиток національної самосвідомості. Через національну самосвідомість нація оцінює свою історію, природні ресурси, культуру, мову, міжнародні зв'язки, а також за певних умов консолідується та інтегрується через механізми культурологічної рефлексії [2, 54–55]. Водночас, культура, матеріалізуючи свідомість нації, об'єднує матеріальні і духовні сторони її життя, створюючи духовний уклад нації. Останній включає в себе соціальний досвід нації, її норми і традиції, програми поведінки та спілкування. Духовний устрій нації у формі національної культури у своїй цілісності становить основний зміст освітньо-виховного потенціалу нації. Адже освіта і

виховання визначаються культурою, а культура визначається свідомістю нації [7, 22–25; 8, 179].

Таким чином, культурологічна рефлексія через самосвідомість людини виступає необхідним компонентом як структури особистості в цілому, так і її свідомості зокрема, що є цінним для українознавчої науки. Специфіка самосвідомості полягає в тому, що вона виражає сутність внутрішнього світу особистості, опосередковане ставлення суб'єкта до об'єктивного світу через безпосереднє ставлення його до самого себе. Особистість у самосвідомості сприймає себе як суспільно значущу цілісність, неповторну індивідуальність, як носія і творця суспільних відносин. У цьому контексті пріоритетними є наступні українознавчі вектори, зокрема: стан проблеми "особистості" та виховання духовності в сучасних гуманітарних дослідженнях; висвітлення українознавчого змісту основних категорій дослідження, а саме – "особистість", "духовність", "духовні основи особистості", "виховання особистості" і визначити їх сучасні смисли і значення; розкрити українознавчий контекст поняття "духовні основи особистості" та виявити сучасні сутнісні характеристики таких духовних основ, як добро, істина, любов, свобода, творчість і краса; визначити основні методологічні заходи до виховання духовних основ сучасної особистості, а також виявити методологічні принципи формування духовних основ особистості і методичні аспекти їх застосування. Все це потребує подальших теоретико-методологічних досліджень на засадах культурологічної та українознавчої науки.

Використані джерела

1. Богуцький Ю. П. Основні дилеми логіко-філософської рефлексії еволюції культури та ідея "онтології доцільності". В кн. : Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи : [монографія] / Інститут культурології АМУ / Богуцький Юрій Петрович. – К. : Веселка, 2008. – С. 26–44 : іл. – Бібліогр. : С. 185–197.
2. Горенко Л. І. Культурологія як наука та навчальна дисципліна / Горенко Лариса Іванівна // Культурна трансформація сучасного українського суспільства : [Зб. наук. матеріалів VII Культурологічних читань, пам'яті Володимира Подкопаєва], [м. Київ, Український центр культурних досліджень, 4–5 червня 2009 р.]. – К. : ДАКККиМ, 2009. – С. 51–55.
3. Горенко Л. І. Культура як українознавство : [Методичний посібник для самостійної роботи студентів очної, заочної та дистанційної форми навчання, аспірантів, докторантів, слухачів курсів (факультету) підвищення кваліфікації з українознавства] / Горенко Лариса Іванівна. – К. : МЕФ, 2003. – 156 с.
4. Горенко Л. І. Духовна культура / Горенко Лариса Іванівна // Філософія : [Словник-довідник] : [Навчальний посібник] / Надольний І. Ф., Черушева Г. Б., Пархоменко В. В. та ін. – [2-е вид., доп., випр. і перероб.]. – К. : "Видавництво Дельта", 2009. – С. 73.
5. Даренська В. М. Українознавство як інтегративна культурологічна дисципліна / Даренська В. М. // Зб. наук. праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : УАІД "Рада", 2008. – Т. XX. – С. 42–50.
6. Енциклопедія етнокультурознавства (понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи) / В. Г. Кремень, Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець, Ю. С. Шемшученко. – [У 2-х частинах, 6 книгах]. – [Вид. 2]. – К. : ДАКККиМ, 2002. – Ч. 2. – Кн. 1. – 442 с.
7. Калакура Я. С. Методологічний інструментарій українознавця. В кн. Калакура Я. С. Історичні засади українознавства / Калакура Ярослав Степанович – К. : НДПУ, 2007. – С. 21–30.

8. Кононенко П. П. Історико-теоретичні, методологічні основи українознавства / Кононенко Петро Петрович // Українознавство : [Навч. посібник]. – К. : Заповіт, 1994. – 234 с.
9. Кононенко П. П. Десять років шляхом розвитку українознавства як цілісної науки і освітньої дисципліни / Кононенко Петро Петрович // "Українознавство – наука самопізнання українського народу": [Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції "Стан, проблеми, перспективи розвитку українознавства" (м. Київ, 18–20 жовтня 2001 року)]. – К. : НДІУ, 2001. – С. 8–16.
10. Черушева Г. Б. Рефлексія / Черушева Галина Батрбеківна // Філософія : [Словник-довідник] : [Навчальний посібник] / Надольний І. Ф., Черушева Г. Б., Пархоменко В. В. та ін. – [2-е вид., доп., випр. і перероб.]. – К. : "Видавництво Дельта", 2009. – С. 190–191.

*Т. М. Князева,
канд. мистецтвознавства,
доцент Ph.D., Study of Art*

МІСТО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРНІЙ НАУЦІ

Питання про те, що собою являє культурологія як наука, якою є структура культурологічного знання, належать до найважливіших. Водночас вони досить рідко стають предметом наукового аналізу у працях як вітчизняних, так і закордонних учених. Нині переважна більшість дослідників розглядають ці проблеми побіжно або не торкаються їх зовсім, імовірно вважаючи їх вирішеними раз і назавжди. Однак, це не так. В опублікованих роботах наявні різні точки зору на природу та структуру культурологічного знання. У деяких із них висловлюється думка про те, що культурологія являє собою тільки рід антропологічного знання. Інші автори наполягають на тому, що культурологія суть інша назва філософії культури. Треті схильні бачити в культурології якийсь різновид соціології культури.

Жодна із цих точок зору, на наш погляд, не може бути прийнята. Так, дійсно, культурологія народилася у лоні філософського знання, але це ще не є достатньою підставою для того, щоб ставити між ними знак рівняння. Філософія культури – це частина філософії як окремої галузі наукового знання, причому знання особливого роду. Якщо наука головним своїм завданням бачить визначення загальних закономірностей опису процесу становлення й розвитку різних культурних світів, а вчений завжди прагне до з'ясування об'єктивної істини, то філософія ставить перед собою інші завдання. Для філософії неважливий світ сам по собі, для неї надзвичайно суттєво знати, яке значення має цей світ для людини, що в ньому є благом, а що є злом. Якщо з такої точки зору подивитися на філософію культури, то головним завданням останньої є пошук відповідей на питання: "Хто я в культурі"? При подібному підході стає ясно, що поставити знак рівняння між культурологією і філософією культури неможливо.

Настільки ж неправомірним бачиться визначення культурології як культурної антропології. Як добре відомо, культурантропологію завжди цікавили питання про те, як відбувається формування людини, як виробляються звички, звичаї у представників тих або інших етносів, як відбувається в них

становлення певного способу життя, форм побуту, вірувань, систем правових і моральних норм. Весь комплекс проблем, що цікавив і цікавить дослідників – культурологів, у тому числі діалог культур, наступність культур, криза культури й багато інших, залишається поза колом інтересів сучасних культурантропологів. Це дає підстави для висновку про те, що культурна антропология не може розглядатися в якості єдиної науки про культуру.

Настільки ж неправомірним є ототожнення соціології культури й культурології.

Таким чином, належність культурології до однієї із приватних культурологічних наук повинна бути визнана помилковою і невідповідною природі культурологічного знання.

Те ж саме можна сказати й про спроби представити культурологію як єдність теорії й історії культури. Таким чином, численні визначення культурології, що існують сьогодні, трактують її як певний симбіоз різних наукових дисциплін, навряд чи є вірними.

Сьогодні все частіше й частіше у роботах різних авторів йдеться про те, що культурологія є наукою особливого роду, яка інтегрує наявне знання про культуру та виробляє на основі цього синтезу принципово нове розуміння тих явищ і процесів, які вона досліджує. Культурологія займає особливу нішу серед наук про культуру, тому що вирішує низку специфічних завдань, які не здатна виконати жодна інша гуманітарна наука. У цьому плані культурологію можна розглядати як теоретичну дисципліну найвищого рівня.

Все більше число культурологів у сучасних дослідженнях розглядають культурологічну науку як нову галузь знання, де відбувається переосмислення й новий синтез гуманітарних та соціальних наук. Більшість дослідників схиляється до того, щоб виділяти у структурі культурологічної науки теоретичну, історичну та прикладну культурологію. Подібний підхід представляється цілком виправданим, тому що дослідження останніх років показали, що вести мову про існування єдиної теорії культури сьогодні досить проблематично.

*Р. І. Кухаренко,
аспірант НАКККиМ*

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА, ІСТОРИЧНА ПАМ'ЯТЬ, НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД

1. Аналіз сучасного наукового, політичного, суспільного дискурсу в Україні показує, що сьогодні українське суспільство перебуває в пошуку нових основ ідентичності: соціальної, культурної, національно-етнічної тощо. Це цілком закономірний процес для суспільства, що трансформується. Для України він є, можливо, набагато більш складним і тривалим, з огляду на те, що зазначена трансформація є подвійною.

З одного боку, відбувається перехід до іншого суспільного устрою, з іншого – фактично, процес деколонізації. І все це обтяжено зовнішніми чинни-

ками, до яких слід віднести насамперед як наявність цілеспрямованих зовнішніх політичних і культурних впливів, так і тиск процесів глобалізації, до яких Україна, відкривши себе світу, виявилася дуже вразливою.

2. Набуття незалежності не вичерпується політичним актом її проголошення. Надалі відбувається більш або менш тривалий процес деколонізації (або, словами П. Нора, "внутрішньої деколонізації"), який супроводжується руйнацією попередніх ідентичностей (групових і суспільства загалом) та пошуком нових основ консолідації суспільних груп і нації в цілому¹. В цих пошуках спільноти (групи, народи) неминує звертатися "до витоків", до власної історії. Як зауважив свого часу і в дещо іншому контексті М. Хальбвакс: "Історія зазвичай починається в той момент, коли закінчується традиція, коли затухає або розпадається соціальна пам'ять". Так сталося в Україні: так звана "соціалістична" традиція закінчилася, притаманна їй соціальна пам'ять розпалася – разом з розпадом держави, що в різні способи цю традицію і цю пам'ять підтримували. Отже, "почалася історія".

3. Підвищений інтерес до історії та пов'язаних із нею явищ – досвіду, пам'яті (соціальної, колективної, історичної, культурної тощо), спадщини (історичної, культурної та ін.) є продуктом ХХ століття, особливо його другої половини. Це зумовлено багатьма факторами. Серед них – світові війни і революції, які принесли з собою як фізичні руйнації історично-культурних об'єктів, так і руйнації соціальні: розпад імперій, революції, постановня нових держав принципово змінили не лише географічну мапу Європи, але й її ментальний простір.

Тому з середини століття названі вище явища стали предметом активних внутрішньодисциплінарних і міждисциплінарних досліджень, у тому числі – з позицій культурологічного підходу. Так, наприклад, застосовуючи саме культурологічний підхід і розглядаючи соціальну пам'ять як явище культури, А. Моль запровадив поняття "пам'яті світу" [8]. Ю. Лотман на основі культурно-семіотичного підходу – "пам'яті культури" або "культурної пам'яті", яка "зберігає минуле, як те, що перебуває зараз" і є не "пасивним сховищем" культури, а частиною її "текстоутворюючого механізму" [6, 676]².

У результаті цих (і більш ранніх) досліджень до наукового обігу та суспільного дискурсу, а надалі – й до політичної риторики увійшли концепти комеморизації (Х. Хальбвакс) та "просторів пам'яті" (П. Нора)³, які стали концептуальним підґрунтям практичної діяльності суспільств та урядів із запровадження політики збереження національної ідентичності і суспільної згуртованості.

Тут слід зробити певний відступ і зауважити, що термін "комеморація" порівняно рідко використовується в україномовній літературі, хоча він набув значного поширення на Заході і протягом останніх десятиліть – у Росії. Тому доречно навести кілька його визначень. Так, в одній з англійських праць комеморація визначається як "процес, який мобілізує різноманітні дискурси і практики в репрезентації події, містить у собі соціальне і культурне бачення пам'яті про комеморативну подію, ... слугує виразом солідарності групи" [9, 23].

Українська дослідниця Г. Грінченко пропонує таке узагальнене визначення: "Під поняттям комеморації прийнято розуміти сукупність культурних форм, що сприяють підтримуванню пам'яті про події, особи, ідеї; під стратегією комеморації – процес підтримування пам'яті в часі, а під комеморативними рештками – матеріальні об'єкти, в яких зафіксована пам'ять" [2, 30].

4. За всієї різноманітності визначень і концептів, їх спільним моментом є визнання провідної ролі у формуванні колективної свідомості (ментальності, ідентичності) саме історичної пам'яті. (Історична пам'ять, – йдеться, наприклад, у сучасній колективній праці, – не лише канал передачі свідочств про минуле, це "найважливіша складова само- ідентифікації індивіда, соціальної групи і суспільства в цілому, оскільки здатність поділяти образи історичного минулого, що "оживляються", є таким типом пам'яті, який має особливе значення для конституювання та інтеграції соціальних груп в теперішньому" [10, 23-24]).

Сказане стосується і таких великих соціальних груп, якими є нації. Історична пам'ять розглядається як "фундамент національної ідентичності" (Н. Яковенко) [11], "основа формування національної свідомості" (В. Масенко) [7, 49], "своєрідний пантеон національної ідентичності" (С. Іконнікова) [4]. Цей ряд можна продовжувати.

Проте, історична пам'ять (у стислому розумінні) виконує всі ці перераховані ролі не безпосередньо через знання історії як академічної дисципліни. Знання не містить емоційної компоненти (колективного переживання історичного досвіду), а відтак само по собі не здатне слугувати "основою" чи "фундаментом" таких емоційно забарвлених феноменів, якими є солідарність, ідентичність, національна самосвідомість тощо. Тому історична пам'ять (у широкому сенсі цього поняття) спирається на культуру, точніше – культурну спадщину, формується нею і через неї набуває емоційного впливу.

Таким чином, можна стверджувати, що **вирішальним чинником формування ідентичності спільноти є культурна спадщина. А коли йдеться про національну ідентичність (самототожність) – національна культурна спадщина.**

4. Поняття культурної спадщини найбільш активно розроблялося не в рамках дискурсу про національну визначеність культури, а в міжнародно-правовому просторі, стосувалося культурної спадщини як надбання людства загалом та акцентувало юридичне розуміння насамперед поняття "спадщина". І сьогодні вихідним пунктом багатьох теоретичних досліджень культурної спадщини є визначення, що наводяться в міжнародних документах і є, фактично, юридичними термінами.

Зазвичай, посилаються на відому Конвенцію ЮНЕСКО "Про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини" 1972 року, де до культурної спадщини віднесено три категорії нерухомих об'єктів, головною дефінітивною ознакою яких названа "видатна (або визначна – залежно від перекладу) універсальна цінність" [5]. Таке визначення, у свою чергу, відсилає до поняття "цінності", визначення якого становить окрему проблему.

Разом з тим, поняття культурної спадщини розглядається нині як у межах різних дисциплін (від етнографії до теорії соціальної комунікації і від історії до психології і педагогіки), так і на міждисциплінарному рівні.

Не вдаючись тут до докладного переліку та аналізу визначень соціальної пам'яті, історично-культурної спадщини та ідентичності, що побутують у сучасній літературі, узагальнюючи, можна вибудувати таке співвідношення: культурна спадщина – історична пам'ять – актуальна ідентичність спільноти (наприклад, національна ідентичність).

При цьому, безпосереднім суб'єктом формування (відновлення, підтримання) актуальної ідентичності спільноти є її нинішні носії, представники, які живуть "тут і тепер" і які мають передати цю ідентичність своїм нащадкам.

Культурна спадщина може розглядатися як історично відкрите явище – причому не лише в сенсі збільшення обсягу, додавання надбань у часі, але й відкрите в тому сенсі, що **цінність і сенс культурної спадщини є історично рухомими, змінними, такими, що піддаються переосмисленню**. (У визначенні Ю. Лотмана: "Змінюється не лише склад текстів, змінюються самі тексти. Сенси в пам'яті культури не зберігаються, а ростуть").

У контексті такої характеристики доречно послатися на визначення згаданих вище "просторів пам'яті", якими, на думку П. Нора, є "будь-яка значима цілісність, матеріального чи ідеального порядку, яку воля людей або робота часу перетворили на символічний елементи спадщини пам'яті певної спільноти" [9].

Зміст культурної спадщини розкривається через функції, які вона виконує. Можна стверджувати, що головною функцією культурної спадщини в найбільш узагальнено сформульованому вигляді є збереження та відтворення суспільно значимої інформації, а через це – функцій пізнавальних і світоглядних, комунікативних, інтегративних, нарешті – соціально-ідентифікаційних (причому, як на рівні індивіда, так і на рівні груп, включно з великими групами – націями).

5. Узагальнюючи наведене, доцільно підкреслити: пошук українським суспільством нових основ ідентичності висуває вимогу наукових досліджень ролі в цьому процесі національної культурної спадщини, а отже її змісту, сенсу, функцій та інших аспектів, зокрема – з точки зору культурології.

Сьогодні Україна вкрай потребує дієвої стратегії комеморації національної культурної спадщини. До цієї стратегії слід віднести як, насамперед, збереження об'єктів культурної спадщини, так і відновлення тих, що були втрачені, та активне їх просування в поле суспільної уваги (тобто, власне комеморацію). Тут дуже доречними є слова С. Вейль: "Руйнування минулого, можливо, найтяжчий злочин. Сьогодні ж збереження того малого, що залишилося, повинно було б стати майже нав'язливою ідеєю. Потрібно зупинити те жахливе знекорінення..." [1, 298].

Дійсно, потрібно зупинити знекорінення українського суспільства, позбавлення його історії, культури, нарешті єдності, яке відбувалося протягом тривалого часу. Потреба в укоріненні – "найважливіша і найменш визнана потреба людської душі" [1, 298]. Цю потребу слід визнати. Слід вивчати

досвід комеморації, створення "місць пам'яті", де кожна людина може доторкнутися до минулого свого народу, відчутти його велич і трагізм, духовну наповненість і неперервну тяглість. І відчутти себе самою незамінною і унікальною частиною спільноти – нації, яка володіє спадщиною і повинна передати її нащадкам не лише без втрат, але й збагаченою.

Примітки

¹ Тут не важливо, про яку націю йдеться – етнічно визначену чи так звану "громадянську" або "політичну".

² Необхідно зазначити, що поняття "культурної пам'яті" застосовували також представники інших наукових дисциплін (наприклад, Л. Виготський, А. Лурія, О. Леонтьєв, Я. Асман), відповідно вкладаючи в нього інший зміст.

³ Залежно від перекладу, можна зустріти "місця" або "території" пам'яті, чи "мнемонічні простори (місця, території)".

Використані джерела

1. Вейль С. Укорінення. Лист до клірика // Дух і літера. – 1997. – № 1-2. – К: Дух і літера. – С. 298.
2. Грінченко Г. Усна історія – теорія, метод, джерело // Невигадане: Усні історії остарбайтерів / Автор-упоряд., ред., вступ. ст. Г.Грінченко. – Х.: Видавн. дім "Райдер". – 2004. – С. 10-32.
3. Иконникова С. Н. Историческая память как духовный ресурс цивилизации. – Режим доступу: <http://www.lhachev.ru/chten/2006god/dokladi/.../ikonnikova/>
4. История и память. Историческая культура Европы до начала Нового времени/ Ред. Л. П.Репина. – М.: Кругъ. – 2006. – С. 768.
5. Конвенція ЮНЕСКО "Про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини". – Режим доступу: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_089
6. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении/ Лотман Ю. М. Семиосфера. –С.-Петербург: "Искусство-СПб.". – 2004. – С. 673-676.
7. Масенко В. Исторична пам'ять як основа формування національної свідомості// Укр. іст. журн. – 2002. – №5. – С. 49-62.
8. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс. – 2005. – С. 404.
9. Нора П. Память, история // Опыт словаря нового политического мышления. – М.: Прогресс, Пайо. – 1989. – С. 560.
10. Яковенко Н. Нова доба – нові підручники. Про потребу дискусії над підручниками з історії України. – Режим доступу: <http://www.novadoba.org.ua/data/metod/yakovenko.rtf>

В. Т. Лазарєва,

м.н.с. ННДІ українознавства МОН України

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ В ДОРОБКУ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Проголошення незалежності України спричинило високе піднесення місії і ролі культури в розвитку народу, нації. Її основну функцію належним чином забезпечує українознавство. Це – "шлях до пізнання, самопізнання, самотворення українства, здійснення ним своєї історичної місії" [3, 52], яке "грунтується на знанні української національної культури" [1, 15]. Питання

культури порушувалися нашими попередниками, зокрема, М. Максимовичем, М. Костомаровим, Т. Шевченком, але вагоме місце в теоретичному і методологічному вирішенні проблеми розвитку культури належить будителю національної самосвідомості українців Пантелеймону Кулішу. Письменник широковідомий як українознавець на рівні інтеграції та синтезу знань про Україну і українців у всій їх багатоманітності. Він добре розумів, що через культуру людина пізнає себе "й місце у світовій та власній історії" [1, 7]. Тому питання про творення української нації, формування її самодостатності були визначальними для всієї діяльності П. Куліша. Завдяки багатогранному й синтетичному характеру своєї діяльності, письменник усвідомлював, що "... Одне тільки залишилось при нас – живе українське слово..." [5, 407]. Тому головну увагу приділив осмисленню проблем розвитку культури, визначив шляхи розвитку та засоби реалізації своїх ідей, які намагався реалізувати ще в бездержавний час. Все це потребувало невтомної титанічної праці, яка і зробила його одним із найвизначніших інтелектуалів нації, у якого в житті було "більш діла, ніж часу" [8, 1] – як щиро зізнавався митець у листі до Параски Глібової.

Працюючи над українським словом, П. Куліш помічав його відмінність (а тому і самостійність) від інших мов, зокрема, російської. Письменник вважав, що мова відображає культурно-освітній розвиток нації і всієї держави і є його основним чинником. Через що доводив закономірність мати український правопис й повсякчас відстоював його. Створена ним абетка (названа – "кулішівка") засвідчила надзвичайно високий рівень духовного світу українського народу.

П. Куліш повертав культурні надбання народу, мандруючи по Україні. Так з'явилися двотомні "Записки о Южной Руси" (1856–1857), в яких, зокрема, дослідник уперше застосував "кулішівку". У передмові до першого тому автор зазначав, що він прагне задовольнити бажання українців до самопізнання, тому і видає "енциклопедію різноманітних свідчень про народ, який говорить українською мовою" [6, 5-6]. "Записки о Южной Руси" були свого роду навчальною літературою для широких мас.

Своєю літературною творчістю П. Куліш повертав історичну пам'ять народу. Він пише перший історичний роман українською мовою "Чорна рада" (1857), де у всій повноті показує культурні цінності українського народу: традиції, звичаї і поетичну мову.

До середини XIX століття в підросійській Україні не було жодної школи, де навчання велося б рідною мовою. Дозвіл та практичну допомогу для створення недільних шкіл забезпечив попечитель Київського навчального округу М. І. Пирогов. У Києві першу таку школу було організовано в жовтні 1859 року в приміщенні Києво-Подільського повітового дворянського училища. Незабаром відкрилися й ще декілька таких шкіл. В основу навчання було покладено "Граматику" (1857) П. Куліша, першого інтегративного підручника для початкової школи, бо, крім абетки і граматики, вона включала арифметику, історію народу, твори з християнської етики. У передмові до неї, письменник не ли-

ше обґрунтував теоретично, а й втілював на практиці свої переконання про необхідність навчання дітей своєю мовою, зазначаючи у підручнику, що "... дитина довго нудиться над книжкою, поки навчитця иноязычні слова розібрати... Треба учить дітей так, щоб... швидко зрозуміла... науку читання... рідною українською мовою... Коли я їх не навчу, то не навчить і лисий дядько", – твердив він [4, 2].

В цей час П. Куліш сформулював і свою визначальну думку про те, що вже на початку життя дитина має бути ідейно спрямована – за світоглядом, ідеалами та переконаннями. Для цього рідною мовою вона отримує різнобічні знання: про славне минуле свого народу, видатних діячів, літературні пам'ятки культури та фольклору. Бо завдяки цьому в дітей будуть розвиватися високі патріотичні почуття. Письменник доводив, що від того, які зерна буде посіяно в дитячих душах, такими будуть і сходи, а з них – і врожай чи недорід у дорослому віці.

Треба зазначити, що П. Куліш тривалий час учителював – викладачем у Луцькому дворянському училищі, старшим вчителем історії Рівненської гімназії, вчителем у дворянській школі на Подолі в Києві – тому у всій повноті бачив дійсний стан освіти і грамотності народу в різних місцях російської імперії.

П. Куліш надавав велике значення літературі в духовному житті українця, тому перекладав твори світових класиків: А. Пушкіна, О. Толстого, В. Шекспіра, В. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона та інших. Він робив свідомий підбір творів для перекладу, які в своїй основі мали національні мотиви. Так, зокрема у вірші "До рідного народу" (В. Шекспіра), митець відчув співзвучні думки, що стосувались українського народу, про те, що не все ще загублено для них, бо залишився ще останній скарб – рідна мова, яка і тримає їх як націю.

За ствердженням М. Грушевського, в П. Куліша "...культурна програма нерозривно зливалась з програмою релігійною і освітньою" [2, с. 92]. І це так. Разом із І. Пулюєм письменник перекладає Святе Письмо, бо добре розумів його важливість для культурного піднесення народу та поширення зв'язків України з людством. Можемо твердити, що перекладом Біблії митець сформував думку про повернення українців до своїх духовних витоків і, безумовно, передбачав духовну цілісність народу в майбутньому.

П. Куліш рішуче стояв в обороні українського слова, це найяскравіше виявилось в його практичних діях. Відсутність українського словника [7] спонукала його активно працювати і в цьому напрямі. Письменник встиг зібрати багато фольклорно-історіографічного та етнографічного матеріалу. На сторінках журналу "Основа" він друкував словник українських слів. Матеріал, підібраний у 1907–1909 рр., став основою видання чотиритомного українсько-російського словника.

П. Куліш був свідомий значення відродження та розвитку нації, формування її самодостатності і вважав, що культура є головною підставою гармонійного розвитку суспільства. Тому на шляху культурного поступу українського народу він надавав пріоритетне значення піднесенню рідної мови, освіти, виховання, відродженню традицій, звичаїв, духовності.

Використані джерела

1. Горенко-Баранівська Л. І. Культура як українознавство. Метод. посібник. – К.: МЕФ, 2003. – 156 с.
2. Грушевський М. С. З історії релігійної думки на Україні. Духовна Україна. – К.: Либідь, 1994. – С. 5—135.
3. Кононенко П. П. Українознавство – шлях до пізнання, самопізнання, самотворення особистості і народу // "Українознавство в системі освіти міста Києва" / за заг. ред. П. Кононенка і Б. Жебрівського. – К.: Гранд, 1998. – С. 52.
4. Куліш П. Граматка / Пантелеймон Куліш. – СПб, 1857. – 149 с.
5. Куліш П. Зазивний лист до української інтелігенції. Твори в 2 т. – К.: Наук. думка, 1998. – Т. 1. – С. 400—412.
6. Куліш П. Записки о Южной Руси: в 2 т. [сост. и изд. Кулиш П.]. – С.-Петербург: Типография А. Якобсона, 1856; 1857. – [Репринт. изд.]. – К.: Дніпро, 1994. – 719 с.
7. Ф. 1. Літературні матеріали, од., зб. 28554. [Куліш] [Панько] [Олелькович]. "Об издании Украинского словаря" Чорновий автограф [надрук. в "Основі" (СПб) 1861 р. I]. С. 333–334. Чорновий автограф [1860–1861], на 2 нenum. арк.
8. Ф. 1. Літературні матеріали, од., зб. 29125. Куліш Пантелеймон [Олександрович] [Глебовой] [Параскевиї] [Федоровне] Письмо 16 марта 1861г. из Петербурга в Чернигов, 2 арк.

*Т. Є. Мартиш,
аспірантка НАКККиМ*

ПРОЯВИ СИНТОЇСТСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ В АНІМАЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ

Синтоїзм – релігійна філософія, що розвинулася з анімістичних вірувань жителів давньої Японії, однак, чітко окреслити часові межі її виникнення, нажаль, неможливо. Першою письмовою пам'яткою та однією із священних книг для цієї релігії вважається Коздікі (дослівно – записи давніх діянь), що були складені за наказом японського імператора Темму у 712 році. З тих пір вірування японців зазнали багатьох трансформацій, зокрема увібрали у себе елементи буддизму, даосизму та конфуціанства. Та, незважаючи на таке розмаїття релігійно-філософських вчень, деякі жителі архіпелагу і досі залишаються вірними прихильниками синтоїзму, а усі інші, як зауважив один із сучасних японських дослідників Сугата Масаакі, "... навіть не усвідомлюють наскільки все у їхньому побуті із ним пов'язане [4, 37]. Синтоїзм для японців – не просто релігія, це – невід'ємна частина природи, така сама, як повітря яким вони дихають". А отже, не дивно, що і сучасна японська анімаційна культура наскрізь пронизана духом синтоїстських традицій, виплеканих багатолітньою історією цієї країни.

Серед головних догматів синтоїзму виділимо такі.

Родина та традиції: Родина розглядається як основний механізм, без якого неможливе дотримання традицій. Основними святами вважаються народження та весілля.

Любов до природи: Природа священна, а отже знаходиться у тісному зв'язку із природою означає бути ближчим до Богів. Усьому, що створено природою поклоняються як святому духу.

Фізична чистота: сповідувачі синтоїзму дуже часто приймають ванну, миють руки та обличчя, особливо важливо зробити це перед тим, як зайти до храму.

Синтоїстські свята (Мацурі) – поклоніння Богам та вшанування духів предків.

Всі ці догмати простежуються майже у кожному аніме. Завжди культивується надзвичайно бережливе ставлення до природи, а його герої дуже часто взяті з японських міфів та легенд, які нерозривні із синтоїзмом. Прикладом може слугувати аніме під однойменною назвою "Inukami" (дослівно означає собака-бог). Згідно з легендами Інукамі – дуже сильні істоти, що можуть існувати самі по собі, перетворюватися на своїх власників і, навіть, оволодівати людьми, зазвичай вони борються зі злом та можуть мститися заради справедливості, що, власне, яскраво і відображено у сюжеті.

Також, згідно з традиційними віруваннями японців, немає злих Богів, і якщо їх постійно славити та вірно виконувати всі обряди, вони не гнівтимуться, а будуть навпаки прихильними. І, завдяки такій невизначеності понять абсолютного добра і зла у цій філософії, простежуємо в багатьох сюжетах аніме особливе ставлення до зла, де присутній подвійний принцип: добро не є зло, і, у той же час, добро може стати злом, а зло може перетворитися на добро.

В аніме добро часто не є повним переможцем, воно ділить гіркоту втрати з "радістю" перемоги, але й ця "радість" до країв переповнена сумом усвідомлення марнотності буття. У той же час, ця гірка істина змушує радіти кожному моменту життя, змушує шукати красу в кожному предметі, у кожній істоті, у кожній людині. Цей принцип можна простежити у таких аніме, як "Хрестовий похід Хроно", "Юний майстер Ін-Ян" та багато інших.

Ще одним з найважливіших елементів синтоїзму є одухотворення абсолютно всіх предметів, тому творці аніме, які працюють над фантастичними сюжетами, де героями виступають роботи, кіборги (скорочено від кібернетичний організм) або гомункули (істота, подібна до людини, яку можна створити штучним шляхом), наділяють їх тим, що, як вважають у західному світі, властиво лише людині – душею. Ці елементи наявні у таких аніме, як "Метрополіс", "Вовчий дощ", "Блакитна субмарина №6".

Для синтоїзму в деякій мірі також характерне таке поняття, як "рівноцінний обмін". Наприклад, в аніме "xxxHolic", наявне таке твердження: "Для того, щоб щось отримати, ти маєш щось віддати". Головна ідея полягає в тому, що для того, щоб з тобою трапилось щось хороше, потрібно спочатку пережити щось погане.

Взагалі, гармонійне вплетення в сюжети аніме синтоїстських принципів та традицій, наявність героїв, які функціонують у синтоїстських легендах, є надзвичайно гарним способом ознайомлення із культурою та менталітетом японців, особливо зважаючи на шалену популярність цього жанру як серед дітей, так і дорослого населення по всьому світу.

Використані джерела

1. Сокио Оно, Уильям Вудард. Синтоизм: Древняя религия Японии / Перев. с англ. – М. : ООО Издательский дом "София", 2007. – 160 с.
2. Paula R. Hartz "Shinto: World Religions (Updated edition)": Facts On File, Inc, 2004 – 128 с.
3. Sugata Masaaki "Fukugan no shinto:katachi To:kyoo:": Yahata Shoten, 1987 – 237 с.
4. Tezuka Osamu "The anime encyclopedia: a guide to Japanese animation since 1917": Stone Bridge Press, 2006 – 867 с.
5. Yamaguchi Katsunori; Yasushi Watanabe "Nihon anime:shon eigashi.": Yu:bunsha, 1977 – 358 с.

В. О. Радзієвський,
здобувач КНУКиМ

ДИВА З РОСЛИНАМИ ТА ПРОЦЕС І РЕЗУЛЬТАТ КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ

У добу Київської Русі існувало безліч подій й історій, які стосуються незрозумілих науці речей та пов'язані з деревами. Наприклад, швидке переміщення дерев неприродним шляхом і нелюдськими силами [3, 133-135] описане в "Житті Феодора і Василя" [3, 129-138], яке, ніби за велінням святих, робили біси. Феодор повелів бісам "все дерево, яке лежить на березі річки, внести на гору... Миттєво біси вночі почали носити дерево на гору з берегу річки і нанесли його в достатній кількості на облаштування цілого монастиря" [3, 134-135]. Або описується, як одного разу келар вирішив допомогти Федорові, щоб він сам не носив борошно і відправив "в печеру п'ять возів зерна" [3, 133], а в печері біс почав "рушити жернова" [3, 133-134] та за наказом Феодора "перемолов у ту ніч все зерно" [3, 134]. Відповідно відомі до сьогодення приклади благоухань з присмаком деревини від мощів Івана багатостражденного, покровителів музик Леонтія та Геронтія Печерських тощо. Подібні явища за участі рослинного світу зустрічаються й нині. Так, дуб з Задонську, під яким відпочивав відомий святий Тихон, ніби, наприкінці ХХ ст., "несподівано заспівав акафіст" та "наприкінці 90-х чудо-дуб несподівано почав мироточити. Щоправда, з-під кори тече не прозоре миро, а червоне, як кроваві сльози" [5, 14]. Причому, кандидат хім. наук Сергій Грязних каже в 2009 р., що "сказати точно, з яких саме органічних речей складається миро, поки ніхто не береться... Загадкою для вчених залишається і сам процес мироточення. Одна з гіпотез наступна. Відомо, що при ядерній реакції речовина перетворюється на енергію. Теоретично енергія може знов перетворюватись у речовину" [5, 14]. В Свято-Микольському храмі села Кулевча (інша назва – Колесне) на Одещині "Ікони Тверської та Касперовської Божої Матері, а також Голгофський хрест "плачуть" кров'ю... та повертають хворим здоров'я", причому цікава "дерев'яна" кров з дерев'яних ікон – "спеціалісти Одеського бюро судово-медичних експертиз, куди віднесли червоні згустки з ікон (п'ятна, схожі на кров...) визначили, що в них, як і в

людської крові, міститься оксид заліза" [4, 5]. Але: "Головна пам'ятка Свято-Микольського храму – квітуча ліліями запашна ікона Казанської ікони Божої Матері" [4, 5]. Дива з дивними ліліями, які "ув'ядають, то знов оживають, даючи побіги та бутони. Так відбувається звичайно до Трійці. Вчені ці дивні метаморфози пояснити не можуть" [4, 5]. У дворі висококультурної побожної Марії Гурської, в волинському селі Морозковичі, з'явився малюнок дивного хреста "всередині дерева, який виріс на місці, де раніше стояв придорожній хрест" [2, 5]. Господиня "багато років співає в церковному хорі. Ті частини дерева, на котрих проступив хрест, вона віддала в храм. Коли деревина підсохне, її розріжуть ще на декілька частин, щоб поділитись з іншими храмами і парафіянами" [2, 5]. У липні 2009 року в селі Старицкові в Машевському районі на Полтавщині на подвір'ї Руслана Литовченка, 31-річного жителя села, на спилі гілки 40-річної груші-дички виник образ "нерукотворної ікони Богоматері": "Зображення Богородиці, яке з'явилося на груші, вже обтянуто целофаном – для захисту від брудних рук і помади. Над іконою повісили нові рушники, а стовбур дерева від постійних припадань став наче відполірований" [1, 22]. Ці та подібні історії цікаві, зокрема для фітокультури та культурології взагалі. Цікаво, можна сказати про вплив дерев і рослин взагалі з визначенням патогенних зон та здоров'ям людей: як русичів, так і наших сучасників. Тому подаємо в контексті культурогенезу схеми фітокультури.

Схема № 1

НАРОДНА КУЛЬТУРА
ОТОЧУЮЧЕ ПРИРОДНЕ СЕРЕДОВИЩЕ (насамперед, РОСЛИННІСТЬ)

Схема № 2

НАРОДНА КУЛЬТУРА ТА РОСЛИННИЙ СВІТ
 РИТУАЛИ ОБРЯДИ ЗВИЧАЇ
 ОВОЧІ ФРУКТИ ТРАВИ
 ФІТОХАРЧУВАННЯ ТРАВознавство
 КАЛЕНДАРНІ ТА ПОБУТОВІ ДІЙСТВА

Схема № 3

ФІТОКУЛЬТУРА:

ПОБУТОВА (ФІТОХАРЧУВАННЯ та ТРАВознавство – садження, вирощування, збирання, приготування, заготівля, збереження тощо)
 КАЛЕНДАРНА (Зелені свята, Вербний тиждень, Маковія, Преображення тощо)
 МИСТЕЦЬКА (дерев'яна архітектура й скульптура, різьблення, іконопис тощо)

ПРОВІДНІ СКЛАДОВІ (ГАЛУЗІ) ФІТОКУЛЬТУРИ
квітчання, фітодизайн, флористика, флоризм, фітотерапія, гербаристика,
фітологія, квіткарство, зілейництво тощо

Чимало стереотипів в наш час переглядаються та навіть стали зображення потребують переосмислення. Так, зображення Геракла [6, 336] логічніше розглядати як розірвання паші біблійним Самсоном левові перед рослиною.

Фітокультура – це використання рослин в житті й культурі людей як культуроформуючого фактору розвитку суспільства. На Русі народна фітокультура мала та й сьогодні має важливе значення для розвитку культури. Так, навіть сучасна наука та спостереження цілителів засвідчують такі дивні властивості дерев, як визначення придатності середовища для життєдіяльності людини та сприяння її покращенню. Здорові рослини вказують на гарні умови для життя, а хворі та патологічні рослини є показниками гепатогенних зон та несприятливих для людей територій. Навіть є реакції рослин, пов'язані з їх освяченнями на свята Маковія і Преображення, на визначення особистих даних людини: реакції рослин на стани, на злочинну, аморальну поведінку людей, на емоції, на голос і зміст мовлення, на думки і переживання...

Використані джерела

1. Волкова Алла "Я спрятал сейф с пожертвованиями паломников в надежном месте. И требую, чтобы его вскрыли публично!" / Алла Волкова // Факты, 17 июля, 2009. – С. 22.
2. Вольнец Александр, Чимирис Маргарита. В стволе срезанной березы появился крест / Александр Вольнец, Маргарита Чимирис // Комсомольская правда в Украине, 27 февраля-5 марта 2009. – С.5.
3. Киево-Печерский патерик или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. – К.: "Лыбидь", 1991. – 256 с.
4. Низова Светлана На иконе оживают засохшие лилии / Светлана Низова // Комсомольская правда в Украине, 22-28 мая 2009. – С.5.
5. Орлов Егор. Дуб запел / Егор Орлов // "Экспресс газета". – 2009. – №51 (724). – С.14.
6. Толочко Петро. Київська Русь. / Петро Толочко // – К.: Абрис, 1996. – 360 с.

Т. В. Сафонова,
ст. викладач, Мистецького інституту
художнього моделювання та дизайну

СИСТЕМА ЗНАКОВОЇ МОВИ ЕКСЛІБРИСА
(на матеріалі творчого доробку Г. В. Малакова)

Сучасність вимагає постійного вдосконалення способів передачі дійсності. Виявлення особистих образних рис навколишнього світу, лаконічності графічних форм зображення, ексклюзивність виконання – необхідні умови творчого процесу взагалі, що добре видно на прикладі особливого різновиду графічного мистецтва – екслібриса.

Екслібриси дозволяють відобразити характер власника завдяки не тільки реалістичному зображенню, а й символічному або стилізованому, або у комплексному поєднанні двох, трьох згаданих прийомів. Завдяки вдалому дизайну, передачі інформативності зображень екслібрис перетворюється на засіб спілкування, який подібний до фірмового знаку, стає своєрідним ідентифікатором. Екслібрис – це знак, який ідентифікує власника, крім того, він являється елементом іміджу власника, а також одночасно і емблемою, аналогом герба. Організуючи власне докiлля, пропонуючи прийняття рішень стосовно отримання інформації у комунікативній системі колекціонерів даного виду мистецтва, екслібрис передає інтереси, вподобання власника. Книжковий знак несе в собі інноваційні поновлення, живить глядача оновленою інформацією. Спостереження книжкового знаку, аналіз та порівняння екслібрисів перетворює спостерігача з пасивного суб'єкта сприйняття на його активного співавтора. Процес сприйняття при цьому перетворюється на процес спільної дії або взаємодії, що торкається вже безпосередньо творчих, особистісних якостей глядача, не залишаючи місця для його байдужості до отриманої інформації. Найактивнішим процесом взаємодії глядача з автором екслібриса стає в тому випадку, коли сформоване візуальне повідомлення побудовано на підставі прийомів символічності або стилізації, утворюється цілісна композиція. При цьому, у порівнянні з монограмою або факсиміле, книжкові знаки є більш активними відповідно сприйняття візуального ряду, ніж закріплені у графічних формах літери алфавіту фонемі мови. Поєднання багатомісних за змістом образно-зображувальних графічних елементів побудови екслібриса утворюють систему взаємодії всіх частин єдиної композиції, кожний елемент доповнює та розкриває змістовність іншого. Наявність значної кількості індивідуальних елементів власника екслібриса призводить до враження, що суворих правил при створенні знаків і знакових зображень не існує, що знак створюють, спираючись на індивідуальні смаки та інтуїцію творця. Це хибне уявлення, яке бу-дується і на тому, що можна створити книжковий знак, використовуючи певні комп'ютерні програми. Відсутність обов'язкового естетичного, мистецького хисту, теоретичних знань, практичних навичок у взаємодії графічних елементів, призводить не тільки до зниження естетичного рівня екслібрисів, але й до дезорієнтації глядачів, і, як результат, – до підриву довіри до інформації книжкового знаку, побудованого з використанням непрофесійних підходів.

Досліджуючи композиції книжкових знаків Георгія Васильовича Малакова (1928 – 1979 рр.), можна сказати, що автор багатьох екслібрисів оперував різними характеристиками моделей, використовуючи лаконічність, емоційно-образне відображення дійсності, вільно володіючи зображувальними засобами, які надає техніка лінористу чи рисунок пером. Художник досягає відточеності графічного твору, виразності й яскравості оповіді, а кожен його знак – індивідуальність. Екслібриси Георгія Малакова завжди несуть певну інформацію: про історичну добу, конкретні події, з точки зору зображувальних прийомів – вмiле використання контрастів між чорними та білими елементами, співвідношення з

плямами. "Він ніколи не робив екслібрис як знак, що обмежує власність господаря книги, але як вираз принадного, доброзичливого ставлення до власника того чи іншого знака – друга, приятеля, однодумця", – згадує Д. Малаков [3, 14]. Загалом Г. Малаковим створено понад 80 екслібрисів. Переважно це чорно-білі відбитки у техніці лінориту, ліногравюра та цинкографія, лише інколи рисунок пером, колір використовується лише у поодиноких випадках.

Екслібриси Малакова можна умовно поділити на дві групи: створені за власним бажанням, як подарунок, і на замовлення. Якщо у першому випадку майстер залишався цілком вільним у виборі і сюжету, і композиції, то у другому доводилось багато що досліджувати і враховувати смаки замовника. Г. Малаков створював і сюжетні книжкові знаки і екслібриси геральдичного типу та ніколи не робив суто шрифтові мініатюри. Шрифт в екслібрисах Г. Малакова несе не лише смислове, адресне навантаження, а й стає закономірною, невід'ємною часткою самої композиції, надаючи їй необхідної декоративності [1, 10].

Серед його витворів були знаки, які створені на підставі реалістичного, символічного, стилізованого та комбінованого зображення. Реалістичністю вирізняються, наприклад, два сюжетних екслібриси з серії "PRO MEMORIA" (1968 – 1970 рр.), які створені Г. Малаковим для українського мистецтвознавця, друга Юрія Васильовича Белічка – "На згадку про 44-й" та "На згадку про 9 травня 45".

У більшості книжкових знаків присутня символіка. Довго був невідомим екслібрис, зроблений Г. Малаковим для друга, українського письменника Олеся Бердника (1963). Цей оригінальний книжковий знак "Він-вона" відзначається багатомовною символічністю зображень, що ґрунтується на творчих уподобаннях письменника-фантаста, чий книжки оформлював Г. Малаков [2, 21].

Знак, розроблений для актриси Лідії Сухаревської (1968 р.) за типом – геральдичний, але подібний, за видом знакової мови, символічним. Він достатньо стриманий, в ньому використана символіка у вигляді: щита з земною кулею, трояндою на тлі кінострічки, театральною маскою та серцем – все це уособлює світову славу й любов актриси до театру та кіно.

У книжкових знаках Г. Малакова зображення образів передано спрощено, але, обов'язково, з відповідним психологічним станом. Світ предметів та постаті людей у деяких екслібрисах стилізовані і сприймаються як гармонійна система лаконічності та мінімальної кількості складових. Узагальнені зображення, з метою отримання спрямованих змін у реально існуючих властивостях форми для передачі сукупності особливостей, стійких ознак будь-якої речі, явища, сцени, передано у стилізованих книжкових знаках живописця Григорія Боні (1968 р.), художниці Майї Затенацької (1966 р.) та дружини Ганни Малакової (рік невідомий).

Створені книжкові знаки або екслібриси геральдичного типу

Г. Малакова за більшістю виконані з використанням комбінованих зображень. Дуже насичений за своєю композицією екслібрис для письменника

Дмитра Гринька (1972 р.) – поєднання символічно-стилізованих зображень. Художня уява завжди помітить щось спільне у витонченій красі навколишнього середовища – результат екслібрису для скульптора Миколи Рябова (дата невідома) – реалістично-стилізовані зображення. Динамічна композиція руху літаків та розтинаного інверсійними струменями повітря у екслібрисі для льотчика-випробувача, Героя Радянського Союзу українця Петра Стефановського (1970 р.) – поєднання реалістично-символічних зображень.

У своїй основі книжкові знаки за зображувальними ознаками не можна віднести до будь-якого мистецького стилю. Дослідження творчого доробку – екслібрисів Г. Малакова засвідчує, що створення художником системи умовностей призводить до формування графічно стійких форм, реалістичних, символічних та стилізованих зображувальних елементів, їх поєднання, певною мірою, з урахуванням відчуття смаку та такту створює неповторність знакової мови, яка уособлює індивідуальність манери авторського стилю і робить витвори митця упізнаваними.

Використані джерела

1. Белічко Н. Ю. Творчість Георгія Малакова в контексті розвитку української графіки 50 – 70-х років ХХ століття: Дис. канд. мистецтвознавства: 17. 00.05 / Н. Ю. Белічко – К., 2005. – 250 с.
2. Малаков Д.В. Книжкові знаки Григорія Малакова / Д.В. Малаков. – К.: Кий, 1998. – 81 с.
3. Малаков Д. Георгій Малаков (1928–1979) / Д. Малаков // Веселочка. – 2003. – № 1. – С. 14.

*С. В. Сухенко,
здобувач НАКККіМ,
с.н.с. УЦКД МКТУ*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ МИСТЕЦТВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Культура – ціннісно-смилова система, що володіє рефлексією. Будь-яка рефлексія культури, незалежно від того, в якій формі і якими засобами вона здійснюється, може вважатися культурологічною думкою, а отже, різновидом самосвідомості культури.

Одним з етапів розвитку культурологічної думки є рефлексивний – коли культурологічна думка не обмежується простою фіксацією культурної емпірії, але теоретично її опановує, тобто осмислює, систематизує та узагальнює тим або іншим чином [6].

В давні часи під мистецтвом розуміли вміння, навички, необхідні для виготовлення будь-яких виробів. До деякої міри це значення зберігається і до сьогодні.

В історії естетики робилися спроби визначити специфіку мистецтва. Заслуговує на увагу точка зору І. Канта, який вважав, що мистецтво відрізня-

ється від ремесла саме тому, що перше (витончене мистецтво) приємне саме по собі, це гра, позбавлена доцільності, а ремесло – це справа, яка сама по собі неприємна і приваблює лише результатом – заробітком [3].

Наукове вивчення мистецтва та закономірностей його розвитку розпочалося у XVIII ст.

Позитивістські погляди О. Конта та І. Тена на мистецтво як естетичний феномен затвердилися у французькому літературознавстві. Знання як "тенізм", цей напрямок перешкодив використанню в XX ст. нових способів аналізу, і представники "нової критики" Уеллек і Уоррен називали його застарілим.

У працях Е. Еннекена, В. Вундта, Е. Ельстера (середина XIX ст.) простежується психологічний напрям трактування мистецтва як сублімації (переходу) авторської психології в художні образи, котрі є моделлю душі, психіки творця [5].

XX століття представлено численними і досить суперечливими теоретичними дослідженнями в напрямку натуралістичної естетики. Неопозитивісти Ч. Огден, і А. Річардс спробували розглянути вказану проблематику на ширшому теоретичному тлі, застосувавши семантичний підхід до розуміння естетики взагалі й мистецтва зокрема.

А. Річардс визначав мистецтво вищою формою емотивної мови, котре є "скарбницею зафіксованих цінностей", висуваючи на перший план аксіологічний аспект на противагу гносеологічному [4].

Провідна ідея концепції А. Річардса й Ч. Огдена про мистецтво як форму організації досвіду протягом кількох десятиліть залишалася об'єктом теоретичних дискусій.

Прихильник натуралістичної естетики Т. Манро ототожнював поняття "мистецтво" та "факт", розглядаючи його як самостійний феномен, не пов'язаний з рухом культуротворчих процесів.

Російський психолог Л.С. Виготський, визначав мистецтво як "сукупність естетичних знаків, що спрямовані на збудження в людині емоцій". Ці емоції назвав "розумними".

Серед інших зарубіжних дослідників Д. Лукач, ратуючи за реалізм, у своїх працях трактує феномен мистецтва як одну з форм історичної свідомості людства.

На сьогоднішній день також існує думка про мистецтво як спосіб освоєння історії, – це логічно випливає із аналізу робіт як вітчизняних (Ю.Л. Афанасьєва, А.К. Бичко, М.М. Бровка, В.А. Малахова, В.І. Панченко, Ю.В. Петрова, О.К. Шевченка), так і зарубіжних авторів (Я. Куровицький, Р. Пецольт) [2].

Суттєвий вплив на формування загальнотеоретичної бази мають дослідження засновників київської естетичної школи В.П. Іванова, А.С. Канарського, Л.Т. Левчук і В.І. Мазепи, у доробку яких відображається культурно-діяльнісний підхід до проблеми.

Визначення й оцінка мистецтва як явища культури була і залишається предметом дискусій. Мистецтво є абстракцією, поняттям, категорією мислення. Оскільки ця категорія наукова, то, охоплюючи найважливіше спільне

в усіх конкретних видах мистецтва, вбачається необхідним збагнути його сутність і уникнути повторень при його розгляді [1].

Таким чином, теоретичне усвідомлення мистецтва як явища культури має методологічне значення і орієнтує на соціологічний та історичний підхід до нього в загальнометодологічному аспекті.

Використані джерела

1. Безклубенко С.Д. Нариси загальної теорії мистецтва // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство. -К.:Видав. центр "КНУКіМ", 2000. т. Вип.3.-С. 4-19.
2. Даренський Віталій Юрійович. Специфіка художнього освоєння історії: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 18 с.
3. Естетика: Підручник / Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; За заг. ред. Л.Т.Левчук. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.
4. Иванов В.П. Понятие и статус эстетического и гносеологического субъектов // Художественная деятельность. К., 1980.
5. Українська література. Методичний посібник для студентів і вчителів. Літературознавство. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2003
6. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб.: Издательство "Лань", 1998. – 448 с.

*В. О. Тузов,
аспірант НАКККіМ*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ І. ФРАНКА

Період кінця ХІХ – початку ХХ ст. вимагає виокремлення такої сфери творчої діяльності, яка виступала б загальноновизнаною й впливовою саме для української культури. У такому контексті наголос, на нашу думку, слід зробити передусім на літературі, яка традиційно сприймалася українцями як визнаний носій національної ідеї, як засіб виявлення специфіки національної свідомості.

Серед низки видатних представників тогочасної літератури предметом особливої уваги повинна стати постать Івана Франка – поета, письменника, драматурга, вченого, громадського діяча, творча спадщина якого досить активно переосмислюється в умовах незалежності і дає реальний привід виявлення специфіки теоретичних інновацій стосовно конкретної персоналії, яка символізує певний відрізок історичного часу.

На прикладах теоретичних робіт 60-х та 80-х років минулого століття можна виявити елементи теоретичних інновацій, адже навіть в межах марксистської методології відбувалася певна динаміка поглядів і оцінок. Підкреслимо, що і в період 60-х років науковці, навіть в межах офіційно нав'язаних стереотипів, виявляли різні рівні апологетичності до влади. Для 60-х років

чимало ідей В. Передерія, які були наслідком досить глибокого вивчення спадщини І. Франка, обґрунтовувалися всупереч консервативному франкознавству означеного періоду. Свідченням цього є полеміка В. Передерія з точками зору Н.Козачишина, А. Брагінця, М. Пархоменка, Іл. Стебуна, що демонструє намагання навіть в умовах кінця 50-х – протягом 60-х років підняти франкознавство на більш високий щабель.

Наразі, не слід і переоцінювати полемічність щодо інтерпретації окремих ідей І. Франка, що мала місце серед тогочасних дослідників його творчості, адже "критичне забарвлення" також не виходило за межі певних стереотипів.

Аж ніяк не принижуючи професійний рівень дослідників 50-х – 60-х років, підкреслимо їх залежність від певних світоглядно-ідеологічних моделей, в силу яких в позитивних чи негативних оцінках варіюються тези про ідеалізм, матеріалізм та ступінь відданості російській теорії.

Зазначимо, що певна увага до творчої спадщини І. Франка постійно була присутня в українській гуманістиці, передусім, в літературознавстві, проте якихось принципових теоретичних новацій протягом 70-х – 80-х років не спостерігалось. Нові наголоси щодо місця й ролі І. Франка в українській культурі були сформовані наприкінці 90-х років завдяки неупередженому погляду на увесь об'єм створеного й опрацьованого великим мислителем з боку відомого літературознавця Соломії Павличко, у другому переробленому і доповненому виданні її резонансної монографії "Дискурс модернізму в українській літературі" [1].

Для І. Франка "модернізм" певним чином співпадав із світоглядом Ф. Ніцше, проти розповсюдження ідей якого в Україні він рішуче виступав. Така позиція чітко простежується в оцінці Франком творчості О. Кобилянської, розгорнутий лист до якої С. Павличко наводить повністю: "Кобилянська, що походить з української сім'ї службовця, виховувалася у німецькому дусі, формувалась під впливом творів Бірх-Пфайфер і Марліт. Свої перші оповідання писала німецькою мовою у фальшиво-сентиментальній манері тих же письменниць" [1, 66]. Далі, на думку І. Франка, в становленні О. Кобилянської відбуваються ще гірші процеси, а саме: до рук молодій письменниці потрапляють твори Ніцше та Якобсена, "яких вона зрозуміла неглибоко" і пристала до "сентиментального стилю, що ми його називаємо занепадницьким". Як бачимо, позиція І. Франка більш, ніж відверта, адже все те, що "приходить" в Україну із заходу потрапляє в сферу "занепадницького". Заслуга сучасних українських науковців полягає в тому, що вони відверто визнали обмеженість художніх смаків І. Франка, який не прийняв творчість ані Ш. Бодлера, ані Е. Золя, ані П. Верлена.

Саме в контексті обговорення проблем модернізму і звинувачення Франком у проницецькій орієнтації О. Кобилянської, можна зрозуміти категоричність позиції самої письменниці, яка писала О. Маковою: "Щодо Франка, то він для мене не авторитет, для мене авторитети німці, в котрих не виробляв для мене ніхто реклами". Слід визнати, що помилковість позиції І. Франка щодо модернізму, який згодом відіграв позитивну роль як в євро-

пейській, так і в українській культурі, спонукала сучасних культурологів, естетиків, мистецтвознавців заглибитися в концепції конкретних митців щодо властивих їм тенденцій не лише розуміння європейських моделей, але й їх творчої трансформації в українській культурний простір.

Теоретичні інновації переконливо виявляються у естетико-психологічному дослідженні проблем художньої творчості, які привернули увагу І. Франка і знайшли послідовне висвітлення в роботі "Із секретів поетичної творчості". Цю славетну наукову розвідку Франка-теоретика намагалися аналізувати й оцінювати практично всі, хто торкався спадщини поета, проте, незважаючи на розуміння значення цієї роботи, вона все ж залишалася на узбіччі франкознавства. Зазначену тенденцію, на нашу думку, зруйнувала І. Вернудіна, яка, передусім, систематизувала понятійно-категоріальний апарат концепції творчості І. Франка і визначила, що "такі поняття як "сугестія", "верхня" та "нижня" свідомість, "змисли", "змислова перцепція", "ресорпційна сила", "еруптивність" становлять оригінальний, майже унікальний набуток теоретико-естетичної спадщини українського вченого" [2, 6].

Підкреслимо, що саме систематизація понятійно-категоріального апарату, яким користувався І. Франко, трансформує літературознавчий аналіз у простір вимог філософського підходу, на який спирається і естетика. Це, на наше глибоке переконання, вирізняє роботу "Із секретів поетичної творчості" серед літературознавчої та літературно-критичної спадщини І. Франка, адже в процесі розгляду піднятих у цьому дослідженні проблем, він позбавляється описовості, "смаківщини" та зайвої суб'єктивності, які недоречні при філософському осмисленні проблеми.

Слід наголосити, що стосовно психологічного аспекту роботи "Із секретів поетичної творчості", позитивна оцінка І. Вернудіною концепції І. Франка також є наслідком теоретичних інновацій, адже, коли проблем неусвідомлених чинників чи рівнів психіки, чи креативної ролі фантазій сну торкалися дослідники 50–60-х років, то їх висновки могли мати лише негативно-критичний контекст. Не слід забувати, що ще наприкінці 60-х років роботи З. Фрейда зберігалися в бібліотеках під грифом "для службового користування". Зрозуміло, що будь-які ідеї, що так чи інакше перегукувалися з фрейдівськими, отримували відповідну оцінку.

Констатуючи ті зміни, які відбулися в процесі вироблення нових підходів до спадщини І. Франка, слід підкреслити і позитивно оцінити роль міжнаукового підходу, який в умовах сучасної української гуманістики знаходить все більше і більше прихильників. На нашу думку, в тих випадках, коли об'єктом теоретичного інтересу стають постаті зразка І. Франка, саме цілісність аналізу, яка досягається завдяки єдності кількох наук, може дати найпереконливіші наслідки.

Зазначимо, що виокремивши постать І. Франка, творчість якого ще за його життя і пізніше була предметом теоретичної уваги, українські науковці досить переконливо показали, скільки важливих й перспективних ідей спадщини поета ще потребують серйозного осмислення. Теоретичні інновації, що

містилися у концепціях українських дослідників старшого покоління, підтверджують нашу тезу про необхідність в умовах незалежної України неупередженого дослідження логіки культуротворчого процесу як в цілому, так і стосовно його конкретних структурних складових, зокрема, літератури.

Використані джерела

1. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі / С.Д. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
2. Вернудіна І. В. Творчість як об'єкт естетичного аналізу в теоретичній спадщині Івана Франка / І. В. Вернудіна // Автореф. дис. ... канд. філос. наук. – К., 2003. – 16 с.

С. В. Філін,
аспірант НАКККіМ

НОРМАТИВНО-ПРАВОВА БАЗА У СФЕРІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Основними законодавчими актами, які визначають державну культурну політику, є Конституція України, закони України "Про освіту", "Про дошкільну освіту", "Про загальну середню освіту", "Про позашкільну освіту", "Про професійно-технічну освіту", "Про вищу освіту", а також відповідні акти та постанови Кабінету Міністрів та Міністерства освіти і науки України. Фундаментальним для діяльності органів державного управління щодо реалізації державної політики у сфері освіти є Закон України "Про освіту". Згідно з цим законом, освіта – це основа інтелектуального, культурного, духовного, соціального, економічного розвитку суспільства і держави. Україна визнає освіту пріоритетною сферою соціально-економічного, духовного і культурного розвитку суспільства. Одними з основних принципів освіти є гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок зі світовою та національною історією, культурою, традиціями.

Ще на початку розбудови незалежної України перед органами державного управління у сфері освіти постало завдання реформування старої радянської освітньої системи з метою надати їй національного, гуманістичного змісту, і водночас зберегти найкращі здобутки галузі, набуті в попередній період.

Для визначення основних стратегічних напрямів розвитку освіти, принаймні на першу чверть XXI ст., Указом Президента України було затверджено Національну доктрину розвитку освіти.

Серед пріоритетних напрямів державної політики щодо розвитку освіти Доктрина визначає: формування національних і загальнолюдських цінностей; пропаганду здорового способу життя; розширення україномовного освітнього простору.

На відміну від попередньої програми, велика увага в Доктрині приділяється національному характеру освіти та національному вихованню. Зокрема,

освіта має гуманістичний характер і ґрунтується на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності.

Крім того, у цьому документі зазначається, що освіта утверджує національну ідею, сприяє національній самоідентифікації, розвитку культури українського народу, оволодінню цінностями світової культури, загальнолюдськими надбаннями.

Одним із головних пріоритетів та органічною складовою освіти, згідно з Доктриною, є національне виховання, яке спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури.

На превеликий жаль, реалізація Національної доктрини розвитку освіти нині гальмується постійним недофінансуванням освітньої галузі, неузгодженістю дій центральних та місцевих органів державної влади та місцевого самоврядування, відсутністю чіткого контролю за втіленням основних програмних засад, проголошених Доктриною. Така ситуація, на нашу думку, є вкрай негативною щодо процесів розвитку духовності українського суспільства.

Розпочинаючи аналіз нормативно-правових актів, що визначають діяльність органів державного управління у здійсненні культурної політики, слід зазначити, що поза культурою ні про яке оновлення суспільства, становлення державності, впровадження демократичних і ринкових відносин не може бути й мови. Лише культура збагачує народ загальнолюдськими цінностями, залучає людину до творчості, виховує в ній господарсько-ділові та морально-етичні якості. Саме тому розвиток культури має розглядатися так само, як і економіко-політична проблематика.

Підхід до розвитку культури з боку органів державного управління нині відбувається за залишковим принципом. Про це свідчить і той факт, що основним нормативно-правовим актом, у якому визначені правові, економічні, соціальні, організаційні засади розвитку культури в нашій державі, залишаються "Основи законодавства про культуру", введені в дію Постановою Верховної Ради № 2117-ХІІ від 14 лютого 1992 р. зі змінами, внесеними відповідними декретами та законами. Одними з основних принципів культурної політики, згідно з цим документом, є: визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України; утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті, орієнтація як на національні, так і на загальнолюдські цінності, визнання їхньої пріоритетності над політичними і класовими інтересами.

Важливим нормативно-правовим актом для здійснення державної культурної політики є "Концептуальні напрями діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури", затверджені Постановою Кабінету Міністрів № 675 від 28 червня 1997 р., згідно з якими, основними засадами здійснення державної культурної політики мають стати: піднесення ролі культури в державотворчих процесах, формування у структурах громадянського суспільства єдиного

духовного простору, утвердження гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, подолання негативних явищ та сприяння позитивним тенденціям у духовній сфері суспільного життя.

У серпні 2003 р. Постановою Кабінету Міністрів України №1235 була затверджена "Державна програма розвитку культури на період до 2007 року". У ній, зокрема, йдеться про те, що сфера культури в Україні перебуває у стані, що неповною мірою задовольняє потреби культурного та духовного відродження українського народу. Ця програма, на жаль, не розглядає культурну політику як основу духовного розвитку українського суспільства. Основною метою цього програмного документа є вдосконалення нормативно-правової бази щодо здійснення культурної політики, а також покращання матеріально-технічної бази у сфері культури.

Не менш важливими для процесу формування та розвитку духовних цінностей українського суспільства є закони України "Про бібліотеки та бібліотечну справу", "Про музеї та музейну справу" та "Про кінематографію", в якому, зокрема, основними принципами проголошуються: утвердження творами кінематографії ідей гуманізму, загальнолюдських, національно-культурних та духовних цінностей, а також сприяння розвитку національної свідомості, патріотичних почуттів, естетичного та екологічного виховання громадян.

Державна культурна політика в Україні, на нашу думку, розуміється лише як сфера функціонування культурно-громадських закладів, збереження культурних цінностей, фінансування та підтримка мистецької сфери. Практично, незважаючи на те, що у вихідних документах про культуру проголошується орієнтація на загальнолюдські цінності, роль державної культурної політики у формуванні та розвитку духовних цінностей суспільства нівелюється.

Серед законодавчих актів, які регулюють діяльність органів державного управління в інформаційній сфері, важливими є Закон України "Про видавничу справу", покликаний сприяти національно-культурному розвитку українського народу, громадян України всіх національностей, утвердженню їхньої духовності та моралі, доступу членів суспільства до загальнолюдських цінностей, захисту прав та інтересів авторів, видавців, виготовлювачів, розповсюджувачів і споживачів видавничої продукції та Закон України "Про захист суспільної моралі", який встановлює правові основи захисту суспільства від розповсюдження продукції, що негативно впливає на суспільну мораль.

У Постанові Кабінету Міністрів України "Про стан і заходи щодо розвитку української культури" зазначається, що незважаючи на труднощі соціально-економічного розвитку, в основному вдалося зберегти потенціал української культури, забезпечити роботу її закладів, мистецьких колективів, творчих спілок. Вжито низку заходів для державної підтримки культури, фінансування основних культурно-мистецьких програм. Активізувалася творча діяльність митців, з'явилися нові визначні художні твори. Розширилося міжнародне культурне співробітництво, повніше стали задовольнятися духовні потреби національних меншин.

ВИСВІТЛЕННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ У ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАРУБІЖНИХ АВТОРІВ

Сучасні науковці вивчають історію, культуру, літературу та інші аспекти життя русинів-українців Закарпаття та східної Словаччини.

Вся карпатознавча наукова чинність переважно ґрунтується навколо Ужгородського державного університету (Україна) та Пряшівського університету ім. П.Й. Шафарика (Словаччина). Окрім цього, необхідно відзначити праці науковців Української та Словацької Академії наук.

Серед українських досліджень історичного розвитку русинів-українців Закарпаття та східної Словаччини в першу чергу слід відзначити Івана Гранчака, під редакцією якого була видана 3-томна праця "Нариси історії Закарпаття" (Ужгород, 1993, 1995, 2003 рр.), що є узагальнюючим викладом історії краю від найдавніших часів до 1991 р.

У першому томі колектив авторів Д.Д. Данилюк, Е.А. Балагурі, Г.В. Павленко, В.І. Ілько, В.В. Пальок на основі численних архівних матеріалів, опублікованих джерел і узагальнення великої кількості праць вітчизняних і зарубіжних істориків висвітлює економічні, соціальні та етнічні процеси, політичне життя, матеріальну та духовну культуру багатонаціонального Закарпаття. Автори розглядають весь процес розвитку краю як складову частину історії східного слов'янства, тісно пов'язану з історією народів центральної та південно-східної Європи. Автори праці намагаються визначити роль Закарпаття в розширенні зв'язків України з Європою, показати його як один із шляхів трансформації європейської культури на схід, і, разом з тим, висвітлити процеси проникнення передової культури з Галичини, Буковини, Наддніпрянської України в Закарпаття, простежити зростання ідей єдності слов'янських народів, прагнення русинів-українців Закарпаття до об'єднання з усім українським народом.

По-новому підійшли автори до оцінки Карпатської України (1938-1939), періоду Другої світової війни (1939-1945) та Закарпатської України (1944-1945). Крім інших питань, тут розглядаються аспекти розвитку державності русинів-українців.

Велику увагу автори приділили характеристиці етнічних процесів, розвитку культури русинів-українців, угорців, румун, словаків та інших народів, що населяли Закарпаття, розглянули процес поширення в краї української ідеї. Чільне місце займають матеріали про зміцнення зв'язків Закарпаття із сусідніми державами: Словаччиною, Чехією, Угорщиною, Польщею та Румунією.

Серед словацьких вчених-істориків найбільш ґрунтовною є праця Людовита Гараксима "До соціальної та культурної історії українців в Словаччині

до 1867 року". Дослідження присвячене висвітленню історичних, соціально-культурних, політичних, церковних процесів, що відбувалися на східній Словаччині з XVI ст. і до 1867 р. Автор досить ретельно висвітлює питання причин і наслідків прийняття кріпосницького права, укладення Ужгородської церковної унії, аналізує період посилення абсолютизму. Окрім цього, Л. Гараксим висвітлює питання участі русинів-українців у буржуазній революції 1848-1849 рр. та її наслідків для населення східної Словаччини. Цікавим є те, що 1867 р. автор вважає кінцем першого етапу національно-культурного відродження русинів-українців. У даній праці Л. Гараксим говорить про русинів-українців як про частину українського народу. В своїх працях, написаних після 1991 р., вчений дотримується русинської концепції етнічно-культурного розвитку і намагається довести, що русини-українці Закарпаття та східної Словаччини є четвертим східнослов'янським народом. Наприклад, у праці словацькою мовою "Національна ідентичність на східній Словаччині".

Цікавою також є праця Л. Гараксима "П.Й. Шафарик та українці", в якій розглядаються зв'язки українських діячів національно-культурного відродження з видатним словацьким діячем П.Й. Шафариком.

Під час аналізу подій, які отримали назву Волинська акція, слід також відзначити працю Степана Крушко "Оптанти", в якій подано аналіз подій, що стали причиною масового переселення русинів-українців східної Словаччини до Волинської області УРСР. Друга частина дослідження присвячена аналізу процесу реоптації. У ній висвітлюються причини повернення переселенців до східної Словаччини, та їхній вплив на культурно-етнічні та суспільно-політичні процеси у краї.

Вчені-дослідники з Кошице Станіслав Конечний та Міхал Гайдаш займаються вивченням історії східної Словаччини, переважно післявоєнного періоду. В їхній спільній праці "З історії русинів/українців в Словаччині до 1945 року" подано історію східної Словаччини від моменту заселення і до кінця Другої світової війни. У праці аналізуються економічні, соціальні, культурні та релігійні події, які мали вплив на розвиток русинів-українців.

Проблеми історіографії Закарпаття та східної Словаччини в своїх працях досліджує ужгородський історик Дмитро Данилюк. У спільному з В. Ілько дослідженні "З історії культури Закарпаття в добу феодалізму (до середини XIX ст.)" розглядаються особливості соціально-культурного розвитку Закарпаття та вплив на нього історичних процесів, що відбувалися в Австрійській імперії в добу феодалізму.

Окрім згаданих праць, існують і колективні дослідження історії Закарпаття та східної Словаччини. Серед них слід відзначити ґрунтовну працю, що вийшла у 2-х томах під редакцією Б.О. Струмінського в Записках Наукового товариства ім. Т. Шевченка 1988 р. "Лемківщина. Земля – люди – історія – культура". Сама назва говорить за себе. Цікавою є частина "Історія південної Лемківщини/Пряшівщини до 1867 р." автором якої є О. Баран, в якій подано етапи заселення східної Словаччини, аналізуються причини і наслідки прийняття Ужгородської церковної унії, описується період національно-

культурного відродження русинів-українців. Окрім історії, в даному дослідженні подано основні відомості про матеріальну і духовну культуру південних лемків.

Іншу групу створюють праці, що спрямовані на вивчення соціально-культурних і літературних процесів на Закарпатті та східній Словаччині. Пошуки етнічної приналежності на намагання знайти чи створити штучно власну мову під час періоду національно-культурного відродження стали поштовхом для розвитку світської літератури.

Серед праць, що присвячені вивченню літературних процесів на Закарпатті та східній Словаччині, перш за все слід відзначити працю Олекси Мишанича "Література Закарпаття XVII – XVIII ст.". На основі численних джерел автор висвітлює питання розвитку літератури, шкільної освіти, книгодрукування, культурних зв'язків Закарпаття з Україною та Росією, аналізує літературні пам'ятки – учительські та полемічні твори, літописи, замітки, зразки драматичної, перекладної та віршованої літератури. У своїй праці літературне життя Закарпаття О. Мишанич розглядає як складову і невід'ємну частину літературного життя усієї України.

Дослідженням історії української літератури карпатського краю та чехословацько-українських літературних взаємин займався братиславський літературознавець Михайло Мольнар. Перш за все слід відзначити його монографію "Зустрічі культур", яка містить в собі студії про чеську, словацьку та українську літературу. Окрім цього, М. Мольнар досліджував діяльність І. Франка та його зв'язки з чеськими та словацькими діячами.

Життя і творчість діячів культури Закарпаття та східної Словаччини вивчала також дослідниця Олена Рудловчак. Серед її праць слід відзначити "О. Духнович. Життя і творчість" (1968 р.), "Літературні стремління українців східної Словаччини у 20-30-х рр. нашого століття" (1968 р.), "До історії вивчення закарпатоукраїнського фольклору та етнографії XIX – на початку XX ст.". Необхідно зазначити, що літературні процеси, які відбувалися на Закарпатті та східній Словаччині в першій половині XIX ст. О. Рудловчак вважає лише літературно-культурним рухом, на відміну від інших дослідників, які говорять про них як про національно-культурне відродження русинів-українців.

*О. В. Чернявська,
аспірантка НАКККиМ*

РОЛЬ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

На сьогоднішній день відбуваються зміни у всіх сферах життя суспільства. Людина знаходиться в пошуках самої себе, змінюється ставлення людини до навколишнього культурного простору й свого положення в ньому. Відбувається переоцінка ролі традицій і способів духовного контролю й самовизначення, що призводить до необхідності у формуванні чогось нового. Сучасна соціокультурна ситуація характеризується зміною ролі традицій у

житті людини й суспільстві. Вчені протиставляють сучасну культуру культурам попередніх епох, називаючи останні традиційними, підкреслюючи тим самим, що сучасна культура якось інакше артикульована стосовно традиції. Культурні зміни, які відбулися в суспільстві, створили людину, яка перестає бути прив'язана до одного соціального й культурного середовища. Концепція сучасної культури заснована на протиставленні традиції й сучасності.

Стрімкий вплив глобалізаційних процесів характеризується змішуванням культур і втратою індивідуальності. Сучасна культура з її постійною переоцінкою цінностей призвела до руйнування передачі із покоління в покоління традицій, втрачається авторитет сімейних цінностей. Людина поступово перестає наслідувати традиції, вірніше, традиції перестають відігравати роль в її житті, оскільки на місці традицій з'являються інші потреби її духовного світу. Людина починає бачити в іншій людині не унікальну й неповторну особистість, а прагне бачити в ній якусь користь для самої себе.

Сьогоднішня людина хоче опікуватись в основному власними потребами, ніж думати про передачу традицій. Сучасність характеризується принципом автономної особистості, вона прагне до індивідуального самовизначення й самореалізації. Якщо раніше людина розуміла чітко місце в суспільстві, і вона розуміла, що їй потрібно чітко наслідувати певні правила і ролі, тобто займати своє місце і слідувати тим правилам, які вже складені, то в сучасній культурі індивід сам створює свою ідентичність.

Але все ж таки, без традицій не тільки не існує ані однієї культури в історії людства, а й без них неможливо уявити навіть існування будь-якого людського суспільства. Саме на основі традиції будується самовизначення людини в суспільстві, в традиціях відбувається взаємодія людини і культури, що надалі сприяє подальшому їхньому розвитку.

Традиція – це все істинне, все неминуще, явлене і в старих і нових формах. Традиція поєднує в одне ціле життя минулих і нинішніх поколінь народу – безвічне життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь. Образно кажучи, традиція – це безвічне життя душі народу [3, 6].

Механізм дії традиції усвідомлюється як об'єктивація цінностей в ідеї, знака – в сутності цього знака. Інструментами передачі служать ритуали, звичаї, символи і ціннісні норми. Народна культура – важливе джерело культурних традицій [2, 33].

Втратити традицію – це майже те саме, що втратити релігію. З точки зору реальності цивілізації, якими названо знаряддя, захист (чи критика) яких не потребує посилення на їх дивне походження. Існування символічної системи, елементи якої виступають критерієм чи стандартом у виборі орієнтації, обов'язкове в механізмі культурної трансляції соціального досвіду в комунікаціях між поколіннями [2, 34].

При передачі із покоління в покоління елементів культури обов'язково спостерігаються зміни. Навіть прагнення традиційних суспільств незмінності не призводить до абсолютної незворушності. І пояснюється це тим, що лю-

дина як суб'єкт культури наділена особливою здатністю інтегрувати минуле, сьогодення і передбачувані майбутні елементи людської реальності [2, 34].

Традиції й культурні інновації – дві взаємодіючі тенденції в культурному розвитку, без дотримання гармонії яких неможлива їх базисна культурна перспектива. Протягом усієї історії суспільства у його культурі відбувається невпинна взаємодія інновацій і традицій. У створенні культурної інновації брали участь різні народи, але позитивну роль вони могли відігравати лише в тому випадку, коли вони передавалися із покоління в покоління і поступово ставали культурним надбанням. З часом кожна інновація поступово перетворюється на традицію, а традиція – на інновацію. Ця безперервна взаємодія оновлення і спадковості культури характерна для усієї історії людства і є необхідною умовою його прогресивного розвитку [1, 47].

У зв'язку із впливом зовнішніх факторів в нашому суспільстві відбувається процес переосмислення потреб кожної людини в культурному просторі і місця людини в ньому. Загальносвітові процеси впливають на роль традицій і духовних цінностей, що призводить до формування чогось нового. У сучасній культурі нашої країни відбувається збагачення інноваціями як матеріальної, так і духовної сфери, тому людині варто залишити свою індивідуальність. Потрібно зберегти і не втратити традиції, щоб передати її майбутнім поколінням для забезпечення стабільності в суспільстві.

Використані джерела

1. Кримус Ю. В., Козловець М. А. Інновації і традиції у культурі / 1 культурологічні читання "Культура на зламі тисячоліть": Тези виступів..., 22-23 вересня 1994 р. / КПІ; Український ін-т туризму / І.І. Федорова (відп.ред.). – К., 1994.
2. Хамідова Н. М. Соціокультурні традиції і механізми їх передачі. / Вісник ДАККіМ: науковий журнал. – К. : Міленіум, 2007. – № 3.
3. Шокало О. Традиція української культури // Український світ, липень – грудень, 1995.

*О. П. Чумаченко,
аспірантка НАКККіМ*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ У НАУКОВИХ КОНЦЕПЦІЯХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ШКІЛ ХХ СТ.

Творча діяльність це □ духовно-практична діяльність, спрямована на створення, винахід нових об'єктів і може бути в будь-якій сфері, там де створюються і винаходяться нові об'єкти творчості. В історії питання творчої діяльності виявляються два взаємозалежні аспекти, без усвідомлення яких неможливо розповідати про розвиток філософських концепцій творчої діяльності ХХІ ст. Ці аспекти включають: практичний аспект і науково-теоретичний. Практичний аспект передбачає взаємозв'язок суб'єкта творчої діяльності з реципієнтом за допомогою методу творчої діяльності. Внаслідок

цього взаємозв'язку створюється об'єкт творчої діяльності. Науково-теоретичний аспект містить у собі розвиток уявлень про феномен творчої діяльності. До теперішнього часу характер теоретичної думки про творчу діяльність визначається даними аспектами.

У філософській думці ХХ-ХХІ ст. творча діяльність розглядається, насамперед, на противагу механічно-технічної діяльності. При цьому, якщо філософія життя протиставляє технічному раціоналізму природний початок творчої діяльності, то екзистенціалізм підкреслює духовно-особистісну природу творчої діяльності. Прагматизм, інструменталізм і близькі до них варіанти неопозитивізму розглядали науку як сферу творчої діяльності. Творча діяльність розглядається, насамперед, як винахідництво, ціль якого – дати відповідь на запитання, поставлені даною ситуацією. Продовжуючи лінію англійського емпіризму в трактовці поняття творчої діяльності, розглядаючи його як вдалу комбінацію ідеї, творча діяльність виступає при цьому як інтелектуально виражена форма соціальної діяльності. Інтелектуальне розуміння творчої діяльності представлене неореалізмом. Більшість філософів цього типу у своїх філософських концепціях творчої діяльності орієнтується на науку, але не стільки на природознавство (як Дьюї, Бріджмен), а на математику (Гуссерль, Уайтхед), тому в центрі їх уваги опиняється не стільки наука в її практичному цензі, а так звана чиста наука. Змістом наукового пізнання є не творча діяльність, як в інструменталізмі, а скоріше інтелектуально-творче споглядання. Тому неореалізм успадковує платонівсько-античні традиції в розгляданні творчої діяльності: культ генія поступається місцем культу мудреця.

Представники енергетизму, філософського напрямку початку ХХ ст., Оствальд, Рамон-і-Кахаль, та інші видатні дослідники аналізують аспекти творчої діяльності, стимулюючи науковий пошук, який призводить до нових рішень, основою котрих є ретроспективний аналіз. Гельмгольц, Пуанкаре та інші у творчій діяльності відокремлюють декілька стадій – від народження задуму до моменту, коли свідомість озаряється новою ідеєю. Г. Уоллес розглядає творчу діяльність, яка складається з чотирьох компонентів: підготовки, досягнення (ідеї), осяння і перевірки. Своєрідну концепцію творчої діяльності розвивали представники структуралізму (К. Леві-Стросс, Ж. Деррид, Ж. Лакан, М. Фуко і інші). Задача структуралізму – поставити дослідження творчої діяльності на наукову основу з використанням точних методів природничих наук, включаючи моделювання, комп'ютеризацію та інші. Структуралізм акцентує увагу на дослідженні форм, в котрих протікає творча діяльність людини: всезагальних схем і законів діяльності інтелекту. Ці всезагальні форми або "основоположні структури" діють як несвідомі механізми, регулюючи усю творчу діяльність.

Сучасна філософська думка знайшла відображення в різноманітних концепціях творчої діяльності. Особлива увага зараз приділяється розробці методик стимуляції групової творчої діяльності, серед яких найбільшу популярність здобувають "брейн-штормінг" і "сінектика". Сінектика переслідує

ціль підвищити імовірність успіху шляхом актуалізації інтуїтивних і емоційних компонентів творчої діяльності. Брейнштормінг бере за основу положення нейтралізації бар'єрних механізмів мислення шляхом генерації якомога більшої кількості ідей, потребуючих творчого рішення та подальшого їх відбору та критичної оцінки. Широкий резонанс отримала концепція необароко, сформульована іспанським філософом Хав'єром Робертом де Бентосом та італійським дослідником О. Калабрезе. На їхню думку, творча діяльність схильна не до цілісного, а до фрагментованого сприйняття, до динаміки, до багатополлярності, що є притаманним бароко.

Великий вплив на творчу діяльність має використання комп'ютерних технологій. Характерними параметрами філософських концепцій XXI ст. є параметри еврологізації, паритету і дееврологізації. Параметр еврологізації передбачає набуття комп'ютеризованою діяльністю творчого характеру. Ефект паритету передбачає рівне співвідношення між творчими і шаблонними компонентами. Параметр дееврологізації передбачає перевагу шаблонних компонентів у процесі творчої діяльності.

Сучасні українські науковці, досліджуючи сучасні концепції творчої діяльності, намагаються збагнути закономірності їх розвитку, розкрити сутність та особливості. Чимало зроблено в цьому напрямку відомими науковцями Д. Горбачовим, С. Соловйовим, М. Скляренко, О. Петровою. Філософські концепції XXI ст. характеризуються складністю і багатоплановістю. Культура як репродуктивна творча діяльність акумулює життєвий і соціальний досвід суспільства і формує майбутні цінності і орієнтири людства.

Використані джерела

1. Кормич Л.І., Багацький В.В. Культурологія (історія і теорія світової культури XX ст.) – Х.: Одісей, 2002 – 104 с.
2. Меднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура XX ст. – К.: Знання, КОО. 2002 – 114 с., 48 с. кольор. іл.
3. Михайлова Л.И. Социология культуры. – М.: ФАИР-ПРЕСС. 1999 – 232 с.
4. Современный словарь по культурологии. – Мн.: Современное слово. 1999 – 736 с.

*С. Ю. Шман,
здобувач НАКККіМ*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ ДІЯЛЬНОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ-ЕКСПЕРТІВ

Рубіж XX – XXI ст. став тим історичним періодом, коли суттєво зросла зацікавленість теоретичними узагальненнями в галузі експертної діяльності. Виникла потреба зміни статусу низки мистецтвознавчих наук, які дотепер вважались суто прикладними. Поміткою стала плутанина у питаннях термінології, недоліків категоріального апарату, і навіть трактування самого терміна "експертиза". З іншого боку, доводиться визнати, що експертиза не відмовляється від

статусу галузі науки, вона не повинна обмежуватися суто емпіричними дослідженнями та систематизацією історико-фактичного матеріалу, адже це і є одним із засобів наукового пізнання. Тому потреба в визначенні фундаментальних чинників експертної діяльності є потребою часу.

Стало вже традиційним пов'язувати зміст поняття "мистецтвознавчої експертизи" саме з "визначенням історичної, культурної та художньої цінності мистецького твору, матеріальної вартості, відповідності його змісту та ідейного спрямування на встановлені норми суспільної моралі, що здійснюється на основі спеціальних знань у галузях мистецтвознавства, культурології, історії, соціології, етики, етнографії та інших наук" [1]. Більш того, об'єктами мистецтвознавчого дослідження вважаються "твори образотворчого (живопис, скульптура, графіка) та декоративно-прикладного (професійного і народного) мистецтва, кіно- та відеопродукція, фотоматеріали тощо. Такі твори можуть бути виконані з різних матеріалів, а також зафіксовані на будь-яких носіях (паперових, магнітних і кінострічках, електронних тощо). Це можуть бути, наприклад, екслібриси, монументальні пам'ятки культури, предмети одягу, історичного текстилю, кіно- та відеофільми та інше" [1].

Поведінка мистецтвознавця-експерта піддається впливу багатьох чинників, зокрема зовнішніх (політики, економіки, моралі, права) та внутрішніх (естетика, стиль, напрямок, традиції). Сукупність їх визначає ієрархію вивчення творів мистецтва.

Перша група досліджень, в нашому огляді наукової літератури, присвячена узагальненню визначення поняття "чинники". Це праці як оглядового, загального плану, так і конкретно-аналітичного змісту в контексті дослідження прикладних наук. До того ж поняття "чинники" не є об'єктом дослідження. Найфундаментальнішими працями оглядового типу є праці, що показують загальну панораму розвитку теми в європейському науковому просторі.

Такими є праці: Л.І. Воропайя, М.В. Дубчака, А.Г. Ісаченко, Г.П. Міллера, В.С. Преображенського, М.Ф. Реймерса. В таких дослідженнях простежуються важливі аспекти становлення наукової думки з приводу визначення поняття "чинник", що дозволяють ознайомитися з рівнем аналізу предмета, який нас зацікавив.

Серед наукових досліджень загального типу відзначимо праці, в яких проводився огляд поняття "чинники". Узагальнюючи багатоаспектні визначення поняття "чинники", можна констатувати, що під терміном "чинник" розуміють причину, рушійну силу якого-небудь процесу, явища, що визначає характер чи окремі його риси [2]. Ідентичне визначення ми знаходимо у М.Ф. Реймерса [4]. Чинником, в загальному розумінні, вважають рушійну силу процесів чи умов, що впливає на них, суттєву обставину в якому-небудь процесі, явищі. М.Ф. Реймерс наводить близько сімдесяти визначень понять "чинник". У згаданій класифікації він систематизує чинники за часом, періодичністю, черговістю виникнення, походженням, середовищем виникнення, характером, об'єктом впливу, умовами дії, ступенем впливу, спектром впливу. Всі вони сьогодні мають місце в науковому

вжитку, проте чіткого визначення чинників формування, існування й розвитку ми не знаходимо.

Вельми корисними є праці деяких дослідників, що під терміном "чинники" розуміють як самі компоненти, так і окремі їхні властивості (чи певну сукупність властивостей). Так, Г.П. Міллер та деякі інші вчені вважають чинниками функціональні характеристики матеріальних носіїв [3]. Узагальнюючи уяву про чинники, В.С. Преображенський систематизує їх відповідно до інтенсивності впливу (ведучі і не ведучі), за напрямками впливу (зовнішні і внутрішні), за походженням (природні й антропогенні). Л.І. Воропай, окрім компонентів і їхніх властивостей, як чинник розглядає групу просторово-позиційних і групу часових історико-еволюційних. Певне впорядкування чинників матеріальних систем ми бачимо у роботі М.В. Дутчака.

У працях багатьох вчених у трактуванні поняття "чинник" простежується неоднозначність. Так, А.Г. Ісаченко зауважує, що розмитість трактувань поняття "чинник" залежить від наукового рівня аналізу. Вартим уваги є міркування вченого про неможливість існування головного чинника, оскільки всі чинники відіграють різну роль і їх просто неможливо зіставити. Головними може бути група чинників.

Отже, подвійне визначення поняття "чинників", по-перше – як рушійної сили якого-небудь процесу, явища, що визначає характер чи окремі його риси, по-друге – компоненту, що підкреслює окремі властивості явищ.

Зроблений аналіз вищезазначених досліджень з проблеми використання поняття "чинники" є важливим як інструмент узагальнення, аргументації та виявлення необхідності проведення деталізації об'єктів дослідження.

Розгляд складних явищ культури та мистецтва, які не завжди мають визначену ієрархію, потребують гармонійної рівноваги. Тому, виявлення окремих чинників, саме упорядкування, пов'язане з раціональним осмисленням певних явищ, надасть можливість створення принципово нового пласту аналітичної діяльності, яка відповідала б потребам часу.

Отже, мистецтвознавча експертиза є складною системою практичних та наукових знань. Виконання функцій експерта залежить від ряду фундаментальних чинників. Як фундаментальні розглядаються чинники культури. Певний вектор дії яких має, по можливості, об'єктивний характер протягом тривалого часу. Також, здатність визначати системні, найбільш істотні характеристики творів мистецтва, їх структуру, процес взаємодії між елементами і здатність якісно в необхідному для культури об'ємі виконувати основну функцію по визначенню ціннісних характеристик.

Таким чином, найбільш істотні, системні характеристики творів мистецтва залежать від фундаментальних чинників культурного простору. Частина вказаних чинників є зовнішніми, такими, що діють за межами культурних процесів як до системи, частина – внутрішніми, такими, що відносяться до естетичної і стильової структури творів. Виявлення фундаментальних чинників і характеру їх впливу на діяльність мистецтвознавців-експертів дозволяє фор-

мувати методологію дослідження культурних цінностей, усувати або знижувати силу впливу чинників, що негативно діють.

Фундаментальний характер чинників виявляється у тому, що вони істотним чином впливають на стратегію діяльності експертів, що призводить до глибоких змін в самій системі мистецтвознавчої експертизи.

Використані джерела

1. Закон України від 21.09.1999 р. № 1068-XIV "Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей".
2. Советский энциклопедический словарь Гл. ред. Прохоров А.М.; редкол.: Гусев А.А.и др. / А.М. Прохоров.– М.: Сов. Энциклопедия, Изд. 4-у., 1987. – С. 1408.
3. Миллер Г.П. Ландшафтные исследования горных и предгорных территории / Г.П. Миллер. – Львов: Вища школа, 1974 – 202 с.
4. Реймерс Н.Ф. Природопользование: Словарь-справочник / Н.Ф. Реймерс. – М.: Мысль, 1990 – 639 с.

СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ В УКРАЇНІ: стан, проблеми та перспективи розвитку

*Н. Г. Ашаренкова,
канд. пед. наук, доцент, професор НАКККиМ*

ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ МІЖЕТНІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ ТА ЇЇ СКЛАДОВІ

Успішне вирішення політичних, економічних, соціальних, культурних завдань, що стоять на сучасному етапі розвитку України, значною мірою залежать від характеру комунікаційних процесів у суспільстві, зокрема культури спілкування.

У спеціальній літературі спілкування тлумачиться як "складний, багатоплановий процес встановлення і розвитку контактів між людьми, породжений потребами спільної діяльності, що включає у себе обмін інформацією, вироблення єдиної стратегії взаємодії, сприйняття і розуміння іншої людини" [1,21]. Культура спілкування – це обізнаність і дотримання особистістю правил, вимог і норм спілкування, використання таких засобів, які забезпечують взаєморозуміння та успіх у веденні діалогу. Тому цілком справедливим є твердження, що культура спілкування відчутно впливає на буття індивіда, людських спільнот і суспільства в цілому.

Українське суспільство багатоетнічне, багатокультурне, багатоконфесійне. Етнос – "сталій колектив людей, який склався у результаті природного розвитку на основі специфічних стереотипів свідомості й поведінки" [2,80]. Кожному з них властивий свій склад розуму, духовний світ, поведінкові риси, неповторність характеру та ін. Ці особливості існують і передаються із покоління у покоління через мову, традиції, звичаї, норми моралі, релігію, спосіб життя, форми ведення господарства, які є джерелами їхньої самобутності, самоідентифікації, самовідтворення. Культура спілкування створює підґрунтя для побудови цього процесу на засадах взаєморозуміння і взаємоповаги, толерантності і злагоди між представниками різних етнічних груп.

Для спілкування в умовах багатонаціонального оточення людині необхідно володіти рідною і державною мовами (як засобами інтеграції у суспільство), знати історію, літературу, традиції, звичаї свого етносу і тих, з ким здійснюється комунікація, внесок своєї та інших етнічних культур у світову культуру і цивілізацію, особливості національної культури як вираження етнопсихології, дотримуватися етичних правил і норм у взаємостосунках. По суті мова йде про такий рівень компетентності особистості, який дозволяє

підтримувати рівноправний діалог культур, запобігати національній обмеженості, ставитися з повагою до співрозмовника.

Існує думка, що здатність до міжетнічного спілкування є природженою, проте, як і інші здібності, її потрібно розвивати [3,42]. У будь-якому випадку розвиток здібностей (природжених чи набутих) і компетентності людини здійснюється у соціокультурному середовищі. Його завдання полягає в тому, щоб сформувати новий рівень комунікаційної обізнаності особистості, який включає оволодіння нею різнобічною інформацією про особливості тих чи інших етнічних груп і народів, а головне – виховати культуру спілкування, засновану на відкритості, повазі та готовності до сприйняття їх культурних відмінностей і традицій.

Використані джерела

1. Краткий психологический словарь. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
2. Кресіна І. Етноси, етнічні групи, нації. Сучасна етнополітика / І.Кресіна // Сприяння поширенню толерантності у поліетнічному суспільстві. – К.: Фонд "Європа ХХІ", 2002. – С.72-93.
3. Куранов М. Культура межнаціонального общения / М.Куранов // Педагогика. – 1992. № 7 8. – С.41-44.

Н. Б. Бабенко,

канд. пед. наук, доцент, доцент НАКККиМ

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

У соціокультурному житті суспільства склалися неоднозначні і суперечливі тенденції: з одного боку, суттєво зростають потреби населення у вивченні своєї культури, активізувалася його участь в аматорській діяльності, актуалізується інтерес до народних традицій, обрядів, свят, створення фольклорних колективів; з іншого знижується загальний культурний рівень населення, поширюються індивідуалістичні настрої, наступає комерційна масова культура, яка ставить за мету не примноження людського в людині, а високі прибутки.

Процес відродження української культури тісно пов'язаний з відтворенням окремих феноменів культурного життя, переосмисленням їхніх методологічних засад і ролі у формуванні національного менталітету. За нинішніх суперечливих умов соціальної перебудови, коли діяльність численних комерційних установ дозвілля (казино, кафе-бари, нічні клуби тощо) суперечить основам традиційної для українців моралі та духовності, постає проблема більш глибокого вивчення ролі закладів культури та освіти щодо організації та проведення соціокультурної діяльності в Україні.

Дослідження, проведені українськими науковцями (О.М. Семашко, В.М. Піча, В.П. Подкопаєв, Н.М. Цимбалюк, А.О. Ручка та інші) показали,

що сьогодні культурно-дозвіллева сфера зазнає впливу багатьох соціальних факторів, зокрема: фінансово-економічного стану країни, науково-технічного прогресу, урбанізації, міграції, динаміки культурної політики тощо. Підвищення вимог до соціокультурної сфери супроводжується ускладненням його структури, вдосконаленням матеріально-технічної бази. Спостерігається тенденція до відчуження вільного часу; в умовах постіндустріального суспільства з'являються і набувають широкого визнання комп'ютеризовані форми дозвіллевих занять. Це не може не породжувати у сфері соціокультурної діяльності певних суперечностей, відмінностей, проблем і тенденцій, що по-різному проявляються у його суперсфері (в межах всього суспільства) та підсферах (сімейні, поселенські, етнічні спільноти).

Реструктуризація органів управління культурно-дозвіллевою діяльністю, починаючи від Міністерства культури і туризму України і закінчуючи районною ланкою, не призвела до суттєвих зрушень в галузі культури. Нинішні організаційні структури соціокультурної діяльності мають формуватися на більш широкій функціонально-технологічній основі, залучати до розв'язання теоретичних та практичних проблем своєї діяльності науково-дослідницькі, комплексно-консультативні, експертні та аудиторські служби.

Як зазначають експерти і відвідувачі, негативне ставлення до державних закладів культури пов'язане із слабкою матеріально-технічною базою (59% респондентів вказали на поганий стан приміщень, відсутність сучасного обладнання, а також на несприятливі умови для організації сімейного дозвілля). Непродумана рекреаційна політика призводить до відтоку з закладів культури літніх людей, орієнтованих на традиційні форми дозвілля (43% відвідувачів).

В останні роки посилилась негативна дія дестабілізуючих соціально-культурних чинників, роль яких донедавна була незначною, зокрема: нестача у респондентів матеріальних засобів (22,7%); криміногенний стан у закладах культури або навколо них (18,2%); втомлюваність на роботі (17,7%); віддаленість закладу культури від місця проживання (16,7%) тощо.

Позитивним соціальним чинником є те, що за останнє десятиріччя закладам культури вдалося позбавитися заідеологізованості, яка негативно впливала на культуру, знижуючи її творчі можливості: лише 3,6% респондентів відмітили занадто велику заідеологізованість закладів культури [3, 234].

У сучасних умовах трансформується зміст соціокультурної діяльності, формуються нові пріоритети, тому потреби культурного життя вимагають розробки і впровадження нових підходів, змісту, принципів і методів культурно-дозвіллевої сфери. Актуальним стає впровадження диференційного змісту дозвілля, його ефективних прийомів, форм і методів, нових дозвіллевих технологій, поліваріантних способів організації соціокультурної діяльності.

У ХХІ сторіччі головною метою формування сучасного культурного дозвілля в Україні стає утвердження і розвиток національної системи соціокультурної діяльності як однієї з головних складових національно-культурного оновлення. Науково організована система соціокультурної дія-

льності покликана створити сприятливі умови для формування повноцінної особистості. Удосконалення сфери культури та дозвілля дає змогу врахувати природні здібності людини і водночас відтворювати національний характер, спосіб мислення та світогляд, психічну структуру.

В умовах нової культурної політики доцільно говорити про відродження національної моделі соціально-культурної діяльності, зумовленої історичним буттям народу, поглядами, переконаннями, традиціями, звичаями та обрядами, що відтворюються і реалізуються в процесі вільної просвітницької, художньо-творчої, рекреаційної та інших форм соціальної практики. Під час ефективно організованої культурно-дозвілдової діяльності здійснюється постійний позитивний культурний вплив на особистість, створюються умови для розвитку смаків, інтересів, уподобань.

Соціокультурна криза в Україні обумовлена загальною економічною кризою, відсутністю політичної волі усіх гілок влади до справжніх реформ, ізоляцією від налагодженого роками ринку у вирішенні соціально-культурних проблем. Перелік об'єктивних обставин можна безкінечно продовжувати та логічно доповнювати не менш вагомими факторами, зокрема: 1 – невисоким професійним рівнем кадрів, тривалий час ізольованих від демократичної європейської соціально-культурної практики; 2 – відсталою індустріальною, матеріально-технічною базою соціально-культурної сфери; 3 – недалекоглядністю політиків та державних діячів, що й досі називають інвестиції в культуру нації "видатками на культуру", намагаючись щодня їх обмежити (з 1996 р. на одного громадянина їх величина докотилася аж до 7 гривень на рік і продовжує "падати"), а також нерозумінням того, що культура є не тільки найвищою метою розвитку будь-якої нації, а й способом його досягнення та чинником національної безпеки [2, 36].

Таким чином, долання проблем могло б початися ще значно раніше: з витворення пріоритетів, глобальних цілей, принципів культурного життя, механізмів досягнення європейських ідеалів, тобто, власної моделі культурної політики, що базується на кращих традиціях та загальносвітових цінностях.

Трансформаційні процеси в сучасній Україні вносять корективи у нові форми соціальних та економічних взаємовідносин. Тому, основними завданнями соціально-культурних систем повинні стати: аналіз способів набуття об'єктивної інформації про розвиток культурно-дозвіллового процесу; визначення категорій і понять культурно-дозвіллової діяльності; забезпечення умов для активного культурного дозвілля населення, інтенсивного розвитку самостійної культурної діяльності та індивідуальних творчих здібностей; пізнання сутності явищ культури, глобальних соціально-культурних процесів; узагальнення та вивчення соціокультурної реальності, вихід на рівень визначення тенденцій, закономірностей, типових рис соціально-культурного явища [1, 116].

Пріоритетом державної культурної політики стає проголошення національної культури як провідної в системі загальнолюдських цінностей. Водночас відбувається активізація західноорієнтованих, споживацьких культурно-

дозвіллевих установок населення, значною мірою націлених на освоєння комерціалізованої західної масової культури. Ця тенденція стає на заваді розвитку національних принципів сучасної української культури, призводить до її денаціоналізації, є базою суперечливої, конфліктної ситуації в площині соціокультурної діяльності.

Використані джерела

1. Бабенко Н.Б. Соціально-культурне прогнозування: Навч. посіб.: Надія Борисівна Бабенко – К.: ДАКККіМ, 2008. – 179 с.
2. Солодовник В.В. Фінансування культури: стан, тенденції, нормативне забезпечення //Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації. V культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва: Всеукр. наук.-практ. конф. – Київ 1-2 червня 2007 р.: В.В. Солодовник – К.: ДАКККіМ, 2007, – 398 с.
3. Соціологія культури: Навчальний посібник //О.М. Семашко, В.М. Піча О.І. Погорілий та ін.; за ред. О.М. Семашко, В.М. Піча. – К.: "Каравела", Львів: "Новий світ – 2000", 2002. – 334 с.

*Г. Є. Бернадська,
менеджер ЦРМО при КНУТКТ І.К. Карпенка-Карого*

МОЖЛИВОСТІ ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Протягом усіх років незалежності тривають дебати з розробки реформ у культурній політиці та тактики їх здійснення. Одним з основних компонентів реформування культурної політики з метою покращання діяльності культурної сфери є спроба переглянути цілі фінансування культури, наявні джерела та механізми розподілу фінансування.

За роки незалежності України було прийнято кільканадцять законів, що стосуються сфери культури. Більшість цих законів мали невеликий вплив на розвиток культури, бо мали декларативний а не практичний характер і не ув'язувалися з іншими соціально-економічними законами. Жоден з них не робив спробу змінити діючу модель фінансування культури. Всі вони підкреслювали необхідність збільшення бюджетного фінансування, але не досліджували ніяких змін у засобах і методах, через які фінансування повинно здійснюватися. У сучасному суспільстві бюджетне фінансування за своїм обмеженим обсягом не відповідає вимогам часу, хоч частково і звільняє митця від тиску ринкових умов.

Головними питаннями сьогодення є: на яких принципах Україна повинна створювати модель розвитку культури, якими засобами її здійснювати? Якому прикладу повинна Україна слідувати? Реформи закладені і закони написані, але немає все ще жодної ясності відносно того, чи змінюватиметься існуюча модель культурної політики, в тому числі, існуючі принципи фінансування культури.

У цій доповіді представлено спробу описати перспективи для створення нової моделі, обговорюючи методи фінансування, які зараз використовуються. Розглянуті позитивні й негативні наслідки після прийняття у 2001 р. Бюджетного Кодексу, який встановлював місцевим органам влади норми щодо формування й управління їх бюджетами та був спрямований на децентралізацію фінансування.

Наведені дані з обсягу державного фінансування культури від рівня ВВП і розглянута існуюча практика фінансування, що залишається й досі, незалежно від зростання ВВП. За офіційними даними, в Україні державні видатки на культуру на душу населення низькі, порівняно з аналогічними витратами в інших європейських країнах. Зазначено, що існуюча модель розподілу коштів у сфері культури має розмитість пріоритетів, нестабільність розподілу витрат і є неефективною через незначну роль використання конкурсних механізмів фінансування.

Розглянуті правові й податкові стимули для недержавних джерел фінансування сфери культури, діяльності громадських і благодійних організацій, питання податкових пільг для благодійників.

Зазначено, що модель культурної політики, яка передбачає різноманітність механізмів і джерел фінансування, існує в багатьох країнах Європи. Політичною основою для такого підходу є переконання, що багато джерел фінансування надають більшу свободу та більшу стабільність у діяльності закладів культури, і що політичні зміни або фінансові кризи завдяки цьому не заподіють їм великої шкоди. Ці принципи застосовані також у моделі культурної політики Сполучених Штатів Америки, фінансування сфери культури якої, головним чином, залежить від консолідації надходжень приватних і суспільних джерел.

Різнманітність джерел фінансування скорочує концентрацію державної влади над сферою культури і, можна засвідчити, що успіх реформування культурної політики в Україні залежить від зміни державних підходів до фінансування культури і управління галуззю. Україна не зможе залишатися осторонь головних змін у європейській культурній політиці, оскільки має намір увійти до Європейського Союзу. Вона буде змушена адаптувати елементи європейської моделі фінансування та американського благодійного підходу, щоб зберегти й розвинути культурну інфраструктуру, гармонізувати у відповідності із сучасними європейськими стандартами існуючу законодавчу базу в галузі культури, створити сприятливе правове середовище для розвитку благодійництва.

*О. О. Богемський,
директор ІІІ "Видавництво "БОГЕМІЯ",
здобувач КНУКіМ*

КНИГОВИДАННЯ УКРАЇНИ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Впродовж дев'ятнадцяти років розбудови незалежної держави Україна, на жаль, не може пишатися розвиненим національним книговидавництвом. Національна ж книга потрібна для формування та розвитку нації, для виховання патріотизму та збереження й примноження вікових традицій, для духовного й культурного збагачення та самовираження українців, для економічного зростання України.

"Історія незалежної України через призму книжкової політики – це історія боротьби державників з колонізаторами", □ стверджують О. Афонін і М. Сенченко. Дослідники поділяють українське книговидавництво часів незалежності на три періоди:

1. 1991-1995 роки – період несвідомої підтримки;
2. 1996-1999 роки – період свідомого знищення;
3. 2000-2009 роки – період ілюзії підтримки .

Перший – позначається хаосом у національному законодавстві, зокрема податковому. Владні рішення стосовно книги, що ухвалювалися в цей час і мали негативний наслідок, були, швидше, результатом дилетантизму, ніж свідомих дій [1, 7].

Так, 05 липня 1991 року Президія Верховної Ради України в основному погодилася з висновками та пропозиціями Комісії з питань народної освіти і науки, з питань культури та духовного відродження, з питань гласності та засобів масової інформації, викладеними у довідці Про державний захист книговидавництва та преси України в умовах переходу до ринкової економіки. Як наслідок, "із січня 1992 року від сплати податку звільнялися ті видавництва, котрі здійснювали випуск літератури українською мовою та мовами національних меншин, якщо ця література становила не менше 70 відсотків їхнього загального виробництва" [7, 22].

І. Копистинська, досліджуючи книгорозповсюдження в Україні, пише, що 1992 року "внаслідок необдуманих реформ: приватизації підприємств торгівлі, книгу поставили в один ряд з будь-якою іншою товарною продукцією". Цілісний організм, який складався з трьох взаємопов'язаних ланок (видавництва, підприємства поліграфії, книготорговельного підприємства), було розчленовано. "Зрештою, останню відірвали від двох перших і передали до комунальної власності України" [5, 24].

Автор схиляється до думки, що цей період варто назвати періодом прихованого знищення: по-перше, ця постанова легалізувала друк московськомовних видань в Україні; по-друге, "необдумані реформи" ухвалювалися й

впроваджувалися людьми далеко не дилетантами в питаннях розвитку культури та економіки.

Початок другого періоду співпав з ухваленням у Московії Закону "Про державну підтримку ЗМІ та книговидавництва" від 01.12.1995 року. Влада в Україні відреагувала на цю подію підвищенням податку на 20%, лобіюючи тим самим інтереси чужоземних видавництв.

13-15 листопада 1996 року у Варшаві проходила конференція Ради Європи під гаслом "Законодавство у світі книги". По закінченню конференції країни-учасниці Ради Європи мали документ під назвою "Рекомендації Ради Європи з питань книжкового законодавства", який проголошував, що "книга як результат людської діяльності має двояку природу; в першу чергу – це витвір мистецтва, а вже потім – виробництво".

Урядам і парламентам усіх країн було рекомендовано при розробленні національного законодавства враховувати, що:

— книга в кожній із країн-учасниць мусить мати нульову ставку податку на додану вартість;

— жоден із законів, що погіршує стан національної книги, не може бути ухвалений в цивілізованій державі;

— вона повинна забезпечити для книг таку вартість, аби вони були доступні сім'ям із різним достатком" [1, 14].

На жаль для України, завдяки ігноруванню владними структурами "Рекомендацій Ради Європи...", ми досі маємо законодавчу базу, яка погіршує стан книговидавництва, а не покращує її розвиток.

За президентськими перегонами 1999 року розпочинається третій період, коли "влада під тиском громадської думки та у власних політичних інтересах почала декларувати свої наміри про підтримку української книги" [1, 8].

2000 року Держкомінформ подав до ВРУ "документи про порятунок української книги" [7, 25], який Верховна Рада розглянула 2001 року, а 2002 року таки ухвалила Закон України "Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні", який одразу був ветований. 2003 року вето було подолане, а вже 2004 року уряд призупинив надання довгоочікуваних пільг.

2006 року Указ "Про деякі заходи з розвитку книговидавничої справи в Україні", Указ "Про проведення в Україні у 2007 році Року української книги" були проігноровані неукраїнською владою.

Постанова ВРУ (2009 р.) "Про запровадження мораторію на виселення редакцій друкованих засобів масової інформації, закладів культури, у тому числі бібліотек, видавництв, книгарень, підприємств книгорозповсюдження" призвела до закриття київської книгарні "Сяйво". В квітні була затверджена програма "Українська книга" на 2009 рік. Передбачалося фінансування проекту зі 126 назв видань загальним накладом 472,4 тис. пр., вартість яких оцінювалась у 20 млн. грн. [4]. Підсумовуючи наприкінці грудня реалізацію програми Держкомтелерадіо повідомило, що "профінансовано випуск 7 назв видань на загальну суму 1 372,0 тис. грн." [6]. Це "завдало нищівного удару

книговидавничій галузі України", "поставивши понад 80 видавництв і поліграфічних підприємств на грань "примусового банкрутства" [2].

За даними Книжкової палати України ім. І. Федорова, 2009 року, в зв'язку із кризою було випущено: видавничої продукції загальним накладом 48 514,4 тис. пр. – 83,4% до минулого року; за назвами 22 491 тис. друк. од. – 93,5% до показників 2008 р.; українською мовою 14 797 друк. од. – 90,1% відповідно до 2008 року [3].

Для покращення стану національного книговидання в Україні та книжкової справи загалом необхідне вирішення таких питань:

— в умовах перманентної кризи духовного розвитку українців запровадити державний моніторинг книжкового ринку з протекціоністськими функціями вітчизняного книговидання;

— враховуючи рекомендації Ради Європи, запровадити нульовий податок на друковану продукцію – тільки україномовних видань і видавництв з українським установчим капіталом.

— зниження або відмова на деякий період податку на ввіз до України матеріалів та устаткування для поліграфічної промисловості та підприємств книготоргівлі, програмного забезпечення в галузі видавничої справи, якщо таке не виготовляється в Україні;

— повернення приміщень книготорговельним підприємствам і бібліотекам станом до 1992 року та ухвалення закону про надання безстрокової оренди (або довічного закріплення за ними площ) без права перепрофілювання;

— розробити заходи з відновлення роботи системи бібліотечних колекторів та гуртової книжкової торгівлі для наповнення бібліотечних фондів і складських приміщень книготорговельних підприємств різноманітною літературою для подолання зростаючої масової аномії українців.

Використані джерела

1. Афонін О. В. Українська книга в контексті світового книговидання [Текст] / О. В. Афонін, М. І. Сенченко. – К. : Кн. палата України, 2009. – 277 с.
2. Афонін О. В. Українська книга в контексті фінансово-економічної кризи 2009 року [електронний ресурс] / О. В. Афонін. – Режим доступу : http://uabooks.info/ua/book_market/analytics/?pid=3601
3. Випуск видавничої продукції в Україні в 2009 році [Електронний ресурс] / Кн. палата України . – Режим доступу : <http://www.ukrbook.net/>
4. Затверджено програму "Українська книга" на 2009 рік [Електронний ресурс] / УНІАН. – Режим доступу : <http://culture.unian.net/ukr/detail/187365>
5. Копистинська І. Книгорозповсюдження в Україні [текст] // В. Копистинська. – Друкарство. – 2003. – №3. – С. 24-25.
6. Стан фінансування програми "Українська книга" на 2009 рік колегією Держкомтелерадіо визнано незадовільним [Електронний ресурс] / Держкомтелерадіо. – Режим доступу : http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=72998&cat_id=62758
7. Тимошик М. С. Книга для автора, редактора, видавця: практичний посібник [Текст] / М. С. Тимошик. – 2-е вид., стереотипне. – К. : Наша культура і наука, 2005. – 560 с.

ПОЛІТИЧНА РИТОРИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Термін "політична культура" було введено до вжитку у XVIII ст. німецьким просвітителем І. Гердером. Політична культура є сукупністю позицій, цінностей і кодексу поведінки, що стосується взаємних відносин влади і громадян. Основне питання політичних відносин – це питання влади. Тому, розкриваючи сутність політичної культури, слід підкреслити, що рівень її у суспільстві значною мірою (якщо не головним чином) визначається характером методів, за допомогою яких ця влада здійснюється, реалізується.

Змусити людину діяти не з власної волі можна, використовуючи два потужних стимули, що є характерними для людської свідомості одвічно. Перший стимул – це страх, другий – це користь. Можна людину залякати – тоді вона здійснить щось відповідно до вашої волі, і можна її підкупити – тоді вона виконає те, чого від неї хочуть, оскільки це буде їй вигідно.

Категорія "підкупити" не завжди носить матеріальний характер, тобто "підкупити" не лише означає передати матеріальні цінності. Підкупити людину можна більш вишуканим способом, як, наприклад, помістити її в певне соціальне середовище і дати їй в цьому середовищі такий статус, який є для неї престижним, бажаним і вигідним. Тобто підкупити можна суспільним становищем.

Реалізація "волі до влади" підлягає етичній оцінці. Категорія "змусити" розглядається як негативна форма діяльності людини (її результат досягається шляхом утиску чужої волі). Переконавання ж – це вплив на свободу волі іншого, але шляхом осмисленим, розумним і позитивним. Воля до влади має реалізуватися через переконання.

Переконавання – це успішний інтелектуальний вплив на свідомість іншої людини, в результаті якого вона сама доходить думки, що вчинок, якого від неї вимагають, є необхідним. Якщо імперативним шляхом людину можна змусити діяти незалежно від її волі, то за допомогою переконання воля людини формується.

Людина – це мисляча істота, *homo sapiens*, для якої є природнім вплив на раціональну, логічну, а не силову природу свідомості. Тому, безумовно, основною формою мовного впливу є переконання.

Здатність володіти словом є складовою частиною загальної культури людини, її освіченості. Для інтелігентної людини, зазначав А.П. Чехов, "...погано говорити повинно б вважатися такою непристойністю, як не вміти читати й писати, а у справі освіти й виховання навчання красномовства слід було б вважати неминучим. ...Всі кращі державні люди в епоху процвітання держав, кращі філософи, поети, реформатори були в той же час і кращими

ораторами. "Квітами красномовства" був засипаний шлях до будь-якої кар'єри" (с. 501). Оволодіти секретами ораторської майстерності, засобами переконуючої комунікації дає можливість риторика.

Риторика виникла в IV ст. до н.е. в Греції як вчення про ораторське мистецтво. Але головним змістом риторики вже в ті часи була теорія аргументації в публічній промові. Великий Аристотель визначав цю науку як "здатність знаходити можливі способи переконання відносно кожного даного предмета" [1, 749]. Завдання риторики, за задумом Аристотеля, полягає в тому, щоб принципи моралі, на яких ґрунтується життя у суспільстві, стали більш переконливими, ніж егоїстичні та матеріально-практичні міркування. "Риторика корисна, тому що істина і справедливість за своєю природою сильніші за свої протилежності, а якщо рішення приймаються неналежним чином, то істина і справедливість обов'язково перемагаються своїми протилежностями, що достойно осуду" [1, 751–752].

Наука риторика вивчає ті словесні прийоми і форми переконання, які дозволяють розумно оцінити аргументацію і самостійно прийняти рішення. Авторитет цієї науки в давні часи, її вплив на життя суспільства і держави були настільки великими, що риторику називали "мистецтвом управляти душами" (Платон) і ставили поряд з мистецтвом полководця.

Політична риторика вивчає красномовство саме у сфері політики. Відродження інтересу до риторики, і перш за все політичної, є закономірним явищем, оскільки будь-яка лібералізація суспільного життя супроводжується посиленою увагою до прав і свобод людини, серед яких свободі слова належить далеко не останнє місце. Потреба в досконалому володінні словом є завжди, але особливо необхідною ця потреба стає в переломні, революційні моменти. Розквіт ораторського мистецтва співпадає з розквітом давньогрецької і давньоримської республік, з епохою Ренесансу, з великими революціями у Франції XVIII ст. і в Росії XX ст.

У незалежній Україні розв'язання завдань державотворення значною мірою залежить від рівня політичної культури різних верств населення, суспільства загалом, і перш за все тих, хто бере на себе роль політичної еліти. Демократична політична культура повинна відзначатися толерантним ставленням до різних політичних поглядів та існування опозиції [2, 28]. Ті чи інші політичні ідеї, принципи керівництва державою мають виборюватися і доноситися до широкого загалу шляхом майстерного переконуючого впливу на уми співгромадян, де провідну роль має відігравати політична риторика.

Використані джерела

1. Аристотель. Етика. Політика. Риторика. Поетика. Категорії. – Минск. Література, 1998.
2. Карнаух А. Проблеми становлення сучасної політичної культури в Україні. – ж. "Сучасність", 1994, №4.
3. Чехов А.П. Хорошая новость: Соч. – М.: 1993. – Т. VIII.

*Т. Б. Борисова,
доцент, професор НАКККіМ,
заслужений працівник культури України*

СУЧАСНІ КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНІ

На сучасному етапі суспільного розвитку визначення місця й ролі культури в державотворчих процесах є предметом особливої уваги як вітчизняних, так і зарубіжних вчених й політиків. Це зумовлено тим, що однією з головних функцій культури є людинотворча гуманістична функція, і саме культурою, за умов забезпечення з боку держави її повноцінного функціонування, створюється активний творчий інтелект, розум й висока духовність особистості, що слугує засобом виходу суспільства на нові рівні цивілізації.

Стан культурного розвитку тієї чи іншої країни є одним з найбільш об'єктивних показників не тільки духовного здоров'я суспільства, але й повноти вирішення тих проблем, в першу чергу політичних й економічних, які стоять перед ним. Серед політичних функцій держави, що регулюють внутрішнє життя суспільства, важливе місце посідає культурна політика. Із здобуттям Україною державної незалежності головною метою в цій сфері мала стати така культурна політика, яка б цілком відповідала ідеям національно-культурного відродження. Серед завдань, що мали бути вирішеними, особливо важливим вважалось законодавче забезпечення державного статусу української мови та поширення її функціонування у всіх сферах суспільного життя, утвердження історичної державної символіки, відновлення єдності та повноти функціонування національної церкви, формування української "високої" культури, збереження та розвиток усіх форм народної культури.

За роки нашої незалежності на законодавчому рівні було прийнято цілу низку законів та постанов, котрі були покликані регулювати різні питання культурного будівництва. Проте більшість з них і досі "не працює", залишаючись фактично декларативними "заявами про наміри", так як не визначені конкретні механізми втілення законодавства про культуру в життя.

Протягом останніх років розвиток культури в Україні відбувається вкрай суперечливо. З одного боку, розгортаються інноваційні процеси, зумовлені тяжінням народу до національно-культурного відродження, демократичного суспільного життя. З іншого – загострюються негативні тенденції у кадровому, інфраструктурному, фінансовому забезпеченні галузі. Нарощування інноваційних тенденцій пов'язане, перш за все, з активізацією культурного життя в регіонах. Пошук більш ефективних форм роботи відбувається і у змістовному, і в організаційно-управлінському плані.

Слід зазначити, що на певних напрямках української культури вдалося досягти позитивних результатів. Це, передусім, стосується музейної справи, так як за останні десять років значно зросла кількість історико-культурних заповідників, а також активізувалась діяльність національно-культурних

товариств, шкіл естетичного виховання, театрів, філармонійних художніх колективів. У деяких областях відбулося помітне розширення культурної інфраструктури (Крим, Донецька, Івано-Франківська, Кіровоградська, Львівська, Полтавська, Херсонська області та інші регіони). Помітно поживилася культурна робота в задоволенні культурних потреб національних меншин, що проживають на території України. Відбувається процес поступової інтеграції України в європейський культурний простір.

Поглиблюється усвідомлення зростання значення культури як форми вияву національної самосвідомості, як фактора консолідації суспільства. Незважаючи на несприятливі економічні чинники, матеріально-фінансові негаразди, культурно-мистецьке життя в країні та регіонах стає більш насиченим, відображає різні художні напрями і стилі, нову соціокультурну ситуацію в Україні. З'являються нові музичні колективи, заповідники, нові конкурси, фестивалі.

Бібліотеки поступово перетворюються на центри збереження та розвитку національної культури, розширюються їхні соціальні функції. В обласних бібліотеках з'являються нові структурні підрозділи, спрямовані на пропаганду української книги, впровадження маркетингу та менеджменту. В юнацьких бібліотеках організовуються служби та телефони довіри, служби соціальної підтримки молоді. Активізується бібліотечне інформаційне обслуговування підприємств, комерційних структур, приймаються цільові програми розвитку культури.

Однак, відзначаючи позитивні тенденції в розвитку української культури за останні роки, певне піднесення її ролі в справі духовного відродження суспільства, слід вказати і на фактори, які не лише гальмують цей розвиток, а й можуть призвести до серйозних втрат.

Сьогодні Україна стоїть перед глобальною проблемою: як відновити цілісний образ національної культури.

І якщо негаразди в розбудові інфраструктури, проблеми матеріального чи технічного забезпечення за певних умов можна оперативно компенсувати, то криза в кадровій системі може відкинути нас далеко назад. Втрати в цій справі можуть виявитися непоправними.

Сьогодні система стабільного фінансового і матеріального забезпечення працівників культури майже повністю зруйнована, і це вкрай негативно позначається на багатьох творчих процесах в галузі. До цього слід додати невирішеність проблем з розподілом і працевлаштуванням випускників, їх закріпленням у творчих колективах і закладах культури.

Складні умови соціально-економічного і політичного життя зумовлюють нинішній стан української культури.

Осмісленню шляхів розбудови української культури присвячують свою роботу установи Національної академії наук (Інститут історії, Інститут мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Рильського, Інститут археології, Інститут літератури, Інститут соціології, Інститут філософії).

На нашу думку, на порядку денному стоять такі завдання:

- освоєння суспільством своєї культурної спадщини;
- подолання культурних стереотипів і заохочення новаторських тенденцій;
- активна культурна політика держави на основі наукової концепції національної культури;
- інтенсивна розбудова інфраструктури культури;
- охоплення всієї сфери української культури сучасними інформаційними і комунікативними системами;
- законодавче стимулювання приватних ініціатив і внесків в українську культуру;
- рішуча переорієнтація видавничих потужностей України на видання україномовної літератури;
- збільшення асигнувань на розвиток науки, культури, модернізації її матеріально-технічної бази;
- розширення мережі театрів, філармоній, музеїв, бібліотек, книгарень;
- підтримка регіональних культур та збільшення культурної ролі обласних районних центрів, міст з історико-культурними традиціями;
- адаптація до українського національно-культурного субстрату різних форм масової культури, надання українського характеру сучасній індустрії розваг;
- підтримка самодіяльних організацій та наукових і культурних об'єднань, які ставлять собі за мету сприяння розвитку української культури та її популяризацію.

Державна культурна політика з метою актуалізації потужного культуротворчого потенціалу нації у процесі українського державотворення повинна враховувати такі умови:

- розвиток національної культурної самобутності має розгортатися у тісній взаємодії з європейськими і світовими культурними процесами;
- вітчизняні культурні індустрії є важливим засобом розвитку національної культури, вони сприятимуть розвитку міжкультурного обміну у напрямі "діалогу культур";
- розвиток ринкового сектора культури, культурних індустрій у рамках національної культурної політики повинен ґрунтуватися на гуманістичному вимірі культури (як альтернативі "культури споживання").

Культурна політика України повинна виробити гнучку стратегію розвитку, що повинна включати такі складові:

- орієнтація на етнокультурні корені культурної самобутності України;
- формування національної культурної самобутності у системі європейських ціннісних координат;
- забезпечення національних інтересів на міжнародній арені шляхом співробітництва з європейськими та іншими міжнародними організаціями з питань культурної політики;

- розробка механізму підтримки культурних ініціатив на місцевому рівні;
- запровадження пільгового податкового режиму для вітчизняних культурних індустрій;
- розвиток аналітично-інформаційної підтримки творчих проєктів.

У центрі культурної політики демократичної держави повинна бути людина, особистість, її потреби й інтереси, що сприяють реалізації в повному обсязі її природної суті. Вирішення такого завдання забезпечується, коли політика спирається на науку, реальну оцінку соціокультурної ситуації в суспільстві, професіоналізм, компетентність тих, хто її розробляє і здійснює. Досвід розвитку країн і народів, у тому числі й України, переконує, що державна культурна політика – явище історичне, вона не може бути однаковою для різних періодів, навіть для країни в цілому, вона повинна бути на одному й тому ж етапі варіативною, враховувати історичні традиції як держави, так і її регіонів, а також сучасну соціокультурну ситуацію. Отже, державна культурна політика залежить від історичних, суспільно-політичних, господарчих, етнокультурних особливостей держави та конкретних особливостей певного етапу її існування.

Українська культура в цілому все ще переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування.

Культурна політика має бути трансформована і реформована таким чином, щоб стати здатною гідно відповісти на виклики сьогодення.

*Г. Г. Бородіна,
канд. іст. наук,
доцент МФ КНУКіМ*

ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК ВАЖЛИВЕ ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ (XIX – початку XX ст.)

Останнім часом розвиток української історичної науки спонукає до вивчення минулого значною мірою за допомогою просопографічних досліджень. Просопографія (від грецької просопо – обличчя, особа, персона і графо – пишу) – спеціальна історична дисципліна, яка на основі джерел різних видів (генеалогії, демографії, психології, нумізматики, соціології тощо) досліджує особу в сукупності її індивідуальних якостей та взаємостосунків з оточенням [2, 69].

На Півдні України, в територіально-адміністративних межах сучасних Миколаївської, Одеської та Херсонської областей, протягом XIX – початку XX століття була сформована мережа книгозбірень, яка складалась з: публічних бібліотек ("кабінети для читання" при книжкових магазинах, губерньсь-

кі, міські); народних (як різновид публічних книгозбірень) – земські, громадських організацій, товариств та ін.; спеціальних – галузеві, навчальних закладів (шкіл, гімназій, ліцеїв, вищих навчальних закладів, в тому числі університетів). До формування мережі бібліотек Півдня України причетні громадські і політичні діячі – М. Аркас, Г. Ге, М. Пирогов, С. Русова, А. Скальковський, М. Беккер; бібліотечні діячі М. Попруженко, В. Шенфінкель, а також книготорговці М. Клочков, К. Тотті, В. Картамишев та видатні особи іноземного походження, які проживали на даній території, – А. Рішельє, Д. Рішельє, О. Дерibas.

Зокрема, Херсонська громадська публічна бібліотека і Миколаївська громадська бібліотека (нині Херсонська ОУНБ і Миколаївська ОУНБ) своїм народженням зобов'язані кадровому офіцеру, громадському і культурному діячу південного регіону – Григорію Миколайовичу Ге (1830-1911).

Подальшим успішним розвитком Херсонська громадська бібліотека завдячує активній діяльності Віри Костянтинівни Шенфінкель (1867-1928), яка понад 30 років свого життя віддала книгозбірні, та бібліографу-ентузіасту – Михайлу Євгенійовичу Беккеру (1842-1909).

Економічний розвиток та освоєння земель степового Північного Причорномор'я – прикордонного регіону Російської держави, викликали появу суднобудування, військово-морського флоту, розширення торговельних відносин тощо, що і зумовило створення бібліотек навчальних закладів морського та технічного профілю (бібліотеки штурманського училища, бібліотеки при Гідрографічному депо) та спеціальної (морської) бібліотеки – Севастопольської морської офіцерської бібліотеки, яка майже 35 років була окрасою культурного ландшафту Миколаєва. Нею опікувалися адмірал Олексій Самуїлович Грейг (1775-1845), шотландець за походженням, і віце-адмірал Михайло Петрович Лазарєв. Д. Афанасьєв зазначав: "Первый как учредитель библиотеки, а второй как заботливый устроитель, пытавшийся поставить библиотеку на высоту ее знания" [1, 4].

Окрім того, різні аспекти діяльності бібліотечних закладів Півдня України висвітлені у працях культурних та громадських діячів краю кінця XIX – початку XX ст.: В. Яковлєва, М. Беккера, В. Шенфінкель, А. Гавриіля, Г. Ге, М. Попруженка та ін. Наприклад, загальні відомості про книгозбірні Одеси містяться в історичному нарисі М. Г. Попруженка "Одесская городская публичная библиотека" (1911 р.), І. Вугмана "95 лет жизни и деятельности Одесской государственной публичной библиотеки (1830-1925)" (1926 р.). В них розкриваються умови створення та діяльності деяких книгозбірень, приватних "кабінетів для читання", склад їх фондів та контингент читачів. Однак дані автори не ставили своїм безпосереднім завданням дослідити історію бібліотек регіону в цілому, їх науковий доробок носить фрагментарний характер, вони аналізують лише діяльність тієї чи іншої бібліотеки.

Сьогодні, коли хронологічні межі теми, винесеної на розгляд, віддаляють нас не десятиліттями, а вже століттями, навіть поодинокі факти про дія-

чів-просвітителів, які виявлені в рідкісних джерелах, що зберігаються в архівах та бібліотеках України та торкаються нашої теми, мають не лише пізнавальне, а й наукове значення для вивчення історії бібліотечної справи.

Використані джерела

1. Афанасьев, Д. Севастопольская морская библиотека / Д. Афанасьев // Морской сборник. – 1885. – № 5. – 88 с.
2. Українська архівна енциклопедія/Дежкомархів України; УНДІАСД. – Т. 3. Н-Я. Робочий зошит. –К.: УНДІАСД, 2007. – С. 69-71.

Ю. Л. Віннікова,
*старший викладач НАКККіМ,
здобувач НАКККіМ*

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН УКРАЇНИ З ДЕРЖАВАМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ В СФЕРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Міжнародна співпраця надає широкі можливості для взаємного ознайомлення з культурою та художньою творчістю народів різних країн світу, сприяє їх культурному взаємозбагаченню. Сьогодні підтримку міжнародному співробітництву надають різноманітні організації – міністерства, відомства, посольства, центри культурного розвитку, продюсерські центри, гастрольні агенції, освітні заклади тощо.

Одним з основних завдань цих організацій є вирішення організаційних та фінансових питань для реалізації мистецьких проектів в найрізноманітніших жанрах. Участь України в міжнародних проектах на рівні з країнами Європейського союзу позитивно впливає на інтеграцію української культури в європейський культурний простір, сприяє просуванню та популяризації національної культури й традицій в різні країни світу.

Співпраця між державами в сфері культури, в певній мірі, ґрунтується на особистих контактах, тому, задля успішної реалізації міжнародних культурних проектів, необхідне налагодження прямого співробітництва між співаками, солістами, диригентами, діячами мистецтва, композиторами, їх двостороння участь у міжнародних конкурсах, фестивалях, майстер-класах, культурно-освітніх програмах тощо.

Один з важливих напрямків розвитку міжнародних взаємин України з державами Європи – поширення доробку національних композиторів. Задля виконання цього завдання необхідне проведення заходів, спрямованих на презентацію української класичної і сучасної музики зарубіжній публіці та навпаки, – це реалізується співпрацею між концертними і фестивальними агенціями нашої та інших держав, які в змозі створити умови для участі

виконавців, музичних критиків та музикознавців з України у міжнародних заходах, спільних двосторонніх та багатосторонніх проектах, зробити якісну рекламу української музичній продукції за кордоном.

На розвиток та поглиблення плідного співробітництва у галузі культури впливає обмін та вчасне розповсюдження інформації щодо визначних культурно-мистецьких заходів та зустрічей, планів реалізації творчих проектів, відзначення пам'ятних дат та інших значущих подій різних країн Європи, а також значних художніх фестивалів та конкурсів. Ознайомлення української спільноти з досягненнями та особливостями розвитку фестивального руху європейських країн та планами їх проведення надають можливість міжнародної взаємодії між організаціями задля участі творчої еліти в подібних заходах.

В період 2009-2010 року в країнах Європейського союзу проходить численна кількість міжнародних фестивалів та конкурсів, серед них – міжнародний музичний фестиваль "International Festival of Sacred music" (Чехія, Австрія), міжнародний фестиваль мистецтв "Різдяні зустрічі в Барселоні" (Каталонія, Іспанія), фестиваль "Слов'янська весна 2010" (Бельгія, Королівство Нідерланди), музичний конкурс імені В.А. Моцарта "Mozart Prague" (Чехія), міжнародний фестиваль "Грецьке літо 2010" (Греція), міжнародний фестиваль "Італійське літо 2010" (Італія), міжнародний музичний і театральний фестиваль "Banchetto Musicale" (Литва), міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена (Польща), міжнародний фестиваль сучасної музики "Варшавська осінь" (Польща), міжнародний літній фестиваль у Любліні (Словенія) та інші. Подібні заходи реалізуються за рахунок організаційних внесків, сума яких коливається в межах 250-400 євро, що створює деякі складності для участі українських митців в євроінтеграційних процесах у названий спосіб.

Поширенню та підвищенню якості двосторонніх та багатосторонніх зв'язків держав у галузі музичного мистецтва сприяє проведення гастролей музичних, театральних колективів та виконавців, реалізація спільних мистецьких проектів, як, наприклад, створення спільних постановок за участю музикантів, акторів, режисерів різних країн світу.

Розвиток міжнародної співпраці реалізується і у сфері видавничої діяльності – друк теоретичних праць, нотних видань зарубіжних митців та композиторів, зокрема сучасних, в Україні та за її межами. Щось подібне відбувається в сфері звукозапису – студійні записи творів національних композиторів здійснюються за участю іноземних співаків, інструменталістів та представників зарубіжних студій грамзаписів. Відповідно, симфонічні оркестри України записують твори зарубіжних композиторів для розповсюдження їх на території держав Європи.

Інший, не менш важливий, фактор розвитку міжнародних взаємин – співробітництво освітніх музичних закладів, завдяки чому українська молодь отримує широкі можливості для вступу та навчання у закордонних вищих навчальних закладах, студентського обміну, стажувань тощо.

Здійснення будь-яких міжнародних мистецьких проектів тягне за собою низку проблем – забезпечення належного фінансування, відмінності законодавства, умов реєстрації, оподаткування, наявності державної та громадської підтримки тощо. Плідній співпраці необхідна розробка спільних підходів, критеріїв функціонування та розвитку митців та організацій у сфері музичної культури, розробка спільної концепції проведення гастролей, фестивалів, конкурсів, вирішення організаційних проблем тощо. Провідна діяльність таких організацій повинна бути спрямована на розвиток сучасних напрямків культури, підтримку всього нового, прогресивного й талановитого.

*Ю. М. Гнатюк,
аспірантка КНУКіМ*

КУЛЬТУРА МОВЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ВЕДУЧИХ

Телебачення є невід'ємною складовою життя кожної людини. Цікаве воно чи ні, якому каналу чи якій передачі віддати перевагу, глядач вирішує сам для себе. Величезну роль у виборі телепродукту відіграє ведучий тієї чи іншої телевізійної програми.

Сучасне телебачення вже давно перестало асоціюватися лише з дикторами, які "сухо" виголошують написаний кимось текст. "Голови, що говорять" в наш час вже не представляють собою ніякої цікавості. В цьому контексті актуальності набуває тема культури мовлення телевізійних ведучих, сучасний стан якої в українському суспільстві початку XXI століття є, на жаль, украй незадовільним.

В процесі розвитку телевізійної мережі до ведучих склалися професійні вимоги, спрямовані передусім на забезпечення якості подачі інформації в ефір. Вони передбачають дотримання певних законів, принципів і правил у трьох основних напрямках: культура публічного виступу, культура мови і техніка усного мовлення. Кожен з них має свої складові, що потребують ретельного осмислення, вивчення й практичного опанування. Дослідник культури мовлення в телерадіожурналістиці Ю. Єлісєнко зазначає: "... в цій професії виявляється важливим не лише те, що говорить, а й обов'язково те, як говорить. У певному розумінні це є специфікою телерадіожурналістики, бо неправильно вжиті в ефірі наголос, вимова, слово можуть спотворити зміст і мати непередбачені наслідки. До того ж, будь-які порушення техніки усного мовлення миттєво позначаються на культурі мови журналіста і цілком обґрунтовано викликають недовіру як до нього самого, так і до результатів його професійної діяльності". Звісно, не можна не погодитись, що втратити довіру глядача легко, а завоювати її знову дуже складно. Тому телеведучий має постійно працювати над собою і вдосконалювати свою культуру спілкування. Ні для кого не секрет, що ведучий є взірцем для

багатьох людей, тому має нести в маси лише професійність і грамотність. Але, як свідчить телевізійна практика, ведучі часто нехтують нормами української літературної мови.

На якісно новий щабель піднялася тележурналістика, завдяки чому на українському телебаченні з'явилися нові імена, цікаві програми, змінилася стилістика подачі інформації та ракурси її висвітлення, помітно пожвавився ефір. Та все ж, на загальному тлі якісних зрушень культура мовлення більшості сучасних ведучих телебачення залишає бажати кращого, оскільки багатьом із них бракує практичних навичок і вмінь, починаючи з основ фонаційного дихання, артикуляції, дикції та закінчуючи нормами наголосу, вимови, виразності інтонації. Саме тому останнім часом з екранів телевізорів ми чуємо порушення журналістами норм української літературної мови.

Найчастіше трапляються такі відхилення від норми: вживання слів, у яких ненаголошений (о) наближується до (а) ("акання"); оглушення дзвінких приголосних; м'яка вимова шиплячих приголосних; неправильне наголошування слів; порушення лексичних норм та вживання ненормативних; нехтування формами кличного відмінка та вживання невластивих українській мові пестливих.

Телебачення є популяризатором мовознавчої науки. Воно інколи може бути результативнішим за мову підручників. Не треба забувати, що до мовлення телебачення глядачі ставляться як до взірця, еталона, саме тут деякі з них вчаться справжньої літературної вимови. Адже за допомогою засобів мови воно не лише інформує, але й впливає на мову, мовні норми (вимову, мелодику), словниковий запас, виступає, свого роду, вихователем культурного, освіченого глядача. Телебачення покликано нести в широкі маси не лише інформацію, але й високу культуру мови.

Використані джерела

1. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення / Н.Д. Бабич. – Львів, 1990. – 117 с.
2. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Бацевич Ф.С. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
3. Єлісєвич Ю. Орфоепічний аспект фахової підготовки ведучих / Ю. Єлісєвич // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2004. – Т. 15. – С. 15-22.
4. Пазяк О.М. Українська мова і культура мовлення / О.М. Пазяк, Г.Г. Кисіль. – К., 1995. – 239 с.
5. Подоляко Н. Культура мови телерадіоефіру / Н. Подоляко // Телерадіовісник України. – 1998. – С. 10-15.
6. Пономарів О. Культура слова: Мовностилістичні поради: Навч. посібник / Олександр Пономарів. – К.: Либідь, 1999. – 240 с.
7. Пономарів О.Д. Мовний портрет сучасного журналіста / О.Д. Пономарів, за ред. Москаленка А.З. – К., 1996. – С. 48-50.
8. Сербенська О.А. Культура усного мовлення. Практикум: Навч. посібник / О.А. Сербенська – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 212 с.
9. Струганець Л.В. Культура мови: Словник термінів / Л.В. Струганець – Тернопіль, 2000. – С. 38.

*Г. П. Грет,
канд. екон. наук, доцент,
професор КНУКіМ*

СКЛАДОВІ КНИЖКОВОЇ ТОРГІВЛІ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ НАРОДУ УКРАЇНИ

Книжкова торгівля України в останні три роки знаходиться під пильною увагою державних органів. Якщо до 2006 р. за 15 років незалежності стосовно книговидання та книгорозповсюдження було прийнято 2 закони – "Про видавничу справу" (1997 р.) і "Про державну підтримку книговидавничої справи" (2004 р.) та Указ Президента України "Про додаткові заходи щодо державної підтримки національного книговидання і книгорозповсюдження" (2000 р.), то в 2006 р. були прийняті закон "Про внесення змін до деяких законів України щодо державної підтримки книговидавничої справи в Україні (2008 р.), Укази Президента України "Про деякі заходи з розвитку книговидавничої справи в Україні", "Про рік Української книги" , розпорядження Кабінету Міністрів України "Про вимоги щодо функціонування об'єктів роздрібно торгівлі книжковою продукцією" (2008 р.).

Кабінетом Міністрів України для формування правових, економічних і організаційних умов популяризації вітчизняної книги та розвитку книгорозповсюдження схвалено Концепцію Державної програми популяризації вітчизняної книговидавничої продукції на 2008 – 2012 рр.

Державний комітет по телебаченню і радіомовленню України теж згадав, що в його юрисдикції знаходиться видавнича справа України, і прийняв рішення "Про стан книгорозповсюдження в Україні" та проект Концепції відновлення всеукраїнської книготорговельної мережі (2007 р.), та накази "Про затвердження рекомендацій щодо мінімального забезпечення громадян книготорговельними послугами в кожній адміністративно-територіальній одиниці" (2008 р.), "Про затвердження переліку книжкових видань, передбачених до випуску за програмою "Українська книга", та шляхи реалізації програми.

В сучасних умовах не розроблені нормативні документи, що регламентують торгівлю книжковою продукцією, потребує змін нормативне законодавство, що регулює орендну плату, оскільки вона та комунальні платежі в Україні надзвичайно високі. Відсутні налагоджені партнерські відносини між суб'єктами видавничого бізнесу. Високі поштові тарифи, що не сприяє розвитку книгопосилкової торгівлі. З року в рік зростають транспортні витрати, що суттєво впливає на формування ціни української книги, яка і без цього має високу собівартість, що, в свою чергу, робить її неконкурентоспроможною порівняно з російською книгою, яка заповонила український ринок більше ніж на 90 %. Низька платоспроможність українців і відсутність комп'ютерної техніки в значній частини населення призводить до недостатнього розвитку мережі Internet з продажу книжкової продукції.

Стримує розвиток книжкової торгівлі і відсутність всеукраїнської рекламно-інформаційної мережі "Book in print".

В 2009 р. у видавничий бізнес було залучено 20 млн. грн. на випуск книг з програми "Українська книга" і 130 млн. грн. на видання навчальної книги замість 500 млн. грн. кредитних коштів, запланованих у 2009 р., що негативно вплинуло на діяльність багатьох українських видавництв у кризових умовах, оскільки держава не розраховувалась за випущені ними видання з програми "Українська книга".

Сучасна книжкова торгівля України включає:

- традиційні книгарні (універсальні і спеціалізовані) та книгарні-кафе "Азбука ", " Бабуїн ";
- кіоски різних систем та навчальних закладів (наприклад, МАУП);
- книгарні видавництв "Фоліо", "Казка", "Освіта", "Аверс", "Смолоскип";
- супермаркети книготорговельних мереж " Літера", " Книжковий супермаркет", " ЕМПіК", книгарні "Є";
- відділи книг в непрофільних супермаркетах "Metro", "Мега-маркет", "Велика кишень", "Ашан";
- Internet-книгарні;
- книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля" (Харків);
- книжкові базари – "Петрівка" (Київ), "Цитадель" (Львів);
- відділи "Книга-поштою" при видавництвах ("Фоліо", "Світ"), дистрибуторських фірмах ("Самміт-книга", "Джерела М"), спеціальній періодиці ("Книжник – review").

Значна частина книг продається на книжкових ярмарках-національній книжковій виставці-ярмарку "Форум видавців" (Львів, з 1994 р.) – близько 20 % книг, що видаються в Україні; "Книжковий світ", Весняний київський книжковий ярмарок (з 2006 р.), що організовує "Медвін" у Києві, "Світ книги" (Харків) та ін.

Розвитку, структуризації книжкової торгівлі України сприятиме вирішення її проблем за допомогою правового, економічного та інформаційного забезпечення.

*А. Є. Дорога,
канд. філос. наук,
доцент НПУ ім. М.П. Драгоманова*

ТРАДИЦІЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ НАСТУПНОСТІ ДОСВІДУ

Суспільний досвід – це підсумок соціокультурного розвитку суспільства. Це накопичені знання, вміння, оцінки, висновки (їх рефлексія та варіанти практичного використання), національні ідеали та роздуми попередніх поколінь, збережені та зафіксовані досягнення людства. Застосування етнонаціо-

нальної парадигми суспільного досвіду дає можливість уповіднити його реалізм конкретного суспільства. Адже саме в етноментальному постає своєрідна концепція соціальної долі, відображається пережите та омріяне. До соціального досвіду слід віднести також загальновизнані стереотипи поведінки, що корегують суспільну діяльність індивідів.

Внутрішні функціональні зв'язки забезпечують динаміку суспільного досвіду, його варіативність та мобільність. Слід виділити наступні функції соціального досвіду: соціальна солідарність (суспільний досвід є історично сформованою інформаційною основою колективного існування членів соціуму); інтегративність (забезпечення цілісності суспільства); інформативність (спрямування на оптимальне та ефективне засвоєння соціально значимої інформації, знань, вмінь; навичок попередніх поколінь); функції соціального контролю, адаптивна, комунікативна, прогностична та ін.

Культура є більш широким поняттям, ніж суспільний досвід. Вона включає і стале, результативне, і рухливе, живе – творчу діяльність людини; не тільки соціально-типові форми, а й індивідуально-своєрідне їх застосування та розвиток. Суспільний досвід постає загальною формою розкриття сутнісних сил та потенціалу людини, а індивідуальний є результатом такого розкриття, механізмом переведення суспільного досвіду з категорії можливого в категорію дійсного.

Традиція – це своєрідний соціально-інформативний канал, що відображає механізми взаємодій поколінь в процесі передачі та засвоєння суспільного досвіду.

Слід виділити декілька взаємодоповнюючих шляхів передачі суспільного досвіду: традиційний, через безпосередню передачу від покоління до покоління в процесі соціалізації та опосередковано за рахунок кодування та розкодування соціальної інформації; соціопсихологічний (через колективне несвідоме, архетипи як втілення формальних зразків поведінки та напряду психічних процесів життя); соціобіологічний як один з можливих варіантів накопичення і трансляції соціальної інформації в генетичній пам'яті людини.

В ракурсі співвідношення "традиційне-новаторське" останнє розуміється як творчий процес збереження та розвитку успадкованих необхідних традиційних елементів і створення принципово нових, актуальних утворень, осучаснення та інтерпретація традиційних форм.

УКРАЇНСЬКЕ ТЕЛЕВІЗІЙНЕ МОВЛЕННЯ У ПРАКТИЦІ ДІЛОВОГО ФОРМАТУ

Протягом тривалого часу говорити про будь-який телевізійний формат на українському телебаченні можна було лише умовно. Це зрозуміло. Після розпаду СРСР національна телемережа складалася фактично з єдиного каналу – "УТ" (українське телебачення). Назва, що не передбачає альтернативи. Ще два канали, доступні українському глядачеві на початку 90-х, – I і II ЦТ СРСР – інерційно вели мовлення з Москви на весь пострадянський простір, проте їхня реорганізація була питанням часу.

Далі – до початку подій, що увійшли в історію, як "фінансова криза", ринок телебачення в Україні демонстрував найшвидші темпи зростання в Європі. Влітку 2008 року в Україні нараховувалося понад 2 000 телевізійних каналів різного рівня.

При цьому, зі стрімким зростанням кількості гравців ринку наприкінці 90-х – на початку 2000-х років, в Україні починають з'являтися перші ознаки профілізації та форматування телевізійного простору. Тоді прийшло усвідомлення того, що всі не можуть працювати для всіх. Зростання конкуренції в галузі змусило деяких учасників ринку шукати нішові аудиторії. В Україні почали з'являтися інформаційні, ділові, спортивні, розважальні, музичні тощо канали, що означало перерозподіл цільової аудиторії, а отже – і рекламодавців.

Що стосується безпосередньо ділової (бізнес-) журналістики і, зокрема, ділового формату в практиці українського телевізійного мовлення, то питання про доцільність і ефективність його існування на повний зріст постало саме 2008 року. Фінансова криза влаштувала пересічному українцеві доволі ефективний лікбез. Тоді уся країна дізналася, що таке міжбанківський валютний ринок (коротко – міжбанк) і яким чином за лічені дні він може зробити одних у рази багатшими, а інших – біднішими. Раз у раз із екранів телевізорів політичні лідери, намагаючись пояснити, чому замість виконання красивих передвиборчих обіцянок українці здобули чергову скруту та ще й небаченого досі масштабу, оперували все новою і новою економічною термінологією. "Проблемні запозичення", "іпотечна криза", "мораторій на дострокове зняття депозитів", "технічний дефолт" тощо.

На цьому тлі ділові ЗМІ опинилися у дещо двозначній ситуації. З одного боку: різкий стрибок попиту. Люди прагнули почути і зрозуміти, що відбувається в країні не від політиків, що читали "розумні слова" з листа, а від фахівців, здатних надати компетентну оцінку та ефективну пораду. З іншого – перевірка на витривалість. Адже системна криза на загальнодержавному рівні не минула ЗМІ. І тим, хто до цього лише вчив зі шпальт або екранів, як долати економічні труднощі та примножувати статки, довелося демонстру-

вати здатність реалізувати власні концепції на практиці. Про остаточні підсумки такого надприродного відбору казати ще зарано. Вони стануть очевидні за декілька років.

На даному етапі можна виокремити діловий формат у практиці українського телевізійного мовлення, окреслити його внутрішню структуру і специфіку, з'ясувати доцільність існування та проаналізувати ступінь, який відповідає світовим зразкам, в кадрі і поза ним.

Для відтворення історичного контексту виокремлення і становлення ділового формату в практиці українського телевізійного мовлення можна використовувати праці І.Г. Мащенко, А.В Яковця, І. Л. Михайлина та інших. Як теоретичне підґрунтя для порівняльного аналізу контенту каналів різних форматів у практиці українського телевізійного мовлення можна звернути увагу на праці Е. Бойда, В. В. Бугрима, З. Вайшенберга, В. В. Гоян, Г. В. Кузнецова, І. Куляса та інших. Інформацію про "позакадрові" реалії телеканалів можна взяти:

- з офіційних сайтів телевізійних каналів;
- з публікацій у мережі Інтернет;
- шляхом безпосереднього опитування співробітників телевізійних каналів ділового формату;
- з документації "для внутрішнього користування" телевізійних каналів ділового формату;
- з соціальних мереж "ВКонтакте" та "Однокласники".

Загалом, список джерел, використаних під час написання даної роботи налічує 79 позицій.

Виокремлення ділового формату в практиці українського телевізійного мовлення", на підставі аналізу наукової літератури з історії розвитку телебачення і телевізійної журналістики в Україні і світі (праці І.Г. Мащенко, А. В. Яковця, І. Л. Михайлина, Г. С. Оганова, Я.Н. Засурського, В. В. Гоян, В. І. Шкляра), теорії журналістики (праці В. Й. Здоровеги, А. З. Москаленка, І. Л. Михайлина, В. В. Різуна, О. В. Чекмишева), а також – світових підходів до оцінювання якості телевізійної журналістики (праці З. Вайшенберга, Д. Рендела, Л. Доуні, І. Куляса) автор звертається до історичного методу та наголошує, що формування ділового формату в практиці українського телевізійного мовлення було закономірним явищем, зумовленим загальними тенденціями розвитку телевізійної журналістики кінця ХХ – початку ХХІ століття.

На підставі моніторингу ефіру телевізійних каналів ділового формату: українських ("Перший діловий", "UBC", "UBR") та закордонних ("РБК-ТВ", "Bloomberg-TV") та аналізу доступних Інтернет-джерел протягом 2009 року автор окреслює тематичне спрямування цих каналів, програмну структуру, жанрову та мовну специфіку, особливості графічного оформлення телевізійної картинки каналів ділового формату.

За побудовою програмної сітки телевізійні канали ділового формату подібні до інформаційних: її формують випуски новин і підсумкових програм,

які займають до 30% ефіру. Водночас, вони відрізняються від них потенційною цільовою аудиторією і тематично. Ключові теми: економіка, фінанси. Основні джерела інформації: нормативно-правові акти, постанови та офіційні повідомлення регуляторів фінансового ринку, оперативна інформація з ринків, дані Держкомстату, повідомлення компаній та профільних асоціацій, фінансові звіти компаній, кадрові перестановки в політиці і бізнесі, матеріали власних кореспондентів та інші.

Внутрішня структура випусків новин і програм на каналах ділового формату також подібна до загальних та інформаційних: тут використовуються ті самі жанрові форми та схеми розробки тем редакцією.

Мова ділового формату значно складніша за мову загальних або ж інформаційних каналів. Стандарт "простоти", чинний в медіа "для всіх" тут – на другому плані.

Мова ділового формату насичена профільною термінологією. Насамперед – економічною. Зміст переважає над формою. Багато фактажу, конкретики: цифр, назв, імен, посадових та організаційних визначень тощо. Широко поширені складнопідрядні речення.

Телевізійна "картинка" каналів ділового формату тяжіє до максимальної інформативності. Це забезпечується за рахунок багатокомпонентної графічної оболонки: рухомі рядки, інформаційні міні-табло, годинник тощо.

Особлива увага зосереджена на двох моментах: кадровий склад каналів ділового формату в Україні та засоби забезпечення їхньої рентабельності. Джерелами для здійснення стали офіційні сайти каналів телевізійних каналів ділового формату: українських ("Перший діловий", "UBC", "UBR") та закордонних ("РБК-ТВ", "Bloomberg-TV"); документи "для внутрішнього користування" ТК "Перший діловий" (концепція розвитку каналу, списки співробітників, тексти ефірних матеріалів (програм і сюжетів) тощо; опитування співробітників ТК "Перший діловий".

Ділові канали в Україні мають доволі суттєві відмінності від західних зразків. Це пояснюється, насамперед, двома фундаментальними чинниками:

- різним рівнем фінансування і матеріального забезпечення;
- відсутністю системи підготовки кваліфікованих кадрів.

Три українські телевізійні бізнес-канали разом поступаються кількістю співробітників одному російському "РБК-ТВ". При цьому вони є "молодими", в усіх значеннях цього слова. "Усереднений" співробітник тут є, фактично, повною протилежністю свого західного колеги. Це – дівчина віком 24-26 років, без базової економічної освіти.

Ділові канали не в змозі конкурувати з лідерами телевізійного простору на ринку НР. Оскільки не готові пропонувати конкурентні вимоги.

Потреба забезпечення власної рентабельності зумовлює насиченість ефіру ділових каналів "джинсою" (матеріалами, які схожі на звичайні новини або аналітику, але насправді є рекламою).

Отже, ділові канали сприяють розвитку українського бізнесу, інформуючи про ділове життя в Україні, популяризуючи бізнес-інтереси країни за кордоном. Головна мета ділового формату – першими інформувати українських підприємців про події в економічному житті країни, надавати ґрунтовний аналіз вітчизняних та закордонних бізнес-процесів. Програмне наповнення таких форматів орієнтоване на підприємців, які мають власний бізнес, менеджерів вищої та середньої ланки, які управляють колективами підприємств, що ведуть комерційну діяльність, а також – на активну частину суспільства.

*М. І. Зайцевський,
аспірант НАКККиМ*

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНОЇ ДОВІРИ В УКРАЇНІ НА ШЛЯХУ ДО ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Наявність довіри є найважливішим компонентом всіх людських стосунків. Починаючи з ХІХ сторіччя і теорії французького соціолога Е. Дюркгейма щодо існування "до-договірного" елемента в усіх соціальних угодах, важливість довіри для існування суспільства була визнана всіма, хто вивчає соціальне життя. Фактор соціальної довіри є надзвичайно важливою універсальною основою в сучасних суспільствах, заснованих на принципах класичної ідеї громадянства. Таким чином, аналіз стану та структури довіри в українському суспільстві допоможе нам розглянути проблеми формування сектору соціального життя в Україні, заснованого на ідеї громадянського суспільства.

Метою даної статті є: проаналізувати на основі даних соціологічних досліджень сучасні тенденції розвитку соціальної довіри в українському суспільстві та зробити оцінку її значення в процесі формування громадянського суспільства в Україні.

В основі формування громадянського суспільства лежить процес синтезу колективної солідарності й індивідуалізму, в якому особливе значення належить соціальній довірі. Громадянська культура є культурою участі і підтримки, з довірою громадян до політичної системи за умови правової захищеності громадян та їх об'єднань [1].

Створення соціального устрою зі структурами взаємодії на національному рівні повинно ґрунтуватися на розвитку стійких взаємовідносин між соціальними діячами, що мають базуватися на довірі, яка витікає з ліберальної ідеї про морального індивідуума, вільного від специфічних "общинних" тотожностей. В свою чергу, умови солідарності та взаємності у суспільстві – етнічні, расові, культурні та релігійні відмінності суспільства – визначають модель соціальної довіри в цьому суспільстві. При цьому постає можливість використання структури довіри у конкретному суспільстві як критерію розвитку громадянського суспільства, пояснення специфіки його проблем націо-

нальними, етнічними та релігійними аспектами формування довіри у конкретних спільнотах.

В контексті формування універсального громадянства міжособистісні та міжінституціональні рівні довіри мають доповнюватися довірою громадян до державних і соціальних інституцій, які покликані забезпечити народовладдя та захист прав людини. Довіра до влади є найважливішим показником рівня довіри у суспільстві в цілому та може характеризувати ступінь соціальної довіри та сформованості етнічної спільності, необхідної для розвитку громадянського суспільства.

За результатами загальнонаціонального моніторингу динаміки рівня довіри громадян України до державних і соціальних інституцій, наданих Інститутом соціології Національної академії наук України [2], державна влада в Україні – Верховна Рада, Уряд та Президент – характеризуються стабільною недовірою громадян. З точки зору формування громадянського суспільства відсутність довіри до державної влади свідчить про те, що ці інституції сприймаються людьми як "сторонні", що існують самі по собі, свідчить про низьку готовність суспільства до сприйняття ідеї універсального громадянства, відсутність інтеграції в напрямку індивідуальне – суспільне.

Регіональний розподіл рівня довіри по Україні за 2007 рік (табл. 1) [3, 7-8] показує достатньо низкий рівень довіри до органів державної влади, серед яких найбільшою довірою користуються місцеві органи влади, хоча і їм у тій чи іншій мірі довіряє лише п'ята частина громадян. Це говорить про несформованість в Україні універсального громадянства, що гальмує розвиток повноцінного громадянського суспільства. При цьому західні регіони виглядають більш консолідованими навколо місцевої влади, що можна вважати сприятливим фактором для розвитку елементів громадянського суспільства.

Таблиця 1

Довіра громадян до влади по регіонах України за 2007 рік, %

Об'єкт довіри	Захід	Південь	Схід	Центр	По Україні в цілому
Верховна Рада	6,7	14	12,8	9,5	10,8
Президент та Секретаріат	24,8	12,2	6,6	17,6	15,3
Кабінет Міністрів	7,8	21,7	25,4	11,4	16,4
Судова система	10,9	10,7	8,2	9,9	10
Обласна влада	14	12,5	11,7	13,7	12,9
Міська/сільська влада	30,2	20,6	18,2	22,3	22,7

За даними з рівня довіри громадян до влади за 2007-2009 р. (табл. 2) [4] динаміка соціального процесу в Україні характеризується катастрофічним

падінням довіри громадян до державних органів влади всіх рівнів, особливо протягом 2009 року та напередодні виборів Президента у січні 2010 р. Найбільше падіння довіри населення було відзначено до Секретаріату Президента і Президента.

Таблиця 2

Довіра громадян до влади по Україні в цілому, %

Об'єкт довіри	2007	2008	2009
Верховна Рада	10.8	9	4.2
Президент	15.3	14.6	4.7
Уряд	16.4	18.1	6.7

Таким чином, наведені результати аналізу даних соціологічних досліджень говорять про гранично низький рівень довіри громадян України до її центральних державних інституцій. Це негативно впливає на стан та перспективи розвитку громадянського суспільства в Україні, оскільки наявність соціальної довіри є "до-договірним" елементом в усіх соціальних угодах, що передуює можливості появи громадянського суспільства, як течії в руслі загального суспільно-політичного процесу.

Отже, в існуючій структурі довіри мають відбутися вирішальні зміни, в першу чергу у напрямку розширення довіри до інституційного рівня, та подолання регіональних протиріч з формуванням в Україні універсального громадянства.

Використані джерела

1. Селігман А. Ідея громадянського суспільства; [пер. з англійської О. Камінський]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2000. – 248 с. – Переклад за вид. The Idea of Civil Society. (New York: Adam B. Seligman, 1992 – 241). – Бібліогр.: с. 220-247 – ISBN 966-7825-00-0.
2. Демократія в Україні: оцінки, проблеми і перспективи. [Електронний ресурс] : (Бюлетень "Політичний портрет України" Фонду "Демократичні ініціативи") / І. Бекешкіна, Є. Захаров, В. Іванов, Д. Ковриженко, І. Коліушко, М. Морфіт, Р. Павленко, Ю. Тищенко, О. Черненко // Бюлетень Фонду "Демократичні ініціативи". – 2004. – №31. – Режим доступу: <http://dif.org.ua/ua/publications/pp/3> – Назва з екрана.
3. Стан корупції в Україні. Management System International, Київський міжнародний ін-т соціології. – К. : Київський міжнародний ін-т соціології, 2007. – С. 7-8. – (Результати загальнонаціонального дослідження в рамках Проекту) (Звіт проекту РАСЕ "Сприяння активній участі громадян у протидії корупції в Україні" за травень 2007 р.)
4. Довіра до влади падає [Електронний ресурс] / Я. Іваночко // Львівська пошта. – 2009. – №64(802). – Режим доступу: <http://www.lvivpost.net/content/view/4639/260/> – Назва з екрана.

УКРАЇНСЬКИЙ РИНОК ПОСЛУГ ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Індустрія гостинності є важливою галуззю життєдіяльності більшості країн світу. Сучасна індустрія гостинності характеризується швидкою зміною економічних умов, підвищенням якості послуг, безперервною появою на ринку нових учасників, зокрема іноземних. Ці зміни здійснюють сильний вплив на функціонування українських підприємств індустрії гостинності.

Індустрія гостинності включає в себе численні види підприємницької діяльності, спрямовані на приймання та обслуговування гостей. До неї відносяться підприємства розміщення, харчування, транспортне обслуговування, фірми, що розробляють та реалізують туристичний продукт, рекламні та інформаційні установи, підприємства з виробництва спорядження, сувенірів, устаткування для готелів, підприємства торгівлі, сфери дозвілля, органи управління туризмом, навчальні та наукові установи.

Послуги індустрії гостинності характеризуються спільними ознаками, властивими послугам взагалі, та як специфічними, що визначаються як видові особливості готельного бізнесу, так і новими ознаками його розвитку на сучасному етапі. Трансформація сфери готельних послуг в індустрію гостинності обумовлена кардинальними змінами в світовому готельному господарстві, що відбулися в другій половині ХХ століття.

Індустріалізація сфери послуг та послуг готельних комплексів призвела, зокрема, до формування великих, технічно та технологічно оснащених підприємств, корпорацій, мереж, що формують базу сучасної індустрії гостинності, модифікації матеріально-речових та організаційно-управлінських чинників та самого характеру послуг, які стали високотехнологічними, комплексними, різноманітними та орієнтованими на споживача. Сукупність вказаних характеристик свідчить про переростання готельних послуг в послуги індустрії гостинності. Специфіка ринку послуг індустрії гостинності пов'язана, перш за все, з особливостями послуги індустрії гостинності як специфічного товару, що є об'єктом купівлі-продажу на даному ринку.

Аналіз спільних та специфічних ознак послуг індустрії гостинності дозволяє виокремити такі особливості ринку послуг індустрії гостинності: специфіка процесу надання послуг, пов'язана з невід'ємністю послуги від виробника та споживача, висока чутливість до змін ринкової кон'юнктури, обумовлена неможливістю зберігання, накопичення та транспортування послуги, поєднання їх виробництва та споживача у часі та просторі, невіддільність результату діяльності з надання послуг, істотна міра диференціації послуг, висока швидкість обороту капіталу, специфічний характер виробництва послуг індустрії гостинності, локальна природа та територіальна сегментація, сезонна циклічність, зв'язок з розвитком туристичних послуг.

Ринок послуг індустрії гостинності передбачає самостійність його суб'єктів, рівноправне партнерство з приводу купівлі-продажу послуги, розвинуту систему горизонтальних і вертикальних зв'язків, він забезпечує взаємодію головних економічних суб'єктів даного ринку, організаційний зв'язок між попитом і пропозицією на послуги.

Український ринок послуг індустрії гостинності знаходиться в процесі свого становлення. Його специфіка пов'язана з впливом трьох груп чинників, обумовлених наслідками попередньої політичної системи, характером ринкової трансформації української економіки та процесами глобалізації господарської системи, в тому числі й сфери послуг індустрії гостинності. Відповідно, у формуванні українського ринку послуг індустрії гостинності відбувається накладання та переплітання прямих залишків та слідів попередньої системи готельного господарства, продуктів становлення готельного бізнесу, адекватних трансформаційним економічним відносинам України, та запозичених з досвіду найбільш розвинутих країн форм, методів та інструментів ринку послуг індустрії гостинності.

Український ринок послуг індустрії гостинності не виконує поки що свої головні функції. Попит на послуги індустрії гостинності залишається незадовільним, основний готельний фонд країни не відповідає міжнародним стандартам, у структурі засобів розміщення переважають не категорійні об'єкти, дефіцит сучасних готелів туристичного класу призводить до випереджаючого зростання вартості послуг, а для всієї української індустрії гостинності характерна проблема оптимального співвідношення ціни і якості.

Отож, принципами стратегічного управління формуванням українського ринку послуг індустрії гостинності мають стати такі:

- відповідність стратегії формування ринку послуг індустрії гостинності загальній стратегії розвитку господарської системи;
- адекватність способів і форм розвитку ринку послуг індустрії гостинності стратегічним цілям розвитку;
- орієнтація готельного бізнесу переважно на інноваційний шлях розвитку;
- вирішальна роль чинників фінансового та людського капіталу в процесі розвитку ринку послуг індустрії гостинності;
- динамічне узгодження економічних інтересів основних суб'єктів ринку послуг індустрії гостинності;
- соціальна відповідальність держави за стійкий та ефективний розвиток ринку послуг індустрії гостинності, яка забезпечується на основі оптимізації інституціонального середовища та взаємодії держави, бізнесу та громадських організацій.

Ці принципи повинні бути в основі визначення стратегії розвитку як українського ринку послуг індустрії гостинності загалом, так і його регіональних складових.

ЕЛІТАРНА КУЛЬТУРА ЯК АНТИПОД МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Виникненню масової культури сприяв розвиток засобів масової комунікації: газет, популярних часописів, радіо, грамзапису, кінематографу, телебачення тощо. Завдяки цим засобам на ринок хлинули численні бойовики, "мильні опери" і бестселери. Названі процеси оцінюються неоднозначно. З одного боку, вони призвели до демократизації культури, відкривши до неї доступ широкої аудиторії. З іншого боку, комерціалізація засобів масової інформації обумовила використання ряду прийомів, що знижують її творчий потенціал, що опошлюють високу культуру. Індивідуальна культура – міра соціальності людини. Яка людина, така і її культура. Вона характеризується в поняттях рівня культури, її наявності або відсутності. Індивідуальна культура може мати більш-менш системний характер, але може бути і "мозаїчною", що складається під впливом безлічі випадкових розрізнених чинників. Людина – не тільки витвір, але і творець культури. Вона культурна, оскільки освоює і реалізує вищі цінності суспільства, перетворює їх у своє внутрішньо-духовне надбання. Про людину можна судити не по тому, які в неї судження про культуру, а по тому, як вона реалізує ці уявлення.

У сучасному суспільстві особливе місце займає масова і елітарна культура. Елітарна культура виступає як пошук і твердження особистісного начала. Вона складна, серйозна, вишукана, має новаторський характер. Її продукція розрахована на витончену й інтелектуальну еліту суспільства, спроможну зрозуміти й оцінити майстерність, віртуозність новаторського пошуку її творців.

Досить часто культурологи розглядають елітарну культуру як антипод масової культури. Виробником і користувачем елітарної культури, з точки зору представників цього напрямку в культурології, являється вищий, привілейований склад суспільства – еліта (від франц. *elite* – найкраще, відбірне, вибране). Визначення еліти в різних соціологічних і культурологічних теоріях неоднозначне. Італійські соціологи Р. Міхельс і Г. Моска вважали, що еліту у порівнянні з масами характеризує високий рівень діяльності, продуктивності, активності. Проте, у філософії і культурології набуло великого розповсюдження розуміння еліти як особливого прошарку суспільства, який наділений специфічними духовними можливостями. З точки зору цього підходу – поняттям "еліта" визначається не просто вищий прошарок суспільства, а правляча верхівка. Еліта присутня в кожному суспільному класі. Еліта – це частина суспільства, найбільш здібна до духовної діяльності, наділена високими моральними і естетичними задатками. Саме вона забезпечує суспільний прогрес, і через це мистецтво повинно бути орієнтоване на задоволення її потреб. Основні елементи елітарної концепції культури закладені уже у філософських працях А. Шопенгауера і Ф. Ніцше.

У своїй праці "Мир как воля и представление" (1844) А. Шопенгауер у соціологічному плані розділяє людство на дві частини: "людей генія" (тобто, здібних до естетичного споглядання і художньо-творчої діяльності) і "людей користі" (тобто, орієнтованих тільки на чисто практичну, утилітарну діяльність).

У культурологічних концепціях Ф. Ніцше, сформульованих ним у відомих працях: "Рождение трагедии из духа музыки" (1872), "Человеческое, слишком человеческое" (1878), "Веселая наука" (1872), "Так говорил Заратустра" (1884) – елітарна концепція проявляє себе в ідеї "надлюдини", яка має привілейоване положення у суспільстві, наділена, на думку Ф. Ніцше, унікальним естетичним сприйняттям.

У ХХ столітті ідеї А. Шопенгауера і Ф. Ніцше були резюмовані в елітарній культурологічній концепції Х. Ортега-і-Гассета. У 1925 році виходить у світ найвідоміша праця іспанського філософа "Дегуманізація мистецтва", присвячена проблемам відмінностей старого і нового мистецтва. Головною відмінністю нового мистецтва від старого, за Ортегою, є те, що воно відповідає еліті суспільства, а не його масам.

Отже, зовсім не обов'язково мистецтво має бути популярним, воно повинно бути загальнолюдським, тобто, зрозумілим широкому загалу. Більше того, "...радоваться или сострадать человеческим судьбам, – пише Ортега, – есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения". Нове мистецтво, навпаки, повинно відволікати людей від реального життя. "Дегуманізація" і є основою нового мистецтва ХХ століття. "Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть, на художников и тех, которые художниками не являются".

Еліта – за Ортегою – це не родова аристократія і не привілейовані прошарки суспільства, а та частина суспільства, яка має особливий "орган восприятия". Саме ця частина суспільства сприяє суспільному прогресу. І саме до цієї частини суспільства має апелювати своїми творами художник. Нове мистецтво і має сприяти тому, "...чтобы "лучшие" познавали самих себя,... учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством".

Культурологічні теорії, які протиставляють масову і елітарну культури, являються реакцією на процеси, які відбуваються у мистецтві.

Типовим проявом елітарної культури являється теорія і практика "чистого мистецтва" або "мистецтва для мистецтва", яка знайшла своє втілення у ряді течій російської і західноєвропейської художньої культури.

Так, наприклад, в Росії на рубежі ХІХ-ХХ століть ідеї елітарної культури активно розвивало і впроваджувало художнє об'єднання "Світ мистецтва". Лідерами цього об'єднання були редактор однойменного журналу С. П. Дягілев і талановитий художник А. Н. Бенуа. Дягілев прямо і відкрито заявляв про "самоцельность" і "самополезность" мистецтва, одночасно вважаючи "правду в мистецтві", задекларовану Л. Толстим, проявом однобокості.

Акцентуючи увагу на особистості людини, лідери "світомистецтництва" в дусі елітарних культурологічних концепцій К. Леонтьєва і Ф. Ніцше приходили до абсолютизації особистості митця. Вважалося суворо обов'язковим наявність у будь-якому живописному і музичному творі особливого авторського бачення дійсності. Причому, це бачення сприймалося, як сумлінне розуміння художнього у людині. Під сумлінням мистецтва малося на увазі лише суб'єктивна щирість індивідуального творця у зображенні ним краси. Саме звідси бере свій початок "світомистецтницька" декадентська претензія на позакласовість і надкласовість своєї ідеологічної позиції.

Лідер "світомистецтників" А. Бенуа зробив великий внесок у пропаганду нового російського мистецтва. При всій елітарній діяльності членів цього об'єднання воно отримало світове визнання.

Використані джерела

1. Арон Р. Этапы развития социологической мысли / Раймон Арон // общ.ред. П.С.Гуревича. – М.: "Прогресс" – "Политика", 1992. – 608 с.
2. Астафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Астафьев. – Л.-М.: Искусство, 1966.– 244 с.;
3. Гуревич П.С. Культурология. Элементарный курс: учеб. пособие / П.С. Гуревич. – М.: Гардарики, 2001. – 335 с.;
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Фридрих Ницше Ф. // пер. В.В. Рынкевича Соч. В 2-х. Т. 2., М.: "Интербук", 1990.
5. Ортега-и-Гассет Х. Философия искусства и искусство философа//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

*В. В. Касьян,
аспірант НАКККіМ*

ПРОБЛЕМА СЕНСУ ЖИТТЯ ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

Складність суспільного життя, його динамізм, багатofакторність протягом фактично всієї історії людства ставила перед людиною проблему про сенс її життя. Останнім переймалася як буденна, так і теоретична думка. Протягом багатьох століть сутність сенсу життя була в центрі уваги розмаїтих філософських, релігійних і соціально-етичних концепцій.

Слід зазначити, що в період безроздільного панування в суспільстві міфологічної та релігійної свідомості проблема вибору чи формування смислу життя практично була відсутня для індивіда. Відповідь була готова – останній входив до соціальної групи, де існувала монолітна духовна традиція, в якій було твердо, безапеляційно зафіксовано, як виник світ, у чому сутність добра і зла, як треба поводитись, який спосіб життя обрати, щоб наповнити це життя повноцінним смислом. Індивідуальне життя проходило здебільшого під знаком даного згори "закона" чи "благої звістки", завдяки яким останнє отримувало свій кінцевий смисл.

Але не лише складності суспільного життя викликають і формують інтерес до проблеми сенсу життя. Інтерес стимулюється також і іншими факторами. Зокрема, в процесі "становлення", зростання людини в неї виникає бажання прилучення до суспільного середовища, його культури, прагнення до навчання, засвоєння накопиченого людством досвіду, зрештою, усвідомлення характеру спілкування з іншими людьми, ставлення до них, наслідування форм поведінки тощо.

Картина світобудови, а отже і смисл життя, що формується, базуючись на світогляді дорослих, як правило, непохитно стійка, але юність, в міру пошуку своїх ідеалів в житті, відкриття неоднозначності людського існування, можуть призводити до глибоких конфліктів між особистістю, що формується, і соціальним середовищем, часткою якого вона є.

Існує значна кількість понять смислу життя. Кожне з них може мати розмаїття відтінків, що відрізняють одне поняття від іншого, але, враховуючи вищесказане, можна в найзагальнішому вигляді визначити сенс життя як ставлення конкретної людини до тих обставин, в яких вона постійно перебуває.

Основоположною рисою сенсу життя є стійка, домінуюча спрямованість свідомості і поведінки особистості, що безпосередньо виявляється у соціальній діяльності останньої чи суспільної групи і має певну соціальну цінність. Від характеру сенсу життя залежать базові ціннісні орієнтації і стратегічні цілі вибору способу життя.

На думку більшості фахівців, основоположними цінностями, орієнтуючись на які людина здійснює пошук сенсу життя, є такі: творча трудова діяльність; цінності спілкування (любов, дружба, співчуття); цінності подолання людиною самої себе, здобування влади над собою (своїми інстинктами, потягами, пристрастями); цінності переживання (краса природи, мистецтва). Людина має можливість реалізовувати перелічені цінності доки вона живе. Звідси, сенс життя може бути виражений і іншими параметрами: право на життя, смерть та безсмертя. Право на життя, "святість життя" є первинною заданістю.

У процесі свідомого саморегулювання життєдіяльності важливу роль відіграє життєва мета як сенс життя. Сутність, характер і зміст життєвої мети як сенсу життя має вирішальне значення для суспільного розвитку і для життя кожної людини.

Історичний досвід свідчить, що розумний вибір життєвих орієнтирів, сенсу життя більшістю членів суспільства особливо важливий. Адже зміст поняття сенсу життя вельми безпосередньо впливає на діяльність і поведінку індивіда, способи і засоби практичної її реалізації. Конгломерат інтересів, потреб і цілей, що становлять сенс життя, проявляється в активній діяльності в різних сферах існування людини.

Саме така сума інтересів, потреб і цілей, що складають основу української національної ідеї, і проявляється у впливові їх на формування мети, а отже і смислу життя українця. Засновники української національної ідеї,

творці різних її відтінків були впевнені, що саме їхнє розуміння майбутнього розвитку України сприятиме формуванню активної життєвої позиції кожного українця. І прикладом може слугувати розуміння української національної ідеї Дмитром Донцовим (1883-1973). Його розуміння останньої може свідчити про єдність принципів положень національної ідеї, її мети та смислу життя українця. Націоналізм він розуміє як органічно властиве народові прагнення зберегти свою неповторну індивідуальність та духовність.

Д. Донцов формулює основні положення розуміння національної ідеї.

1. Це потреба "зміцнювати волю нації до життя, до влади" як основна засада національної ідеології.

2. Стремління до боротьби, без якої неможливі ні "вчинки героїзму, ні інтенсивне життя, ні віра в нього, ані тріумф жодної нової ідеї, що хоче змінити обличчя світу".

3. Пріоритет "загального" над "поодиноким", тобто загальної ідеї нації над буденними потребами.

4. Максимум етичної напруги на шляху реалізації національної ідеї.

Навіть подібний аналіз викладених положень може свідчити про нерозривний їх зв'язок зі свідомо сформованими аспектами сенсу життя кожного українця.

*А. Д. Коваль,
канд. філос. наук, доцент,
зав. відділу Інституту культурології
НАМ України*

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я В РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Після розпаду Радянського Союзу і здобуття Україною незалежності почався сучасний етап розвитку українського суспільства, склалася нова соціокультурна ситуація. Зняття з культури ідеологічного пресингу, партійно-державного контролю призвело до послаблення, а потім і ліквідації командно-адміністративної вертикалі в управлінні системою культури. Натомість поширюється принцип плюралізму, багатоманітності форм культурного життя, зростає вплив релігії. Пов'язана з православною церквою духовна культура не тільки є складовою національної культури, а й значною мірою формує духовний вимір культурного середовища.

Після зняття обмежень на релігійне життя, реального забезпечення свободи совісті, повернення релігійності в нашу країну відбувалося вибухоподібним способом. Це можна прослідкувати і через показники особистої релігійності, і через динаміку змін релігійної мережі країни.

На сьогодні в Україні функціонує понад тридцять п'ять тисяч релігійних організацій (в 1992 р. було 13 тисяч), в яких проводить служіння понад три-

дцять тисяч священнослужителів. В Україні діє 439 монастирів, 199 духовних навчальних закладів, біля 13 тисяч недільних шкіл при релігійних громадах, 377 церковних друкованих засобів масової інформації. Активна розбудова церковно-релігійної мережі супроводжується просуванням церкви до усіх сфер суспільного життя, які раніше були для неї закритими.

Відповідно до результатів опитування Інститутом соціології Національної академії наук України в 2009 р., релігійність українців є однією з найвищих в Європі. Три чверті українців вважають себе віруючими людьми", майже 90 відсотків позитивно відносяться до релігії і лише кожний дев'ятий (11%) назвав себе невіруючим.

Не розглядаючи всіх позитивних і негативних сторін впливу релігії на життя суспільства, відзначимо, що в сучасний кризовий, перехідний період розвитку українського суспільства, коли зруйнована соціалістична система цінностей, розхитані основи пануючого раніше матеріалістичного світогляду й утворюється культурно-світоглядний вакуум, вплив релігії, особливо православ'я, на духовне життя в Україні досить значний.

Підтвердженням цього є сповнений новими мистецькими плодами фестивалів православного кінематографу та засобів масової інформації "Покров", під девізом "За єдність і згоду".

В квітні цього року відбувся п'ятий науково-просвітницький фестиваль релігійного мистецтва "Толерантність через красу!". Захід має на меті презентувати мистецькі виміри релігій, поширених в Україні, надати громадськості уявлення про релігії не тільки як про філософські системи, але й як про культурні комплекси з багатим культурним матеріалом: творами образотворчого мистецтва, театральними виставами та кінострічками, музичними та хоровими виступами.

У Львові щорічно проходить традиційний християнський фестиваль "Подбай про ближнього", в якому бере участь театр "Воскресіння", відбувається фотовиставка львівських художників, концерт християнської музики. Гурти і виконавці, які беруть у ньому участь, співають не обов'язково релігійні пісні, але й інші, що возвеличують любов і прославляють християнські цінності.

Капелла "Почайна" Києво-Могилянської академії з успіхом виконує духовну музику – твори М. Ділецького, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка.

Релігійні організації впливають на розвиток мистецтва через своїх прихильників, які в силу своїх переконань або іншої мотивації сприяють втіленню релігійності і духовності в реальне життя. В силу попередньої професійної діяльності мені часто доводилось брати участь в прийомах різних конфесій на честь значних релігійних свят. В них, як правило, брали участь багаті підприємці і банкіри, які під впливом релігійних організацій фінансували видання певної літератури, будівництва храмів, проведення фестивалів релігійної духовної музики, виставок художніх творів релігійної тематики. По різному можна розцінювати мотиви цих дій, я не впевнений, що всі вони це

зробили б, якби не боялись кари божої за свої неблаговидні вчинки в минулому, але в результаті з'являються духовні надбання, які служать суспільству.

На мій погляд, завдяки впливу українського православ'я з'явилися в незалежній Україні такі шедеври, як відтворений комплекс Михайлівського монастиря, Успенський собор, реставровані корпуси і храми Києво-Печерської лаври, Софіївський собор і багато іншого в усіх регіонах нашої держави.

З відродженням релігії в Україні, ростом кількості віруючих, людей які відчули потяг до релігії, зріс запит на твори духовного мистецтва релігійної тематики. Це спонукає митців, ремісників збільшити виробництво певної продукції, серед великої кількості плевели з'являються шедеври, високохудожні твори. Літератори звертаються до теми духовності, музиканти, композитори – до створення і виконання відповідних творів. Тисячними тиражами випускаються диски із записами духовної музики, книги релігійної та духовної тематики. В недалекому минулому в церковних хорах були в більшості любителі похилого віку, тепер в них співають професіонали, народні і заслужені артисти, світила співу їх слухають мільйони людей, які відвідують православні церкви.

*О. М. Кожан,
наук. співробітник Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України*

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЦИКЛІЧНИХ ЯВИЩ В ПРАВОСЛАВНОМУ БОГОСЛУЖБОВОМУ СПІВІ

Православні богослужіння (зокрема, найбільш масштабні служби, такі як Всеношна та Літургія) мають циклічну структуру.

Термін цикл походить від грецького κύκλος – коло. Вся православна богослужбова система, складається з декількох кіл (циклів), ніби "вбудованих" одне в одне: добового, тижневого, восьмиголосного, місяцеслівного та річного. Із добових відправ найяскравіше ці кола проявляються в службі Всеношної, яка містить в собі елементи всіх кіл-циклів та відбиває їх рух. При цьому, чинопослідування Всеношної, так само як і інших відправ, само по собі також є окремим циклом, адже створює струнку систему із взаємопов'язаних частин, розділів та інших, дрібніших, структурних елементів богослужбового чину. Тобто, в межах одного богослужіння виникає явище багатопланової циклічності. Звісно, циклічність, що пронизує чин, не може обходити і його співочий компонент, який, згідно І. Гарднеру [1], є однією з форм богослужіння.

Сама відправа в цілому, іншими словами, богослужбовий цикл, містить в собі як суто музичний, так і умовно музичні та немусичні компоненти – псалмодування, читання текстів Священного Писання, священнодійства, рух церковнослужителів у просторі храму, запалювання світильників та ін. Співочий

богослужбовий цикл є важливою невід'ємною складовою богослужбового циклу в цілому. При музикознавчому дослідженні співочого циклу відбувається його дещо штучне виокремлення із богослужбового контексту. Співочий цикл утворюють саме піснеспіви, оскільки роль псалмодії та екфонетики у формуванні таких циклів, на наш погляд, незначна.

Поняття співочого циклу в галузі церковного співу в теоретичному аспекті мало розвинуте. При цьому, в музикознавчих дослідженнях воно застосовується порівняно часто і давно. На відміну від світського циклу, який будується виключно за музичними законами, співочий цикл координується двома сферами: богослужбовою (Уставом) та співочою. Взаємозв'язок частин співочого богослужбового циклу базується на глибинних, внутрішніх зв'язках. Перш за все – на духовній меті богослужіння, на єдності змісту певного свята та на регламентації чина відправи богослужбовим Уставом. При цьому, природньо, що підрозділи відправи та піснеспіви, які їх складають, розрізняються за темпоритмом* та внутрішньою динамікою виконання.

Відсутність єдиного**, чітко визначеного терміну "співочий цикл" в поєднанні з багаторівневою будовою православного богослужіння та всієї богослужбової системи в цілому призводить до того, що під цим поняттям розуміються різноманітні явища.

Як доводить аналіз музикознавчої літератури, присвяченої церковному співу, об'єднуючи піснеспіви в цикл, дослідники керуються наступними критеріями.

1) Жанровим: коли циклом називають групу одножанрових піснеспівів (Блаженні, 11 євангельських стихир та ін.).

2) Належністю до певного різновиду відправи: тобто, цикл розуміється як сукупність всіх (змінних та незмінних) різножанрових піснеспівів богослужіння (наприклад, Літургії, Всеношної, Вінчання тощо).

3) Належністю до текстів служби одного календарного дня (пам'яті святого чи свята): циклом вважають сукупність одно- чи різножанрових піснеспівів (в такому випадку, лише змінних). Причому, такі піснеспіви можуть бути вибрані, як з однієї, так і з декількох співочих книг.

4) Розташування в одній співочій книзі. Однак, такі цикли (оскільки в одній книзі їх, як правило, декілька) все одно, найчастіше, групують за жанровою ознакою.

Таким чином, дослідниками поєднуються у цикл піснеспіви, які звучать як послідовно, так і "на відстані" або ж, взагалі ніколи не "зустрічаються" всі разом в одному богослужінні. Ми вважаємо за необхідне розділяти такі цикли.

Перший різновид циклу, в якому піснеспіви звучать у відправі безпосередньо один за одним, – це невелика послідовність піснеспівів в межах більш масштабного циклу (наприклад, всієї служби). Таким циклом можуть бути, наприклад, певна група стихир або тропар з богородичним.

Другий різновид співочого циклу, якому ми дали робочу назву "розосереджений", розгалужується на два підвиди. По-перше, це цикл піснеспівів,

які виконуються в одному богослужінні, але чергуються з читаннями, виголошеннями церковнослужителів та ін. Наприклад, всі стихіри у Всеношній: на "Господи воззвах", на "стиховні", на "хваліте". По-друге, це цикли, що складаються з піснеспівів, які ніколи не "зустрічаються" всі разом в межах однієї відправи. Це, як правило, недільні восьмигласні піснеспіви різних гласів (наприклад, недільні екзапостиларії, цикл євангельських стихир, Бог Господь восьми гласів та ін.).

Примітки

* Цьому аспекту присвячена стаття В. Перелешіної "О способах выявления темпоритма всенощного бдения в древнерусской певческой традиции" [3].

** Визначення терміну "співочий цикл" ми зустріли тільки у Н.В. Рамазанової [2]: "Об'єднання, згідно вимогам Уставу, різножанрових піснеспівів (стихир, ірмосів, кафізм та ін.), а також текстів, які читаються, в одне ціле..."

Використані джерела

1. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви: Сущность. Система. История.: в 2 т. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. – Т.1. – 1998. – 592 с.

2. Рамазанова Н. В. Музыкальная драматургия древнерусского певческого цикла (На примере цикла Михаилу Черниговскому и боярину его Феодору). Автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Н.Рамазанова. – Л., 1987. – 27 с.

3. Перелешина В. О способах выявления темпоритма всенощного бдения в древнерусской певческой традиции // Вестник ПСТГУ. V: Музыкальное искусство христианского мира. – М., 2007. – №1. – С. 72-104.

*О. В. Косахівська,
аспірантка Інституту держави і права
В. М. Корецького НАН України*

СОЦІАЛЬНА ДЕМОКРАТІЯ: ІСТОРИЧНИЙ ДОСВІД ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Досвід української демократії, зокрема виборчих кампаній, засвідчує здатність людей аналізувати аспекти суспільного життя в термінах "демократизм", "лібералізм", "конституційність", які корелюються з освітою, статтю, національністю, соціальними проблемами. 80 % виборців голосують не за ідеологію, а за вирішення однієї чи кількох цікавих для них проблем, наприклад підвищення розміру пенсії, працевлаштування тощо.

Основні засади соціальної демократії заклад італійський вчений Н. Боббіо у праці "Майбутнє демократії". Доктринально таку форму демократії обґрунтували американські вчені Гезе, Браун, німецькі Ріттер, Мейер та інші.

Соціальна демократія розглядається як суспільно-політична система, яка зв'язує громадянське суспільство із властивими йому елементами самоврядування, має широке представництво народу в управлінні справами суспільства. За умови формування соціальної демократії активно діють

інститути громадянського суспільства: профспілки, творчі, муніципальні об'єднання тощо. Доктрина соціальної демократії містить вимоги про свободу поглядів, друку, гармонізацію інтересів через соціальне партнерство, справедливість і солідарність. Доктрина соціальної демократії базується на принципах народовладдя, а не масократії та формує демократію як складний синтез суспільного багатовладдя.

Базовими цінностями соціал-демократії є: свобода – справедливість – рівність – солідарність – пріоритет прав людини – демократія. К. Каутський розглядав демократію як атрибут соціальної природи особистості, а демократичні норми – як визначальні для всіх форм людського співжиття. Він стверджував: "Людина за своєю природою не тільки соціальна, а й демократична істота, або, правильно кажучи, потяг до демократичної діяльності – одна з характерних рис її соціальної природи" (Каутський К. Соціалізм без диктатури // Новое время. – 1990. – №28. – С. 16).

У центрі уваги соціал-демократизму постає ідея створення "соціальної держави" як елемента формування "солідарного суспільства", у якому поєднувалися б: індивідуальність творчості та колективна солідарність.

Якщо до 60-х років ХХ ст. соціал-демократи надавали перевагу державному регулюванню економіки, державній формі власності, які соціально захищали б найбідніших, то на сучасному етапі соціал-демократизм визнає економічну ефективність приватної власності, при цьому намагаючись підтримувати соціальну рівновагу за рахунок збільшення бюджетних видатків на соціальну сферу, орієнтуючись на представників різних соціальних груп. Українське суспільство за своєю природою найбільш схильне до соціал-демократизму, бо історично українському народові були притаманні такі риси: самоврядування як основа державного устрою (прикладом можуть бути такі інститути, як віче антив, віче у Київській Русі, копне право, магдебурзьке право, козацькі ради), вільне землеволодіння і солідарне господарювання у вигляді зимівників у козацьку добу, кооперативного руху. Зразком останнього є розвиток західних українських земель, які до Другої світової війни входили до складу Польщі. Українці були там дискриміновані, але, об'єднавшись у 20–30-х роках ХХ ст., утворили кооперативну організацію "Маслосоюз", яка, руйнуючи дрібні господарства, реалізовувала масло і молочні продукти. Невдовзі вони витіснили польські продукти зі свого ринку і навіть вийшли на зовнішній.

Гетьманська влада часів Богдана Хмельницького, хоч і характеризувалася авторитарністю, але не була деспотичною. Її обмежували права і вольності лицарського стану, який колективно брав участь в управлінні державою і члени якого користувалися особистою свободою. Міста України мали своє самоврядування, а церква та духовний стан були незалежними.

Із другої половини ХІХ ст., коли ідеї демократії набули значного поширення, і до початку ХХ ст. (1917–1920-ті рр.), коли в Україні відроджується державність, в українській політичній думці панував народницький напрям, який також надавав перевагу соціальним ідеям.

На думку З. Бжезинського, яку він обґрунтував у праці "Велика шахівниця", за умов соціальної форми демократії відбувається найбільш вдале поєднання влади тих, хто управляє, із владою тих, ким управляють. Хоча, як справедливо зазначає автор, Європа має проблему, яка полягає в існуванні досить обтяжливої системи соціального забезпечення, яка підриває її економічну життєдіяльність. Справді, недоліком соціальної демократії є те, що соціальні гарантії сприяють формуванню такого явища, як соціальний паразитизм, здатний завдати корозійного впливу на демократичну політичну систему, на загальний розвиток соціального, економічного, культурного життя через втрату того творчого імпульсу, який формує життєздатного громадянина.

Останні події в Україні, та й далеко за її межами, свідчать до зростання тенденцій, пов'язаних з необхідністю зниження соціального навантаження на державу, що проявляється, зокрема, у реформуванні пенсійної системи.

Так, в Україні дедалі частіше активізуються пропозиції збільшити пенсійний вік, зокрема для жінок – з 55 до 60 років. У Франції такі плани урядовців призвели до масових акцій протесту у вересні 2010 р., активними учасниками яких стали понад 2 млн чоловік, серед яких переважали представники медицини, освіти та транспорту. Документ передбачає збільшення офіційного виходу на відпочинок на два роки – з 60 до 62 років для всіх пенсіонерів і з 55 до 57 років для державних службовців. Саму процедуру планують розтягнути на шість років – 2012 р. до 2018 р. Не факт, що через запланованих шість років не виникне потреба у збільшенні пенсійного віку до 65 років. Головна причина такої ситуації – старіння населення і, відповідно, зростання відсотку пенсіонерів. За даними міністерства економіки Франції, у 1990 р. в країні було 9,5 млн пенсіонерів, а 2010 р. – вже 16 млн. До речі, ситуація в Україні дуже подібна до ситуації у Франції, у якій рівень трудової зайнятості у віковій групі 60-64 роки становить 17 % (у країнах ЄС – у середньому 30%). Так, в Україні на кінець 2009 р. працюючих пенсіонерів було 2,9 млн чоловік, або 22% загальної кількості пенсіонерів.

Загалом експерти Європейської комісії впевнені, що нинішня хвиля пенсійних реформ у Європі не остання. До 2060 р. пенсійний вік у країнах ЄС планують збільшити до 70 років.

Тому врахування сучасних тенденцій у соціальному реформуванні суспільно-політичної системи, на нашу думку, сприятиме наближенню України до країн із розвиненими та стабільними політичними системами, що стане надійним гарантом динамічного розвитку шляхом демократії та прогресу.

*О. Є. Матвійчук,
канд. пед. наук,
доцент, КМПУ ім. Бориса Грінченка*

ПУБЛІЧНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Сучасне українське суспільство відчуває потребу у високоосвічених особистостях, орієнтованих на найвищі духовні цінності, пріоритетними для яких є культурні надбання людства. Особливу роль в реалізації прав громадян на вільний доступ до інформації, організації та проведення їх змістовного дозвілля відіграють публічні бібліотеки. Це найпоширеніший соціальний інститут у світі, який є гарантом розвитку демократичного суспільства, діяльність якого спрямовано на задоволення найрізноманітніших потреб населення. В бібліотекознавчих, філософських, культурологічних працях останніх років увага приділялась меморіальним, соціальним, інформаційним, освітнім, комунікативним, пізнавальним функціям публічної бібліотеки. Як зазначають науковці, бібліотекознавці і фахівці-практики, публічна бібліотека все частіше стає місцем проведення вільного часу користувачів, її хочуть бачити як багатопрофільний центр дозвілля (Н. Ашаренкова, М.Я. Дворкіна, О. Домаренко, Л.Д. Комісарова, С.Г. Матліна, Т.Б. Ловкова, Г.К. Олзоєва, В.Р. Фірсов та інші)[1; 2; 3; 4; 6; 9].

Контент-аналіз професійної літератури за останні десятиліття показав, що публічна бібліотека вийшла за межі виключно книжкових форм діяльності, спостерігається перехід від хаотичних, розрізнених та циклічних форм культурно-дозвіллевих заходів до розробки, створення і застосування оригінальних культурно-дозвіллевих програм, що мають конкретне читацьке та цільове призначення, тобто відбувається розширення культурно-дозвіллевих функцій бібліотек даної мережі [7; 10].

Відомий науковець Р.С. Мотульський розрізняє два типи бібліотек : наукова бібліотека (основна мета – широке освоєння інформаційних технологій), публічна бібліотека (має на меті стати культурно-просвітницьким центром) [6].

Згідно "Проекту ІФЛА про публічні бібліотеки як центри культурного розвитку суспільства " по відношенню до культури мета публічних бібліотек розвивати і підтримувати збереження та розповсюдження знань; по відношенню до творчої діяльності і комунікації працювати як заклад комунікації суспільства; слугувати місцем зустрічей, індивідуальної і колективної творчості; по відношенню до інформації виступати центром інформації і надавати населенню вільний доступ до неї у відповідності з інтересами та потребами індивідуумів; по відношенню до освітнього процесу постійно підтримувати освіту на всіх рівнях [9].

Згідно з модельним стандартом діяльності публічних бібліотек, вони ведуть культурно-просвітницьку роботу та розвивають дозвіллеві послуги для усіх категорій користувачів [5; 8].

У наш час, у зв'язку з орієнтацією діяльності бібліотеки на потреби жителів, індивідуалізацією обслуговування користувачів, приділенням особливої уваги забезпеченню їхніх інформаційних, культурних, соціальних, побутових запитів, створюється образ бібліотеки як центру громадського життя і культурного спілкування.

Бібліотека – один із важливих продуктів розвитку людської цивілізації. В порівнянні з іншими соціальними інститутами, наприклад, театром, кінематографом бібліотека має деякі специфічні особливості. Вона живе в більш широкому часовому просторі, тобто збирає знання про явища цивілізації, які існували, існують і будуть існувати. При цьому в кожний історичний момент бібліотека існує в конкретно-історичному оточенні і взаємодіє із соціумом і культурою. У маніфесті ЮНЕСКО про публічні бібліотеки, прийнятому у 1949 році, було зосереджено увагу на освітній функції, в доповненому варіанті 1972 року зазначалось, що публічні бібліотеки мають стати місцевими культурними інститутами. Основна концепція Маніфесту ЮНЕСКО про публічні бібліотеки 1994 року полягає в тому, що вона є активною силою в сфері освіти, культури і інформації і є суттєвим фактором в культивуванні ідей миру і духовності серед користувачів [9]. Імідж публічної бібліотеки сьогодні – культурний, дозвіллевий заклад, власне, "культурний" трактується як доступ до культурної спадщини, культурних продуктів і послуг. Зв'язок публічних бібліотек і культури взаємообумовлений. Бібліотекарі публічних бібліотек кожного регіону своєю діяльністю підсилюють культурну діяльність інших культурних осередків, стаючи місцем соціальної і культурної інтеграції жителів.

Використовуючи сучасні інформаційні технології, різноманітні форми роботи, публічні бібліотеки заохочують читачів, до користування бібліотекою, читання, допомагають, консультують. Наразі, публічна бібліотека – це чи не єдине місце, де кожний громадянин може реалізувати конституційне право на вільний розвиток особистості.

Сучасна бібліотека являє собою перехідну форму, спробу синтезу традиційних і новітніх форм збереження і систематизації знання. Причому, важливий вплив на бібліотеки здійснюють соціально-культурні процеси, які впливають на форми і методи роботи.

Поява нових інформаційних технологій багато в чому змінила традиційні бібліотечні процеси, вплинувши і на масову роботу, зробивши її більш сучасною привабливою для читачів, особливо молоді. Використання комп'ютерної техніки у бібліотеці дозволяє не тільки створювати бібліографічні посібники з багатоаспектним пошуком інформації, але й робити електронні виставки, освоювати можливості Інтернету, більш цікаво проводити масові заходи, віртуальні конференції, зустрічі з цікавими людьми, вечори запитань і відповідей, використовуючи можливості ілюстрування, наочності у вигляді слайдів.

На сучасному етапі соціально-економічного розвитку кожна бібліотека намагається мати своє власне "обличчя", свою спеціалізацію, що сприяє за-

кріпленню престижу бібліотеки, активізації її роботи, залучення нових категорій читачів. Широкі можливості для організації професійного середовища в цілому і для оформлення культурно-дозвіллевої діяльності надає використання веб-дизайну при оформленні стендової презентації, веб-сторінки бібліотеки [2]. Сучасні моделі розвитку публічних бібліотек в Україні передбачають об'єднання з іншими закладами культури, наприклад, бібліотека-музей виконує роль відсутнього музею в місті, селі або доповнює його своїми фондами, матеріалами. Бібліотека – центр фантастичної і пригодницької літератури. В такій бібліотеці збираються кращі вітчизняні і зарубіжні твори жанру класики і сучасності. Комплектуються і інші види документів, наприклад, відеозаписи науково-фантастичних фільмів, періодичних видань. При такій бібліотеці можуть працювати студії звукозапису, молодіжне кафе. Функціональна спеціалізація передбачає створення бібліотекою молодіжного центру, який поєднує різні напрямки, пов'язані з захопленнями молоді, має різноманітні фонди: фонотеку, навчальний фонд з лінгафонним кабінетом, фонд літератури на допомогу молодій сім'ї, фонд літератури на допомогу різним любительським заняттям. На базі такої бібліотеки можуть працювати різні молодіжні об'єднання. Бібліотека – дозвіллевий центр. Головна функція такої бібліотеки – організація неформального спілкування читачів, зустрічі з цікавими людьми, інформування про літературно-художні новинки, публіцистику. Така бібліотека може мати систему абонентів з різних напрямків, набір різних функціональних приміщень (кіно і відеозал, фонотека, ігротека, зал періодичних видань). Спеціалізовані бібліотеки здійснюють обслуговування у відповідності з домінуючими напрямками діяльності населення даного регіону, виконуючи роль своєрідного фірмового сервісу. Дана роль допомагає виконати бібліотеці нові, не властиві їй функції, перш за все, з'являються нові категорії читачів, які, наприклад, вивчають мову, сімейну економіку для молодої сім'ї, комплектуються фонди як друкованими виданнями так і відео- аудіофондами. Широке розповсюдження отримала бібліотека-фонотека сучасної музики з фондом грамплатівок, магнітофонних записів, компакт-дисків на сідіром. Найбільш розповсюджений тип – бібліотека сімейного читання. Формування таких бібліотек диктується особливостями демографічної ситуації конкретного регіону. Соціальне призначення бібліотеки сімейного читання визначається вирішенням наступних завдань :

- сприяння підвищенню рівня психолого-педагогічної грамотності батьків, вихованню культури спілкування в сім'ї;
- залучення батьків до рекомендації книг своїм дітям, збагачення їх читачького досвіду власними враженнями і інтересами;
- відродження традицій сімейного читання, розширення можливостей для різних любительських занять. Так бібліотека сімейного читання має відповідну педагогічну програму, яка відображає специфіку роботи з читачами (батьками і дітьми), спеціалізований фонд літератури, відеоматеріалів.

Спеціалізація бібліотечного обслуговування є одним із перспективних шляхів розвитку бібліотек – культурно-дозвіллевих центрів. Реалізація культурно-дозвіллевих програм в бібліотеках потребує забезпечення і розвитку матеріально-технічної бази цих закладів:

- наявність обладнаних приміщень, придатних для використання в рамках культурно-дозвіллевих програм і віддалених від читальних залів;
- наявність демонстраційно-проекційної та звукової техніки, спеціального призначення (для дітей молодшого шкільного віку, людей з вадами слуху);
- наявність традиційних засобів візуалізації – плакатів, макетів, куточків);
- по можливості, необхідне спеціальне театральне обладнання, реквізит (освітлювальна техніка, сцена);
- наявність рекреаційних програм для учасників (можливостей зон відпочинку, кафе).

Забезпечення соціальної, культурної і рекреаційної функцій публічними бібліотеками потребує і від бібліотечних фахівців пошуку нових форм обслуговування користувачів.

Таким чином, сучасна публічна бібліотека України, яка сформувалась протягом останнього століття, є популярним закладом культури для всіх груп користувачів, виконує декілька соціокультурних функцій. Вона зберігає культуру минулого і організовує її використання. Публічна бібліотека як соціокультурний центр міста, села сприяє і сприятиме виконанню поставлених суспільством завдань виховання особистості, інформаційного забезпечення потреб користувачів, реалізації їх прав на проведення змістовного дозвілля.

Використані джерела

1. Ашаренкова Н. Історія та еволюція поняття "публічна бібліотека" / Н. Ашаренкова // Бібліотечний вісник. – 2006. – №1. – С. 9-14.
2. Комиссарова Л.Д. Социально-психологические технологии в работе современной публичной библиотеки / Л.Д. Комиссарова. – М.: Либерия, 2003. – 147 с.
3. Матлина С.Г. Публичная библиотека : Какой ей быть ? (Размышления на полях издания ИФЛА) / С.Г. Матлина // Библиотекосведение и библиография за рубежом. – 1990. – №125. – С. 30-41.
4. Мехиа М. Публичная библиотека как центр культурного развития М.Мехиа // Библиотека. – 1993. – №2. – С. 7-9.
5. Модельный стандарт деятельности публичной библиотеки РБА. – М., 2001. – 12 с.
6. Мотульский Р.С. Генезис и сущность библиотеки как социального института. – Режим доступа: <http://www.nlb.by>
7. Про діяльність публічних бібліотек м. Києва за 2006 р. / Публічна бібліотека ім. Лесі Українки. – К., 2007. – 22 с.
8. Публичные библиотеки Беларуси в контексте социокультурного пространства региона. – Режим доступа: <http://hghltd.yandex.com>
9. Публичная библиотека как социокультурный институт : альтернативные точки зрения и изменяющиеся контексты // Обслуживание взрослых публичными библиотеками США / Конни Ван Флит, Даглас Рейбер. – М., 1995. – Ч.2. – С. 226-251.
10. Соціокультурна діяльність: Публічні бібліотеки / Укладачі: С. Кравченко, І. Цуріна / Національна парламентська бібліотека. – К., 2005. – 67 с.

ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА: СУСПІЛЬНІ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ АСПЕКТИ

Сучасний етап розвитку цивілізації характеризується тим, що жодна зі сфер буття людини не може нормально функціонувати і розвиватись без сучасного і повного забезпечення необхідною інформацією. Інформація завжди мала вплив на формування особистості, її світогляд, стереотипи поведінки, ступінь громадської активності. Зростаючі інформаційні потоки роблять процеси сприйняття, розуміння й оцінки інформації все більш складними.

Увага дослідників до проблеми інформаційної культури обумовлена тим, що сучасний світ вступив у фазу активного інформаційного розвитку, який характеризується глобальністю інформаційних процесів. Інформаційні загрози все більше чинять негативний вплив на розвиток, виховання, освіти, психіку особистості, здоров'я, особистісні характеристики, політичні орієнтації, ідеологічні установки, життєві запити різних верств суспільства, а також впливають на процеси реалізації загальнодержавних програм, впливають на національні інтереси та соціокультурні потреби людей. З іншого боку, інформаційна культура гармонізує внутрішній світ особистості в ході освоєння всього об'єму соціально значимої інформації.

Аналіз літератури з означеної проблематики дозволяє нам констатувати наявність досить чисельного матеріалу. Г.Г. Воробйов, А.А. Гречихін, Н.Б. Зінов'єва, Ю.С. Зубов, В.М. Петров, Л.В. Скворцов та інші досліджують фундаментальні теоретико-методологічні проблеми інформаційної культури суспільства й особистості та її філософські основи. Питаннями формування інформаційної культури в освітньому і виховному аспектах займаються С.Г. Антонова, Л.С. Болотова, Ю.С. Брановский, М.Г. Вохришева, М.І. Жалдак, В.А. Шаповалов та інші дослідники.

Інформаційна культура – це суспільне явище інтеграційного характеру, що вивчається з позицій різних наук: педагогіки, інформатики, філософії та інших. В суспільному аспекті її можна визначити як множину практичних, матеріальних надбань суспільства, які відображають історично досягнутий рівень розвитку суспільства у сфері інформаційних відносин і втілюються в результатах інформаційної діяльності. В індивідуальному аспекті, інформаційна культура – це сфера духовного існування індивіда, що охоплює систему виховання, освіти, наукової діяльності та мистецької творчості особистості у контексті інформаційних відносин.

Інформаційна культура (індивідуальний аспект) – це вміння цілеспрямовано працювати з інформацією, використовуючи для її одержання, обробки, передачі інформаційні технології та методи. Інформаційна культура

сприяє процесу пізнання і опредмечує культуруутворюючу діяльність людини. Вона бере участь у засвоєнні людиною культурних реалій. Інформаційна культура повинна сприяти формуванню й активізації професійних знань, методологічного мислення, що сприяють успіху в будь-якій людській діяльності.

Інформаційна культура (суспільний аспект) характеризує рівень розвитку конкретних суспільств, народностей, націй, а також специфічних сфер діяльності. Вона являється ступенем удосконалення суспільства чи певної його частини в усіх можливих видах роботи з інформацією: її отриманні, накопиченні, кодуванні, переробці та в створенні на цій основі якісно нової інформації та її практичному використанні. Становлення інформаційної культури відбувається в суспільстві, яке безпосередньо впливає на культуру, але і сама культура, в свою чергу, являється регулятором, стабілізатором, орієнтиром, маяком суспільства.

На сьогоднішній день інформаційна культура є елементом загальної культури людства. Роль інформаційної культури в суспільстві обумовлена її соціальними функціями (пізнавальна, історична, комунікативна, регулятивна, адаптаційна, інтегруюча та ін.). Пізнавальна, яка простежується через освіту, самоосвіту; історична – передача соціального досвіду; комунікативна, яка забезпечує спілкування людей в певних соціокультурних нормах; регулятивна, яка формує соціально-прийнятні форми поведінки індивідів, особливо через загальноприйнятні зразки поведінки, мораль та право; адаптаційна, завдяки якій інформаційна культура являє собою механізм єдино можливої аналітичної адаптації людини до мінливих умов існування інформаційного суспільства; інтегруюча, яка сприяє формуванню типу особистості, який відповідає рівню розвитку суспільства (в наш час – інформаційного).

Процес життєдіяльності індивіда багато в чому залежить від здатності сприймати зовнішню інформацію і моделювати відповідно до неї своє ставлення до навколишнього світу і до самого себе. Інформаційна культура ґрунтується на знаннях про інформаційне середовище, законах його функціонування, на вмінні орієнтуватися в інформаційних потоках. Ця проблема проявляється як в індивідуальній інформаційній культурі, яка визначається сукупністю інформаційних потреб, так і в спеціалізованій інформаційній культурі, що являє собою інтеграційно якісну характеристику своєрідності процесів виробництва, перетворення, зберігання, передачі і споживання професійної інформації.

Отже, інформаційна культура є значною теоретичною основою перебування свідомості особи, суспільства, світового співтовариства в умовах формування сучасного етапу інформаційного суспільства – кіберцивілізації та національного культурного простору.

Використані джерела

1. Винарик Л.С., Щедрин А.П. Информационная культура: эволюция, проблемы / Л.С. Винарик, А.П. Щедрин. – Донецьк: ІЭП НАН України, 1999.

2. Воробьев Г.Г. Информационная культура в управленческом труде / Г.Г. Воробьев. – М.: Экономика, 1971. – 106 с.
3. Семенюк Э.П. Информатизация общества, культура, личность / Э.П. Семенюк // Научно-техническая информация. Серия 1. – 1993. – №1. – С. 1-3.
4. Суханов А.П. Информация и прогресс / А.П. Суханов. – Новосибирск : Наука, 1998. – 192 с.
5. Хмельницький О.О. Інформаційна культура: Підготовка кадрів до інформаційної роботи: Навч. посіб. / О.О. Хмельницький. – К: КНТ, 2007. – 200 с.

М. Г. Москалик,
завідувач навчальної лабораторії НАКККіМ,
ст. викладач, здобувач НАКККіМ

РОЛЬ СОЦІАЛЬНОЇ ТА КОМЕРЦІЙНОЇ РЕКЛАМИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Сучасна реклама – невід’ємний елемент нашого життя. Реклама є однією з основних засобів поширення інформації і являє собою складову частину тих груп соціальних інститутів, які активно впливають на різні сфери суспільного життя.

Соціальна та комерційна реклама має великі можливості вдосконалення важливого для суспільства процесу взаємозв’язку виробництва та споживання. Саме реклама формує стереотипи та еталони поведінки, пробуджує прагнення підвищувати рівень життя, намагається змінити уявлення людей з актуальних проблем сьогодення. Розгляд реклами як соціокультурного явища та вироблення нових підходів і методів її вивчення є одним з важливих питань сьогодення. Звернення до цього феномена викликане ще й тим, що реклама належить до тієї групи соціальних інститутів, що впливають не тільки на стан суспільства в цілому, але й на діяльність окремих груп, соціальних прошарків, регламентують певні принципи існування та поведінки людей у деяких видах соціальної активності та професійної діяльності [2].

Якщо досліджувати рекламу як вид мистецтва, то варто звернути увагу на ті особливості, які не дозволяють поставити її в один ряд із класичними видами. По-перше, реклама – це нетрадиційне мистецтво, яке виникло не дуже давно, його відрізняє від інших видів досить короткий термін існування та характерний тільки для неї (реклами) засіб відображення дійсності. Крім того, сфери, куди проникає реклама, значно ширші. Як вид мистецтва, реклама дуже рухома, вона схильна до вільної комбінаторики засобів виразності, до варіювання та маніпулювання різними художніми засобами. Тут не існує жорстких меж і настанов у створенні художнього образу, відбувається нескінченний процес дифузії реклами в усі напрями художньої творчості.

Є всі підстави розглядати сучасну соціальну та комерційну рекламу як нетрадиційний, тривіально-синтетичний вид сучасного мистецтва, який нині знаходиться у стадії формування. Поява реклами обумовлена всім ходом різноманітних цивілізаційних процесів.

Світова тенденція, згідно з якою реклама розвивається як культурне явище, висуває на перший план естетичне начало. Естетичне сприйняття споживача спрямоване в рекламі на міфічне та ілюзорне уявлення про життя. Таким чином споживач компенсує відсутність у реальному світі краси, гармонії та легкого існування. Товар у рекламі стає міфом. В уявленні споживача його наділено певним буттям, завершеністю, ціннісною значущістю. Рекламний образ позбавлений психічної неврівноваженості дає споживачеві уявне задоволення [2].

Види та форми рекламної діяльності, її суть і способи функціонування змінюються в залежності від соціально-економічного стану суспільства, розширення виробництва, чинників цивілізації. На нинішньому етапі реклама всебічно проникає у загальні культурні процеси, зрощується з ними та стає своєрідним відображенням тривіальної культури.

Сучасні тенденції розвитку реклами характеризуються як глобальний синтез, універсалізація різних культурних явищ. Формуючись як своєрідна художня творчість, реклама стає нетрадиційним тривіально-синтетичним видом сучасного мистецтва.

Як вид соціальної взаємодії, реклама апелює до загальнолюдських цінностей, використовуючи механізми естетичного сприйняття, несе в собі велику образність, яскравість і видовищність, що дає їй можливість естетизувати поведінку людини. Через наслідування, переконання, стандартизацію та схематизацію реклама деякою мірою закріплює у свідомості споживача реклами як такої естетичні цінності, норми його поведінки на рівні повсякденного буття [3].

Отже, через привнесений образ реклама розвиває уявлення, запроваджує певні норми та моделює не тільки поведінку людини, але й її предметно-речовий світ. Будучи оригінальною формою відображення дійсності, особливим нетрадиційним тривіально-синтетичним видом сучасного мистецтва, реклама використовує весь арсенал художньо-виразних засобів для впливу на свідомість споживача і його поведінку. Сучасна соціальна та комерційна реклама, яка набула більшості засобів та методів народної творчості, продовжує свій розвиток. Вона вбирає в себе всі складові культури від науки до мистецтва, синтезує їх та адаптує до повсякденної свідомості, стає своєрідною культурною універсалією, різноманітним відображенням сучасної культури.

Використані джерела

1. Проект закону України "Про національний культурний продукт" (проект доповнений і виправлений, станом на 10.05.08). – УЦКД, 2008.
2. Чаган Н.Г. Реклама в социокультурном пространстве: традиции и современность / Н.Г. Чаган // Маркетинг в России и за рубежом. – М., 2000, – № 2.
3. Шинкаренко І. Мантри та смертні гріхи маркетингу: інтерв'ю з Ф. Котлером / І. Шинкаренко // Експерт. – 2006. – №34. – С. 34-38.

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СІЛЬСЬКОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ

Сучасні інформаційні потреби жителів села зосереджуються навколо питань, пов'язаних з повсякденним життям, організацією побуту, проблемами працевлаштування, соціального і правового захисту тощо. Для задоволення цих запитів бібліотечні заклади сільської місцевості все частіше виконують функцію інформаційного центру, значення якого у даній ролі постійно зростає. Метою такого центру є збирання і надання у користування документів з питань діяльності місцевих органів влади, іншої різноманітної інформації з урахуванням інтересів різних категорій громадян – молоді, пенсіонерів, робітників, безробітних – у сфері праці, політики, освіти, культури, побуту, захисту прав тощо.

Сільські жителі менш підготовлені, вони не так обізнані, у них своє коло інтересів, тому потрібно використовувати прості, доступні форми роботи з ними.

Діяльність сільської бібліотеки має свою специфіку при реалізації своєї базової функції – інформаційної, а саме:

– акумулює і надає для користування широкий спектр інформації, забезпечує жителів соціальною і місцевою інформацією – створення фактографічних баз даних (збирання рішень сесій районної та селищної рад, статистичних даних; інформація про діючий керівний склад області, району, села, уповноважених осіб з конкретних питань, години прийому громадян посадовцями, конкретні телефони та ін.);

– створює потрібну користувачам інформацію (бібліодайджести, інформдосьє, блоки на інформаційній зоні, інформаційні списки – "Жінка і держава", рекомендаційні списки тощо);

– акумулює інформацію про область, район, село: краєзнавча картотека, папки конвалют, інформаційний список "Район на сторінках преси", біо-бібліографічні довідники, довідково-бібліографічні видання про видатних людей області, району, села;

– через МБА забезпечує користувачів інформацією, відсутньою в бібліотеці;

– навчає користувачів вмінням і правилам користування інформацією (бібліотечні уроки, Дні інформації, Дні фахівців, індивідуальні консультації);

– надає консультації по написанню заяв, повідомлень, рефератів і т. і.;

– надає можливість разом з сім'єю, друзями цікаво провести дозвілля (зустрічі з цікавими людьми, літературно-музичні ранки і вечори);

– надає можливість реалізувати творчий потенціал талановитим користувачам (виставити власні твори, роботи, речі);

- надає приміщення для проведення заходів, зустрічей для представників різних соціальних і вікових груп;
- надає консультації та методичну допомогу у складанні довідково-бібліографічних апаратів для домашніх бібліотек;
- надає можливість користувачам внести пропозиції по удосконаленню і покращенню обслуговування;
- надає можливість благодійникам і спонсорам внести кошти на розвиток бібліотеки.

Сьогодні в сільських бібліотеках відбуваються серйозні зміни, пов'язані з підвищенням їхньої ролі в життя місцевих громад, розширенням функцій і діапазону надання інформаційних послуг. З появою сучасних технологій (відео, комп'ютер і т.і.) сільські бібліотеки мають змогу створювати і збирати інформацію, яка є не тільки ресурсом, але й товаром. За підтримки місцевих адміністрацій, в деяких бібліотеках сільської місцевості є доступ до мережі Інтернет або створені Інтернет-центри з безкоштовним доступом. Можливість оперативного обміну інформацією стала передумовою для створення краєзнавчих, фактографічних баз даних сільських бібліотек. Сільська бібліотека може заявити про себе шляхом створення домашніх сторінок і сайтів, підготувати інформацію про бібліотеку та описати свою роботу.

*О. А. Остапов,
здобувач КНУКіМ*

НАУКОВО-ДОСЛІДНА ТА МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА

На території Києво-Печерського монастиря 29 вересня 1926 року був створений Заповідник, який одразу ж узяв на облік і забезпечив зберігання величезних художніх цінностей, які накопичив монастир за багатовіковий період існування. Наукові працівники виявили справжню самовідданість, збираючи й опрацьовуючи матеріал музейного значення. Його різноманітність і цінність дали можливість організувати на території Лаври Всеукраїнське музейне містечко з музеями різних галузей. Заповідник ретельно зберігав, реставрував цінні надбання минулих епох, незважаючи на десятиліття ідеологічних утисків за радянської доби. У наш час його фондова збірка надає змогу створювати захоплюючі експозиції, а численним прочанам і туристам □ милуватися давніми витворами людських рук у славу Божу.

Першим на території Лаври у 1923 році відкрився Музей культів та побуту. Основу його фондів склали твори образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, а також документальні матеріали. Згодом у Заповіднику було відкрито також Музей староукраїнської будівельної техніки, Український театральний музей та Музей української старовини. У 1924-

1925 рр. Музей культур та побуту поповнювався за рахунок окремих приватних експонатів колишньої Лаври, кюнц-кабінету Київського університету, зібрань і колекцій [1, 110].

Незважаючи на невеликий штат (7 музейних робітників і 2 позаштатних лаборанти), колектив проводив значну роботу по поповненню і обробці фондів матеріалів. Співробітники заінвентаризували 9462 експоната, описали – 1031, змонтували – 403. За два роки музей придбав 2170 експонатів [2, 33].

Серед речей на особливий інтерес заслуговували пам'ятки східного золотарства XVIII-XIX ст., пам'ятки українського шиття XVIII ст., розкішні зразки французьких тканин XVIII ст., матеріали майстерні шиття від Флорівського монастиря, золоті монети Босфорських царів, зображення персонажів буддистської міфології, рідкісні видання українських друкарень [3, 5].

До 1925 р. Київський музей культур та побуту став одним з провідних музеїв республіки. Його фонди налічували 82 000 експонатів і були розміщені у 8 секціях: 1) металу і каміння; 2) шиття і тканин; 3) станкового малярства; 4) нумізматики; 5) культур; 6) писем та друку; 7) історії Лаври; 8) манускриптів.

Пізніше Музейне містечко відкрило для масового відвідування, крім музеїв, фонди архітектури, писем та друку, шиття і тканин. Інші фонди були відкриті для дослідників.

У період другої світової війни німецькі окупанти розграбували всі музеї Заповідника, а також зруйнували багато його пам'яток.

Після звільнення Києва у травні 1944 року Заповідник відновив свою діяльність, почалися реставраційні роботи. У відновлених та реставрованих пам'ятках почали функціонувати музеї театального, музичного та кіномистецтва, Музей історичних коштовностей, виставка художніх виробів з дорогоцінних металів, художніх тканин та ін.

У наш час робота колективу Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника спрямована на подальше вивчення, зберігання та використання комплексу пам'яток природи, історії, археології, архітектури, культури, на базі якого він створений, з метою залучення громадян до надбань української історико-культурної спадщини і формування національної свідомості українського народу.

На території Заповідника розміщені музеї: Музей книги і друкарства України, Музей українського народного декоративного мистецтва, Музей театального, музичного та кіномистецтва України, Музей історичних коштовностей України.

Постійно діють виставки: "Лаврська скарбниця", "Виставка мікромініатюр М. Сядристого", "Виставка голограм "Духовні скарби України", а також тимчасові виставки, на яких експонуються чудові вироби з дорогоцінних металів, культове гаптування, багата колекція ікон. Експозиції поновлюються завдяки фондовій збірці музею, що налічує понад 70 тисяч експонатів. Регулярно ведеться інформування широких кіл громадськості про діяльність музею засобами мас-медіа, виходять у світ видання, збірники наукових праць

"Лаврський альманах" та "Могилянські читання". Діє розгалужена система музейного сервісу.

Ансамбль Києво-Печерської лаври – це своєрідний музей форм і стилів, у якому репрезентовано кращі зразки національної архітектури. Кожна споруда має своє обличчя, свій художній образ. Внаслідок праці талановитих архітекторів та будівельників виник один з найвидатніших монастирських комплексів – Києво-Печерська лавра. Більше ніж 950 років її історія нерозривно пов'язана з історією, життям і культурою українського народу. Заповідник своїми видатними пам'ятками, музеями та виставками щорічно приваблює сотні тисяч екскурсантів.

За час існування Заповідника його відвідало близько 50 мільйонів туристів з усіх кінців світу.

Використані джерела

1. Нариси історії КПЛ та Заповідника. – К., 1992.
2. ЦДАВОВУ.– Ф.166, оп.6, спр.298.
3. ЦДАВОВУ.– Ф.166, оп.6, спр.704.

*А. В. Святненко,
канд. іст. наук, доцент,
професор НАКККіМ*

СОЦІАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЦЕРКОВ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Сьогодні Україна є багатоконфесійною державою, в якій, за офіційними даними, діє 35184 релігійних організацій за 55 віросповідальними напрямками. Релігійні інституції, інтегровані в структуру соціуму, беруть безпосередню участь у вирішенні актуальних суспільних проблем. Соціальна діяльність інтерпретується Церквами як обов'язок об'єднання віруючих, виконання якого засвідчує про відповідальність конфесій перед тією спільнотою, серед якої вони поширюють свої вчення.

Упродовж останніх років соціальна робота діючих в країні конфесій набула багатовекторного спрямування. Ряд релігійних організацій здійснюють масштабні заходи у напрямі духовної опіки та допомоги по догляду за особами, що перебувають у закладах соціального захисту – будинках для престарілих, центрах для одиноких, будинках для дітей з фізичними і розумовими вадами тощо. При релігійних організаціях утворюються осередки охорони здоров'я: реабілітаційні центри, лікарські кабінети, санаторії, працюють пункти безкоштовного харчування, надання побутових послуг інвалідам, ветеранам війни та праці за місцем їхнього проживання. Розширюється мережа оздоровчих таборів для дітей-інвалідів та сиріт з малозабезпечених сімей. Організовується проведення душпастирської роботи в будинках інвалідів, дитячих будинках та інтернатах, закладах виправної роботи для неповнолітніх злочинців.

Згідно з даними Державного комітету України у справах національностей та релігій, станом на 1 січня 2010 р. при релігійних організаціях, з метою надання благодійної допомоги нужденним та закладам, що їх обслуговують, діяло 347 місій та 76 братств. Є чимало прикладів милосердної діяльності релігійних інституцій по всій Україні. Зокрема, в Хмельницькій області в с. Писарівка релігійною громадою РКЦ створено будинок милосердя. У багатьох населених пунктах Закарпатського регіону осередками тієї ж церкви засновано мережу безкоштовних аптек. З ініціативи Української Уніонної конференції церкви адвентистів сьомого дня було створено Адвентистську медичну асоціацію України. До фундації входять понад 700 фахівців вищої і середньої кваліфікації, які надають медичну допомогу нужденним в різних регіонах країни. Релігійними організаціями УПЦ Волинської області в літніх таборах відпочинку щороку оздоровлюється до 1000 дітей із малозабезпечених сімей. Сестри милосердя Тихвінської ікони Божої Матері при Сумському єпархіальному управлінні УПЦ КП відвідують слідчі ізолятори, виправні колонії та забезпечують засуджених продуктами харчування. При релігійних громадах постійно діють благодійні їдальні для соціально незахищених осіб.

Членами релігійних організацій підтримується ініціатива щодо усиновлення дітей, позбавлених батьківської опіки. Практично на території всієї країни представниками різних конфесій облаштовуються дитячі будинки сімейного типу. Так, Свято-Вознесенський Банченський та Боянський жіночі монастирі у Чернівецькій області постійно утримують більше 150 дітей-сиріт з різними фізичними вадами. У Рівненській області функціонує 17 дитячих будинків сімейного типу та 37 прийомних сімей, у яких виховуються відповідно 131 і 68 дітей, прийомними батьками та вихователями яких є представники саме релігійних організацій.

Особливих зусиль докладають церкви на ниві боротьби з поширенням епідемії ВІЛ/СНІДу та наркоманією. Релігійні інституції, маючи високий рівень довіри і авторитет серед населення, проводять профілактичні заходи, доносять розуміння того, що ці захворювання є не тільки медичними, але, в першу чергу, духовними і соціальними проблемами. Церкви і релігійні організації опікуються хворими, надають їм та їхнім сім'ям морально-психологічну підтримку.

Релігійні організації не стоять осторонь врегулювання проблем, породжених дією стихійних природних факторів. Зокрема, конфесії організували масштабну кампанію із закупівлі та розподілу гуманітарної допомоги серед населення, яке постраждало влітку 2008 року від повені у Західній Україні. Матеріальна підтримка надавалася продуктами харчування, медикаментами, одягом, постільними комплектами тощо. Особливих зусиль на цій ниві доклали представники УГКЦ, УПЦ КП, УПЦ МП.

Церкви апробують нові форми соціального служіння. Так, в Україні розпочав діяльність недержавний церковний пенсійний фонд "Покрова", заснований предстоятелем УГКЦ Любомиром Гузаром. Ця структура поклика-

на забезпечити гідну пенсію, насамперед, священнослужителям і мирянам, але не тільки греко-католицької церкви. Загалом клієнтами фонду можуть стати усі бажаючі громадяни України. В умовах сучасної світової соціально-економічної і фінансової кризи фонд, окрім прямого завдання – гарантувати достойну старість, – виконує ще одну важливу функцію – навчає основам фінансово-економічного життя.

Сприяє вирішенню соціальних проблем незахищених верств населення активна співпраця вітчизняних релігійних організацій із їхніми одновірцями із за кордону. Варто зазначити, що більше половини гуманітарної допомоги надходить в Україну саме завдяки допомозі релігійних організацій.

Отже, церкви взяли на себе частину відповідальності за морально-етичний стан суспільства, їх соціальна діяльність виходить за конфесійні межі, охоплюючи своїм впливом, по суті, всі сфери громадського життя.

*В. М. Сніжко,
канд. іст. наук, викладач НМАУ
ім. П.І. Чайковського*

ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ПОЄДНАННЯ ЛЮДИНИ І ПРИРОДИ

У процесі розвитку науки культурології склалося декілька соціально-культурологічних напрямів, а саме соціальної і культурної антропології, культуролого-соціологічний, культурно-типологічний, культуролого-психологічний та культуролого-екологічний. Культуролого-екологічний напрям привернув увагу дослідників давніх культур Б. В. Арманова, Е. С. Кульпіна, які досліджували історію і культуру природокористування, І. І. Крупника, який опрацював матеріали з етноекнології та ін. [3, 245].

Життєдіяльність людства на нашій планеті, формування етносів, виникнення і розвиток національних культур сприяло формуванню філософської думки, культурологічних поглядів. З'явилися визначення поняття "культура", визначилися функції культури, які забезпечували основні засоби загальної життєдіяльності людей. До функцій культури можна віднести культуру адаптації спільноти до природних і історичних умов його проживання, яка реалізується внаслідок накопичення досвіду і втілення його у нормах, правилах і формах безпосереднього життєзабезпечення, забезпечення колективної безпеки членів спільноти, їх майна і легітимних прав інтересів [3, 510].

Поєднання людини і природи – питання актуальне у всі часи. Еволюціоністи розглядали кожне явище культури як ланку ланцюга еволюції, а німецький вчений Ратцель, який знаходився у джерел дифузійнізму, намагався вивчати явища культури у поєднанні з конкретними, насамперед, географічними умовами.

В.І. Вернадський доводив, що живі організми мають вирішальний вплив на навколишнє природне середовище. Дослідження вченого стали ви-

рішальними для Л.М. Гумільова, який науково обґрунтовував проблеми етногенезу і його закономірностей. Низку принципів теорії В. І. Вернадського Л.М. Гумільов поклав в основу своєї теорії пассіонарності та зробив свої висновки стосовно етносу як системи закритої і корпускулярної, яка "має свій початок і кінець, тобто, виникає і щезає, і цим забезпечується функціонування процесу етногенезу" [1, 15.]. Він стверджував, що "етноси, тому що зовнішнє середовище різноманітне, адаптуються до нього по-різному, і це призводить до значних етнічних відмінностей" [1, 23].

Специфіка етнічних відмінностей проявляється у культурі, у "світі штучних порядків (у вигляді матеріальних об'єктів, символів, ідей, соціальних структур, мов комунікування тощо), створених самими людьми, забезпечуючи колективний (соціальний) характер їх життєдіяльності" [3, 356.].

У співвідношенні природи і культури необхідно також відзначити "культуру природокористування, тобто екологічну культуру людей..." [3, 357]. Відомо, що розвиток технічних засобів і зростання ефективності технологій переробки матеріалів природи для людських потреб гостро ставить питання про порушення балансу відтворення природних екосистем.

Широкий спектр екологічних проблем, які існують сьогодні, привертають увагу всього людства. Тема екологічної культури стає особливо актуальною в ХХІ столітті, коли відбувається глобалізація екологічних проблем за їх кризи, аналіз впливу різних етносів та їх національно-державних утворень на прискорення і загострення соціоекологічних проблем у сучасному світі. Саме це визначає актуальність даної статті.

Сучасні вчені – В.С. Крисаченко, В.І. Антофійчук, Б.І. Білик, М.І. Дробноход та ін. намагаються розкривати сутність екологічної культури як "напряму людської діяльності та мислення, від якого істотним чином залежать нормальне існування сучасної цивілізації..." [2, 10].

Вивчаючи екологічну культуру, сучасні вчені покладають в її основу діяльнісний підхід. Саме це і дає змогу зрозуміти причини людських вчинків, механізм перетворення світу природного у світ трансформований, згідно з потребами, цілями і можливостями людини. Тому екологічна культура включає коло питань, пов'язаних з використанням людиною природи, перетворенням її у власних інтересах, а також з наслідками такої діяльності. Формування екологічної культури сприяє розширенню знань, кругозору людини як природної істоти щодо пристосування її в природному середовищі, ефективного природокористування. Екологічна культура започатковується, створюється, зберігається і відтворюється у сфері інтелектуально-духовній, у свідомості. Завдяки цьому забезпечується її неперервність, спадкоємність та розвиток [2, 16].

Накопичення екологічної інформації сприяє підвищенню екологічної свідомості людей. Набуті екологічні знання мають величезний виховний потенціал і змушують замислюватися над екологічними питаннями сьогодення.

Використані джерела

1. Карельская Л.П. Л.Н.Гумилев. – М.: ИКЦ "МарТ"; Ростов н\Д: Издат. центр "МарТ", 2005. – 112 с.
2. Крисаченко В.С. Екологічна культура: теорія і практика: Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1996. – 352 с.
3. Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.

В. М. Співак,
*канд. політ. наук, доцент,
заступник начальника ДОН МВС України*

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС

Сучасні докорінні зміни в економічній, соціальній, політичній та інших сферах суспільства науковці і політики пов'язують, як правило, з процесом глобалізації, який має своє минуле, сучасне і майбутнє.

Глобалізація – складний, багатовимірний процес розвитку людства, який охоплює всі сфери людської діяльності. Серед науковців і політиків він ще не набув остаточного і завершеного тлумачення. Залежно від власного бачення і оцінки фундаментальних процесів, які відбуваються, кожен трактує їх по-своєму: як безмежні можливості і перспективи, відкриті інформаційною революцією перед людством; об'єктивний процес розвитку людства; історичну перемогу принципів ліберальної демократії; віртуальну реальність тощо. Однак, сутність глобалізації і головна її тенденція розвитку – формування цілісного світу, глобального людського співтовариства, нового типу цивілізації [1, 22].

Контури такого глобального людського співтовариства лише формуються, і його становлення є справою XXI століття. Нинішній етап глобалізації відрізняється від попередніх не лише кількісними, а і якісними характеристиками: швидкими темпами формується глобальна інформаційна мережа, а відповідно – й інформаційне суспільство, як на національних так і глобальному рівні; відбувається розширення глобальної економіки, лібералізація ринку, миттєве переміщення капіталів; знання перетворюються у базовий елемент суспільного розвитку на шляху до "економіки знань", а інтелект не лише реформує відносини власності, а й набуває ціннісних переваг у свідомості людей. Суттєвою характеризуючою ознакою сучасного етапу процесу глобалізації є нова якість взаємозв'язків і взаємозалежностей, в яких глобальні зв'язки все більше переважають над локально-національними. Глобальність є головною характеризуючою ознакою суспільства.

Економічна сфера є важливою сферою процесу глобалізації, але далеко не вичерпує його. До того ж, міжнародний, міжцивілізаційний, міжорганізаційний діалог на тему майбутнього напряму економічної й соціальної полі-

тики в контексті глобалізму ще далекий до завершення. Універсалізація ідей "ринкового фундаменталізму" входить у протиріччя з імперативами сучасності, що переконливо підтверджується сучасною системною фінансово-економічною кризою. Глобалізації, яка ґрунтується на економічній логіці ринку, повинна бути протиставлена нова глобалізація з принципами впровадження економіки знань у світове суспільство. Ключовими конструкторами тієї мови, якою ведеться обговорення світових змін і які успішно оперують у світовому оточенні, є також наддержавні та міжнародні НУО. "Глобалізація з людським обличчям" може розвиватися лише на основі концепції, в якій людина визнається метою поступу і яка враховує інтереси не лише передових, розвинених країн (золотого мільярду), а й країн, які розвиваються.

Процес глобалізації культури посилює зв'язок між економічними і культурологічними дисциплінами. Остання є настільки значимою, що дає підстави говорити про економізацію культури і культуризацію економіки. Така взаємодія визначається тим, що суспільне виробництво все більше орієнтується на отримання інтелектуальних, культурних і духовних благ та послуг, або на виробництво "символів", а в сфері культури все більше відчувуються закони ринку і конкуренції "мас-культури".

Підтвердженням того, що часи дійсно змінюються, є зростаюча критика старих і пошук нових, більш справедливих "правил гри" на міжнародній арені. Багатополярний світ потребує справедливих і зрозумілих презумпцій для всіх суб'єктів глобалізаційних відносин. На фоні зростаючої демократизації світу все гучніше лунає голос "мовчазної більшості", яка перебуває в глобалізаційному процесі далеко не на рівних умовах з іншими, активізуються виступи альтерглобалістів, вимоги яких вже неможливо залишати поза увагою. На наших очах відбувається перерозподіл функцій та ролей між національними державами і міжнародними організаціями. Досягне для огляду майбутнє не уявляється без активної присутності держави, хоча, очевидно, її функції змінюються і будуть змінюватися надалі.

"Глобальне село" є таким планетарним утворенням, соціокультурним простором, де одночасно присутні всі часи і простори. Це відбулося завдяки розвитку космічної техніки, Інтернету, телекомунікаційних технологій і цифрових систем. Світ замкнувся географічно, економічно, політично, інформаційно, але ще не став єдиним цілісним простором. Рано чи пізно це відбудеться. Логічно передбачити, що для цього він має замкнутися з усіх головних параметрів: цивілізаційно (юридично), ідеологічно, соціокультурно, гуманістично, морально [2, 405]. Нині ж, для вирішення нагальних глобальних проблем важливо розуміти світ як систему "людина-суспільство-природа", яка не лише склалася і щоденно функціонує, а й має межі власного існування. Якщо своєчасно не реагувати на конфлікти і кризи сучасності, це може призвести людство до глобальної катастрофи.

Глобалізація – це не лише економічний і науково-технічний процес, а й одночасно цивілізаційний, що має власні соціокультурні основи і виміри.

Якщо єдність, однотипність (уніфікація) норм, стимулів і способів дії та поведінки може забезпечити мету економічного і технологічного прогресу, то подібне не відбувається в духовній і культурній сферах [3, 393]. Водночас без останніх глобальний світ існувати не може. В сучасних умовах успіху досягли країни, які знайшли оптимальні форми поєднання власної, традиційної соціокультурної системи з найновішими продуктивними досягненнями в науково-технічній сфері.

Гібридизація культури відбувається лише до певної межі і завжди залишає місце для національного, іншого, не характерного для всіх. Відтак, багатоманітність, нетотожність національних культур, традицій і цінностей є законом і принципом соціокультурної сфери. Основою нового типу цивілізаційного розвитку мають стати цінності, які дадуть можливість забезпечити діалог культур, їх взаємне збагачення і міжцивілізаційний синтез. Як швидко людство зможе виробити такі цінності і наскільки економіка та політика зможуть вписатися в загальний конструкт формування нових універсалій, символів і цінностей – покаже час.

Мозаїка картини світу кожної культури є неповторною і унікальною, тому немає однакових культур і суспільств [4]. У сучасних умовах кожна культура і кожен етнос розробляють власні способи і формують власні темпи входження в глобальні процеси при збереженні як загальносоціального так і специфічно локального культурного розмаїття. Водночас помітним у багатокультурному середовищі є вплив західних цінностей раціоналізму, індивідуалізму, рівності, ефективності тощо. Негативним аспектом глобалізації є постійна загроза втрати етносом власної культурної самобутності. Збереження культурної самобутності в сучасному суспільстві розцінюється як найвище досягнення цивілізації. З іншого боку, власна ідентифікація, визнання національної ідентичності потребує постійних зусиль до цього. Важливим завданням є вирішення проблеми адаптації до ситуації відкритості та інноваційної активності, оскільки рано чи пізно всі народи або культури виявляться задіяними в глобальному інформаційно-технологічному потоці.

Поширення однакових культурних зразків в усьому світі, міграція населення, відкритість кордонів для культурного впливу і розширення культурного спілкування примушують науковців і політиків не лише обговорювати процес глобалізації сучасної культури, а й дати відповідь на низку гострих питань щодо збереження культурної спадщини нації, розвитку державної мови, співіснування різних мов у межах національного кордону та ін. Соціальна і культурна політика набувають значимості не лише для цивілізованих, а й усіх без винятку країн і народів.

Глобалізація – складний соціокультурний процес, далекий до завершення, але він вже перебуває в такій стадії, коли всі розмови про національну ідею і власний шлях розвитку країни позбавлені практичного значення. Дані питання мають бути давно вирішеними і закладеними в плани стратегії розвитку. Відповідальність політиків давно вже поширюється на все людст-

во. У будь-якому випадку сьогодні абсолютно зрозуміло, що головні проблеми майбутнього людства будуть вирішуватися не в економічній чи політичній сферах, а в сфері культури, яка і має стати найближчими роками центром уваги в контексті проблем стійкого розвитку цивілізації.

Розумна й ефективна культурна політика держави може скласти вагомий внесок у досягнення нових параметрів соціокультурної системи України, від стану якої значною мірою залежить динаміка змін в українському суспільстві в цілому, а також, яким буде місце країни на глобальній соціокультурній карті. Важливим у культурній політиці є фактор забезпечення авторитету країни у світі.

У сучасному процесі глобалізації слід відрізнити об'єктивні його складові від суб'єктивних, природне від штучного. Саме це допоможе знайти відповідь на запитання чи варто сліпо наслідувати досвід країн "золотого мільярду", чи, можливо, більш важливою є самоідентифікація України як держави і як самобутньої культурно-цивілізаційної спільноти.

Використані джерела

1. Глобализация: Ученик / Под общ. ред. В.А. Михайлова и В.С. Буянова. – М.: РАГС, 2008. – 544 с.
2. Чумаков А.Н. Глобализация. Контуры целостного мира. Монография. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Проспект, 2009. – 432 с.
3. Толстых В. Глобальные вызовы и поиск ответа: социокультурный аспект// Грани глобализации: Трудные вопросы современного развития. – М.: Альпина Паблишер, 2003. – С. 361-464.
4. Астафьева О. Н. Глобализация как социокультурный процесс. – Режим доступа: <http://spkurdyumov.narod.ru/D45Ostapheva.htm>

*С. І. Супруненко,
здобувач НАКККиМ*

ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІНТЕРНЕТ-СЛЕНГУ: ПОЗИТИВНІ ТА НЕГАТИВНІ НАСЛІДКИ

Сленг зазвичай залежить від соціального статусу людей, які його вживають, їхньої національності, професії й інтересів. Однак він завжди вирізняється більшою експресивністю і точністю, ніж загальноживана мова. Особливе місце займає комп'ютерний сленг. Він лаконічний, наповнений скороченнями та своєрідною символікою. Спостереження за середовищем людей, чия професія пов'язана з використанням комп'ютерів, особливо мережі Інтернет, свідчать, що саме у цій сфері відбувається найбільш активне створення неологізмів, до того ж існують всілякі граматичні, фонетичні та графічні інновації.

Розповсюдження персональних комп'ютерів і створення Інтернету залучило широкі верстви населення, які сприйняли і збагатили комп'ютерний

сленг. Порівняно молодий вік спеціалістів, а також популярність комп'ютерів у молодіжному середовищі, схильному до вживання сленгу, визначають моду на комп'ютерний жаргон серед користувачів. Наприклад, "ася, аська" – ICQ; "баг" – помилка у коді програми; "бадилля" – купа шнурів під столом; "банерорізалка" – програма, яка блокує відображення банерів на веб-сторінках.

З приводу виникнення комп'ютерного сленгу існують різні думки. Одні дослідники вважають, що він виник одночасно з поширенням електронно-обчислювальних машин у США в середині ХХ століття. Другі вбачають, що комп'ютерний сленг як окремий вид сленгу з'явився лише в 60-х роках ХХ ст., і пов'язують цей процес з так званою "мінікомп'ютерною ерою". Інший "бум" нових слів і виразів приходить після 1995 р., коли у продаж надійшла операційна система Windows. Завдяки винятковій простоті вона призвела до появи великої кількості користувачів, що виконували подвійну функцію: по-перше, привносили нові поняття в комп'ютерний сленг; по-друге, сприяли проникненню останнього в загальноживану мову.

Молодіжна комп'ютерна лексика містить багато слів англійською мовою, часто перероблених або навмисно перекручених. Наприклад, англійське дієслово "crack" (розколювати) стає дієсловом "крекнути", а "hack" (розбивати) – "хакнути". Під впливом народної етимології програми для зламування отримали жартівливу назву "крякали".

Велику популярність у комп'ютерному сленгу мають усічені слова. Це частково зумовлено енергійністю користувачів, їхнім прагненням укластися з повідомленням у можливо менший відрізок часу, певною мірою це викликано прагненням залишитися незрозумілим для непосвячених тощо. З цією метою утворилися слова: "комп" (замість комп'ютер), "проги" (програми), "вінди" (програма Windows).

Кожний з нас, створюючи текст, користується готовими висловами – своєрідними кліше, стандартами, твердо "вмурованими" в наше вербальне мислення. Тривале усунення української мови із суспільного життя, спеціально організований хаос у її вивченні, утиски, чужинецька експансія призвели до багатьох негативних наслідків. Помилки – лексичні, граматичні, орфоепічні, акцентуаційні, стилістичні – забруднюють наш ефір, їх чимало на сторінках періодики, у мовленні службовців, політиків.

Також треба зазначити, що молодіжний сленг мережі Інтернет деформує слова, спотворює їх структуру так, що слово, в цілому, зберігає своє значення, але втрачає численні відтінки цього значення.

Сучасних дітей по праву можна назвати комп'ютерним поколінням, адже комп'ютер та Інтернет давно став для багатьох якщо не сенсом життя, то важливою його складовою. Вони можуть годинами спілкуватися в мережі (електронні розсилки, онлайн-чати, популярні онлайн-комунікатори, Скайп, ICQ, форуми та ін.).

Проблема безпеки дітей в мережі Інтернет вже не здається Україні такою далекою. Це проблема морального розвитку дитини – комп'ютерного

користувача, дитини, що мандрує шляхами Інтернету. Ніхто не може заперечити, що на сьогоднішній день підлітки недостатньо поінформовані про методи правильного та безпечного використання Інтернету для навчання та розваг. Також потрібно звернути увагу на поведінку дітей в он-лайн та стиль спілкування між комунікантами.

Часто підлітки реєструються у приватних чатах, форумах та спілкуються на будь-які теми, видаючи себе за дорослих. Хлопці надають перевагу всьому, що виходить за межі дозволеного: брутальний гумор, насильство, азартні ігри, еротичні та порно-сайти. Дівчата схильні до фривольних розмов, видаючи себе за дорослих жінок, в результаті чого стають жертвами сексуальних домагань. Також часто вони розміщують на своїх сторінках провокаційні фото.

Підсумовуючи, зауважимо, що інтернет-сленг, з одного боку, □ це явище негативне, оскільки "засмічує" літературну мову (мова стає грубою та не зовсім зрозумілою); а з другого – певним позитивом є виключна місткість такої "мови", коли трьома-чотирма специфічними словами можна передати чималий абзац літературно опрацьованого технічного тексту. Врешті-решт, комп'ютерний сленг виражає навіть певні емоції, які в сухій та лаконічній реальній мережі відтворити майже неможливо.

Отже, комп'ютерний сленг – це віртуозна гра для людей, яким тісно в межах нормованої літературної мови. Проте, як би не прагнули носії сленгу до самобутньої яскравості мовлення та відмінності його від нормалізованої української мови, все ж таки, будь-які нововведення відбуваються в середині системи мови і будуються за законами української мови.

Використані джерела

1. Каліберда Є. Комп'ютерний сленг [Електронний ресурс] / Є. Каліберда // Львів: МГО "КРОТУС", 2009. – Режим доступу: <http://www.krotus.org/it/humor/184-slang>.
2. Кондратюк О. Молодіжний комп'ютерний сленг батьків [Електронний ресурс] / О. Кондратюк // Острів знань; ін-т обдарованої дитини. – Режим доступу: http://ostriv.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=3135&Itemid=-5#7.
3. Особливості комп'ютерного дискурсу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://site-lucky.boom.ru/oscopy.html>.
4. Підручник з комп'ютерного сленгу для батьків [Електронний ресурс] : зрозумійте, як ваші діти спілкуються в онлайні для того, щоб захистити їх // Корпорація Microsoft. – Режим доступу: <https://www.microsoft.com/ukraine/athome/security/children/kidtalk.msp>.
5. Чирвоний О. С. Скорочення в англomовному комп'ютерному лексиконі [Електронний ресурс] / О. С. Чирвоний; Запорізький нац. ун-т // [Нова філософія : наук. журнал]. – [№ 34]. – С. 256–259. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Novfil/2009-34/256-259.pdf.
6. Щур І. Особливості українського комп'ютерного жаргону [Електронний ресурс] / І. Щур // Лінгу : сайт лінгвістичного гуртка; Cyber Dream Webworks. – Режим доступу: http://www.philolog.univ.kiev.ua/Lingur/art_16.htm.

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТСЬКОГО КЛУБУ

У сучасних умовах, коли в Україні утверджуються норми демократичного життя суспільства, особлива увага приділяється підвищенню соціальної активності молоді, розвитку її творчих здібностей. Процеси, що відбуваються в державі, неминуче викликають зміни у молодіжному русі – як за змістом, так і за формами соціально-культурної діяльності – утвердженням ініціативи та прагнення молоді до самостійної участі в житті суспільства та держави. Це виявилось у створенні громадських організацій та групових об'єднань молодих людей для реалізації особистих духовних потреб та інтересів. Саме в умовах функціонування молодіжних організацій, як свідчить аналіз їхньої діяльності, створюються оптимальні умови для змістовного, повноцінного спілкування та творчої взаємодії молодих людей, де чинні їхні права і свободи, норми і правила відповідно до духовних інтересів членів об'єднань молоді [1, 65].

Аматорські об'єднання визначаються як соціокультурна домінанта, як один із феноменів суспільства, що відображає соціально-психологічний стан суспільства і формує його. Діяльність клубних об'єднань постає як специфічна реакція суспільства на проблеми соціальної системи, впливаючи на духовні цінності, погляди, інтереси та поведінку особистості. Такий погляд на соціально-культурну діяльність дозволяє виділити ряд функцій: рекреаційно-оздоровчу, комунікативну, творчу, соціальну, пізнавальну, ціннісно-орієнтаційну, виховну, функцію соціального престижу.

В цілому, позитивно оцінюючи вищезазначений підхід до визначення функцій соціально-культурної діяльності, ми водночас вважаємо необхідним підкреслити, що функціональна характеристика клубу вимагає своєї конкретизації з урахуванням окремих параметрів його діяльності. Основне завдання студентського клубу як соціального інституту полягає:

- у розвитку соціальної активності та творчого потенціалу особистості студента;
- організації різноманітних форм дозвілля та відпочинку;
- створення умов повної самореалізації у сфері дозвілля.

Феномен дозвілля вивчався такими дослідниками, як Г. Аванесова, М. Аріарський, Л. Бойко, В. Бочелюк, В. Кірсанов, Т. Кисельова, Б. Мосалев, І. Новікова, І. Петрова, С. Пішун, В. Піча, Ю. Стрельцов, Н. Цимбалюк, та ін.

В дослідженнях вчених Л. Дзюби, Ю. Денисенко, С. Дмитрук, І. Загарницької, О. Медведєвої, О. Сіненко, О. Сасихова, В. Третяченко, А. Фатова, К. Штарке аналізувались проблеми формування студентського колективу, соціально-культурні аспекти життя студентської молоді.

Практика показує, що найбільш привабливими формами дозвілля для студентської молоді є різноманітні театралізовані заходи, свята, концерти,

шоу, дискотеки, фестивалі з вокалу, хореографії, КВН, СТЕМу та ін., але не завжди клубні об'єднання планують свою роботу, виходячи з інтересів студентської аудиторії. Потрібно не тільки знати сьогоденні культурні запити молоді, але й зуміти запропонувати нові форми та засоби молодіжного дозвілля.

Відсутність необхідних методичних рекомендацій з цього питання не дозволяє організаторам соціально-культурної діяльності у вищих навчальних закладах послідовно вирішувати складні завдання виховання студентської молоді, обмежує потенційний вплив студентських клубних об'єднань на формування соціальної культури особистості.

Вдосконалення діяльності клубних об'єднань, центрів культури з організації дозвілля сьогодні є актуальною проблемою. Її вирішення повинне йти активно в усіх напрямках:

- вдосконалені господарського механізму;
- розробці концепцій закладів культури;
- підходів до моделі та загалом професії соціального-культурного фахівця;
- змісті діяльності, плануванні та управлінні закладами у сфері дозвілля.

Таким чином, діяльність студентського клубу з організації культурно-дозвіллєвих заходів виступає як закономірний, необхідний і значущий як для особистості, так і для суспільства.

Використані джерела

1. Загадарчук Г.М. Соціально-педагогічні засади організації діяльності молодіжних групових об'єднань // Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами: Тези доповідей. – К.: Університет "Україна", 2007. – 484 с.

*Н. П. Українець,
аспірантка ІПЕД ім. І.Ф. Кураса,
ст. консультант Інституту законодавства
Верховної Ради України*

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ: ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ РЕСТИТУЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

Повернення незаконно переміщеної культурної спадщини, або тієї її частини, що зазнала насильницької міграції, – проблема актуальна, складна і важлива, вона значною мірою визначає напрями культурної політики не лише держави, а й громадських організацій. Тому, першорядну роль у здійсненні реституційних завдань, поряд з державними структурами та органами місцевого самоврядування, мають відігравати творчі спілки професійних митців, вивільнених з-під пресу ідеологічних стереотипів, інші культурницькі об'єднання та громадські організації, національно-культурні товариства, благодійні фундації тощо.

Так, відповідно до ст. 1 Основного Закону, Україна є демократичною державою, в якій, відповідно, у процесі вироблення державницьких рішень мають брати участь насамперед такі суб'єкти, як безпосередньо органи державного управління, академічні інституції, науково-дослідні інститути, так і громадські організації та ЗМІ. А відповідно до Указу Президента від 31 липня 2004 р. № 854 "Про забезпечення умов для більш широкої участі громадськості у формуванні та реалізації державної політики" і Постанови Кабінету Міністрів України від 15 жовтня 2004 р. № 1378 "Деякі питання щодо забезпечення участі громадськості у формуванні та реалізації державної політики" громадські організації мають більше можливостей для плідної реалізації поставлених перед ними завдань.

Як зазначає К.В. Вінцукевич у статті "Механізми співпраці громадських організацій з державними органами влади": "Співпраця державних органів з громадськими організаціями є невід'ємним елементом демократичної політичної культури європейського зразка. Наявність налагоджених ефективно діючих каналів комунікації між органами влади та громадськістю виступає запорукою релевантності та послідовності державної політики, її підконтрольності суспільству та послідовності державної політики" [1].

Проте, варто зазначити, що поза цілеспрямованою державною політикою у сфері культури відбуваються ще й об'єктивні, хай і повільні та суперечливі, процеси трансформації культурної сфери. Недержавні організації у сфері культури майже не одержують фінансової підтримки від держави, а державні – підтримки від благодійних культурних фондів. Але, не зважаючи на ці труднощі, в Україні діє досить велика кількість громадських організацій, асоціацій, спілок та фондів, що опікуються питаннями нашої культурної спадщини.

Найдієвішою та найвпливовішою недержавною громадською організацією в цій сфері є Українське товариство охорони пам'яток історії та культури (УТОПК). Засноване ще у 1966 р., і дотепер є найбільшою і найструктурованішою інституцією з-поміж інших громадських організацій цього напрямку (очолює Товариство академік НАН України П.П. Толочко). УТОПК було створено з метою виявлення, вивчення і збереження пам'яток, здійснення громадського контролю за дотриманням законодавства про охорону і використання історико-культурної спадщини, проведення культурно-просвітницької роботи. Товариство також бере участь у пошуку і поверненні в Україну пам'яток історії та культури, які незаконно вивезені за її межі і становлять національно-культурну спадщину народу України, проводить численні публічні та наукові заходи, покликані привернути увагу до цієї проблематики як офіційних органів, так і широкої громадськості. Впродовж більш ніж сорокарічного свого існування УТОПК зробило вагомий внесок у справу виявлення і збереження пам'яток культури в Україні. Громадським коштом відшукувалися, реставрувалися, по-суті, "врятовувалися" тисячі культурних пам'яток України. "... з часу свого заснування на охорону пам'яток Товариство витратило суму, еквівалентну 400 млн. доларів США" [2].

Іншою впливовою громадською структурою є Український фонд культури, який існує вже понад 20 років. Цю благодійну громадську організацію очолює визначний поет, академік НАН України Б.І. Олійник. За його словами, Фонд є "... тим об'єднуючим осередком, до якого потягнуться всі, хто не словесно декларує свою любов до історії, культури, а ділом щоденної роботи береже і примножує неперехідні вартості" [3]. Серед основних напрямів діяльності Фонду виокремлюється й участь у пошуку і поверненні в Україну творів мистецтва, пам'яток історії та культури, архівних матеріалів, що знаходяться за її межами і становлять національну духовну спадщину. Є й певні практичні здобутки Фонду у поверненні культурних цінностей України (17 картин "Посміхаючийся Запорожець" Іллі Рєпіна, 15 театральних ескізів Олександри Екстер (шовкографія), малюнок Тараса Шевченка "Дерева серед скал" тощо) [3].

Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство "Україна") теж опікується питаннями повернення культурних цінностей зарубіжних українців, які в різний час потрапили за кордон. Загальними зусиллями дещо із культурних та історичних цінностей уже вдалося повернути в Україну.

Існує й Всеукраїнська національна спілка краєзнавців (її Голова – академік НАН України П.Т. Тронько), що є благодійною, творчою громадською організацією, яка веде цілеспрямовану дослідницьку, пошукову і культурно-просвітницьку роботу з краєзнавства. Спілка співпрацює з державними органами, науково-дослідними установами, закладами культури і освіти, політичними партіями та громадськими організаціями, зацікавленими у розвитку краєзнавства, збереженні безцінної національної історико-культурної спадщини українського народу, його унікальних природних скарбів. Серед статутних завдань Спілки є й пункт про її участь у пошуку та поверненні в Україну пам'яток, що знаходяться за її межами і становлять національну культурну спадщину [3].

Традиційною формою співпраці громадських організацій та органів виконавчої влади є проведення семінарів, конференцій, симпозіумів, "круглих столів" тощо. Саме з метою плідної роботи по виробленню єдиних міжнародно-правових норм, інтеграції зусиль, спрямованих на повернення культурного надбання країнам їх походження, та обміну досвідом з цієї проблематики в Україні за останні роки проведено ряд конференцій, зокрема, "Реституція церковного майна: вітчизняний та міжнародний досвід" (2007 р.), "Повернення та збереження культурних цінностей: досвід Італії й України (2009 р.)", "Повернення культурних цінностей в Україну" (2009 р.). Проведення таких заходів є важливою ланкою культурної діяльності, хоча нерідко вони відбуваються не в тому конструктивному форматі, як хотілося б.

Використані джерела

1. Вінцукевич К.В. Механізм співпраці громадських організацій з органами державної влади / К.В. Вінцукевич // Трибуна. – 2009. – № 3-4. – С. 34-36.

2. Українське товариство охорони пам'яток історії та культури [Електронний ресурс] // Відлуння віків. Режим доступу: <[http://www.pamjatky.org.ua/AboutUs/ utopik.aspx](http://www.pamjatky.org.ua/AboutUs/utopik.aspx)>. Дата доступу: 07.11.2008.

3. Галузевий державний архів Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України. – Спр. 4-1. Український фонд культури. – н/н.

*К. О. Ходарченко,
аспірант НАКККиМ*

ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ кінець ХХ – початку ХХІ століття

В умовах української незалежності особливої ваги набуває дослідження процесів, що відбуваються у культурному житті, зокрема, в такій його галузі, як видавнича діяльність. Особливо це стосується регіонів, адже, як зазначає професор М.С. Тимошик, однією з тенденцій розвитку видавничої справи в незалежній Україні є діяльність видавництв у обласних центрах, які серйозно заявили про себе на загальнодержавному рівні [1, 477].

У 2001 році на Чернігівщині було затверджено обласну програму поліпшення книговидавництва і книгорозповсюдження "Українська книга", яка стимулювала видавничу справу в області. У рамках цієї програми здійснюється робота щодо видання соціально значимої літератури серій "Рідні джерела" та "Чернігівська історична бібліотека". З обласного бюджету з того часу щороку на видання книг виділяються певні кошти. Так, на видання такої літератури у 2008 році із обласного бюджету було спрямовано 494 тис. гривень.

Всі видання, випущені в рамках програми "Українська книга", відповідно до встановленого порядку безкоштовно передаються для комплектування фондів обласних, міських і районних бібліотек, бібліотек навчальних закладів Чернігівщини.

Такі організаційні заходи сприяли тому, що в Чернігівській області станом на 1 травня 2010 року до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції внесено 42 суб'єкта видавничої справи. З них: 24 – видавничі підприємства, установи та організації різних форм власності; 18 – фізичні особи – суб'єкти підприємницької діяльності, які випускають видавничу продукцію.

Щороку видавничими організаціями області видається близько 400 назв книжкових видань загальним тиражем до 300 тис. примірників. З них до 96 % – українською мовою; до 2 % – видання російською мовою; ще 2 % – навчальні та навчально-методичні посібники з вивчення англійської, німецької та інших іноземних мов.

На Чернігівщині домінує видання історичної книги, літератури з краєзнавства та голодомору в регіоні, художньої, навчальної, наукової, довідкової книги, літератури дитячої, з ринкової тематики (право, менеджмент),

репринтні видання, до яких раніше не мали доступу читачі, та перевидання творів української діаспори.

Слід зазначити, що активізувалась книговидавнича діяльність і в районах Чернігівщини, зокрема, у Ніжині, Прилуках, Мені, Городні тощо, у чому вбачається відновлення традицій книговидавничої справи 20-х років ХХ століття.

Аналіз книговидання на Чернігівщині кінця ХХ – початку ХХІ століття свідчить про постійне збільшення найменувань виданих книг та тиражу. За даними Книжкової палати, якщо в 1999 році Чернігівська область видала 55 найменувань книг загальним тиражем 112,4 тис. прим., то в 2003 році видано вже 327 найменувань книг загальним тиражем 277 тисяч примірників [2,9].

На думку дослідниці Н.І. Кучиної, видавничу справу доцільно розглядати як систему, що складається з чотирьох основних елементів: автор → видавництво → система маркетингу → споживач [3, 4]. Не можна не погодитись з цією точкою зору, адже лише системний підхід до видавничої діяльності може дати цілісну картину книговидавничої сфери, в тому числі і на регіональному рівні.

Згідно такого підходу, аналіз авторів видавничої продукції Чернігівщини свідчить, що друкуються, в основному, твори письменників, поетів, літературознавців, освітян, краєзнавців, журналістів Чернігівського краю. Так, у 2006 році вийшли понад два десятки книжок. Серед них – прозові твори "Осінні акорди" Михася Ткача, "Бас" Петра Зуба, "... І буде завтра" Олексія Брика, поетичні книги "В центрі кола" Миколи Адаменка, "Благословення пізньої грози" Петра Куценка, "У дзвони серця б'ю" Анатолія Крупка, "Восьма нота для тебе" Олени Марченко, збірка "Замало пензля, а тим більш пера, щоб Придесення відтворить картини...". Варто також згадати есе Станіслава Реп'яха про Ігоря Качуровського та Людмили Зеленської про Надію Кибальчич, книгу філософських роздумів професора Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка Володимира Личковаха "Дивосад культури" і т.д.

Характеристика видавництв Чернігівщини свідчить про значні зміни у цій сфері в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Так, якщо до здобуття Україною незалежності на Чернігівщині існувало одне державне видавництво "Десна", то в кінці ХХ ст. здійснюють свою діяльність понад 60 поліграфічних і книговидавничих підприємств різних форм власності. З початку ХХІ ст. мережа поліграфічних підприємств збільшилась майже у три рази. Це, переважно, приватні підприємства, що виготовляють газетну, рекламну та образотворчу продукцію. Разом з тим, із загального числа підприємств вирізняються ті видавничі організації, які випускають навчальні посібники і підручники, науково-методичну, краєзнавчу та художню літературу. Таким чином, структура видавництв сучасної Чернігівщини різноманітна. За формою власності це приватні видавництва, засновані на власності окремих громадян з правом найму робітників (ТОВ "ВКП "Аспект-Поліграф", "Зірка", "Аір-Поліграф"), колективні видавництва, засновані на власності колективу (ВАТ "РВК "Деснян-

ська правда", ВАТ "Виробничо-рекламний комбінат"); видавництва, засновані на власності громадської організації ("Просвіта" – видавництво Чернігівської обласної організації "Просвіта"); комунальні видавництва (КП "Видавництво "Чернігівські обереги") тощо. За підпорядкованістю в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. сформувалися такі видавничі установи Чернігівщини: самостійні видавництва різних форм власності і видавничі підрозділи різних підприємств, установ, організацій, фірм, навчальних закладів, асоціацій, наукових організацій і т.д.

Система маркетингу пов'язана, в першу чергу, з книжковими ярмарками. На думку професора М.І. Тимошика, у сучасних умовах "Україна все більше починає відчувати вплив щорічного ярмаркового буму у книжковій справі" [4, 5]. Ця тенденція характерна і для сучасних видавництв Чернігівщини. Вже традиційно чернігівські видання щорічно представляються на українських виставках-ярмарках у Києві, Львові, Одесі і Харкові; Міжнародній спеціалізованій виставці "ЗМІ в Білорусі"; книжкова продукція Чернігівщини представлена на Національному стенді "Українська книга нової доби" Франкфуртського міжнародного книжкового ярмарку; кращі видання Чернігівщини викликають зацікавлення на Московському міжнародному книжковому ярмарку.

Особливістю видавничої діяльності на Чернігівщині є видання книжок згідно програми "Єврорегіон "Дніпро", що включає книгообмін та спільне видання книг Гомельської (Білорусь), Брянської (Росія) та Чернігівської (Україна) областей. Так, у 2009 році випущено книгу "Рукостискання", до якої ввійшли твори літераторів трьох областей.

Система споживачів видавничої діяльності на Чернігівщині в кінці ХХ на початку ХХІ ст. зазнала значних змін. Книгарні стали рідше відвідувати пенсіонери, жителі сільської місцевості, військовослужбовці, робітники, дрібні службовці. Відчутно скоротилося число бібліофілів, осіб, які збирають домашні бібліотеки, активістів громадської організації книголюбів. Одночасно збільшилася кількість покупців з кола віруючих різних конфесій, прихильників філософських течій та екзотичних східних релігій (буддизм, індуїзм, даосизм тощо). Різко зросло число зацікавлених іноземними мовами, а також виданнями з питань права, бізнесу, фінансових відносин. Вважаємо, що такі зрушення відбулися внаслідок зміни суспільного життя, що призвело до перерозподілу соціальних статусів значної частини населення як всієї України, так і Чернігівщини зокрема, і, як наслідок, формування у нього нових інтересів. Суттєво впала справа передплатного книговидання. Все менш доступною за собівартістю стала книга для масового читача у сільських районах області.

І все ж, незважаючи на економічні негаразди, на Чернігівщині існує стабільно високий попит на добротну книгу – навчальну, наукову, довідкову, художню.

Отже, сучасний стан видавничої діяльності на Чернігівщині є досить задовільним. Насичуючи культурне життя друкованими творами, видавнича дія-

льність об'єктивується в них і починає відігравати нову соціокультурну роль, що й визначає книгодрукування як важливий соціокультурний феномен.

Використані джерела

1. Тимошик М. Історія видавничої справи : підручник, вид. 2-ге, виправлене / Тимошик М. – К. : Наша культура і наука, 2007. – 496 с.
2. Статистичний огляд видавничої діяльності України // Вісник Книжкової палати. – 2000. – №8. – С. 9.
3. Кучина Н. І. Розвиток книговидавничої справи в незалежній Україні : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук / Кучина Н. І. – К., 2007. – 20 с.
4. Тимошик М. Тенденції сучасного українського книговидання // Вісник Книжкової палати. – 2001. – № 7. – С. 3-5.

П. П. Чаяло,

доктор медичних наук, професор НАКККіМ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ВАЛЕОЛОГІЧНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

Валеологія як комплексна наука щодо обґрунтування оптимально виважених шляхів забезпечення повноцінного фізичного і психічного здоров'я не може стояти осторонь культурно-мистецького простору і є активною складовою в існуючих між ними обопільно необхідних взаєминах.

З точки зору історичної ретроспективи досить чітко відслідковується прагнення людини і суспільства фетишизувати силу і красу, які, безперечно, віддзеркалюють розуміння здоров'я, що характеризується станом повного фізичного, духовного і соціального благополуччя (визначення Всесвітньої організації охорони здоров'я).

"Mens sana in corpore sano" (в здоровому тілі здоровий дух) □ саме так формулювали прадавні римляни алгоритми досягнення гармонійного розвитку людини. Поступ лицарства в період Середньовіччя вимагав на шляху отримання лицарського звання досягти майстерних знань у семи чеснотах – верхова їзда, фехтування, мисливство, плавання, володіння списом, гра в шашки, віршування і спів романсів для дами серця. В більш пізні часи європейська цивілізація все більше долучала до канонів виховання культурно-мистецькі надбання, освячуючи в шедеврах від Леонардо да Вінчі і Мікеланджело до Рубенса, від Данте і Петрарки до Шекспіра героїзацію як фізичної, так і духовної досконалості. Слід підкреслити, що незначний патриціанський прошарок населення був в епіцентрі валеологічного розуміння цінностей життя і міг скористатися з його інтегрованих успіхів, отримуючи певне довголіття, у порівнянні з іншими верствами населення.

Подібний стан речей призводив до того, що середня тривалість життя не перебільшувала, навіть в першій половині ХІХ століття, 35-45 років, а в древньому Римі □ 18-20 років. В останньому сорокарічну людину вважали

застарця, а в 60 років – допонтанусом (людиною, яка придатна тільки для жертвоприношення).

Підсумовуючи, можна констатувати вибірковий характер валеологічної політики на цьому етапі розвитку суспільних відносин, який мав достатньо визначені парадигми свідомої поведінки і розуміння пріоритетів.

Поступова політико-економічна трансформація, зокрема в країнах Західної Європи і США, яка спостерігалася на початку 20-го століття в сфері долучення більш широких верств населення до розподілу національних багатств, дозволила отримати певні зміни і в доступі людини до канонів валеології та її практичних рекомендацій.

З'явилися і нові інформаційні можливості у вигляді засобів мас-медіа – розвинена мережа друкованих видань, телебачення, радіо- та кіноіндустрія, які мали б рекламувати і пропагувати валеологічні знання за допомогою культурно-мистецьких технологій.

На жаль, на тлі взагалі позитивного відображення іміджу краси і здоров'я в житті людини можна навести приклади деструктивної ролі засобів інформаційного сполучення як чинника негативного соціального подразника. Досить яскраво подібна тенденція простежується на прикладі вживання наркотичних речовин, вживання яких вважається престижним у окремих прошарках творчо працюючих людей.

"Інтелектуальну моду" на наркотики світ одержав із США, насамперед – з Голівуду. Тамтешні психологи та психіатри свого часу проголосили синтетичний наркотик ЛСД відмичкою до райських воріт, що перетворилися на дорогу в пекло. Ця речовина, яка відноситься до галюциногенів, підсилює і викривляє сенсорне сприйняття, а також викликає дивні психічні реакції. Захопленню ЛСД сприяло поширення бестселерів доктора психології Гарвардського університету Т. Лірі "Психоделічний досвід", "Психоделічні молитви", "Служитель кайфу" та "Політика екстазу". І хоча сам автор утратив кафедру, сів у в'язницю, втік, три роки ховався, знову сів, відбув своїх 10 років... і помер наркоманом, кількість його читачів і послідовників, які упокоїлися в 20-30-40 років від передозування наркотиків, неміряна.

Зрозумілим висновком зазначених прикладів є відповідальність "жертв" культурно-мистецького середовища не тільки за творчі надбання, їхній духовний зміст і пропаговані цінності, але і за всі чисто людські якості, прияманні культовим авторам і героям, які часто стають об'єктом і взірцем для мільйонів послідовників.

В цілому, означений етап у відношенні державних інституцій до людини характеризує стихійний характер валеологічної політики, який відображає існуючі протиріччя між різними соціальними прошарками населення, і в першу чергу □ за економічною шкалою.

Сучасною ознакою цивілізованості країни визнається спрямованість її політики на сталий розвиток, який визначає комплексну програму в рамках як технологічного спрямування, так і відбудови екологічно збалансованого суспільства, де будуть враховані головні соціоекологічні чинники.

Звісно, що зіткнення з вищенаведеними особливостями сучасної соціо-екології навряд чи додає творчої наснаги, та все ж, гостра нагальність і благородність кінцевої мети, яка напряду пов'язана з виживанням людського суспільства, повинна сприяти долученню до свідомої роботи широкого культурно-мистецького загалу.

При цьому, більш змістовному і вчасному розв'язанню питань в умовах інформаційно-культурної реальності слугуватиме додержання наступних правил, які, на наш погляд, можна розглядати в вимірах певних валеологічних постулатів.

По-перше, розуміння необхідності сприйняття уявлень про екобіоцентризм, з яким лише може бути пов'язане стійке і збалансоване існування системи "людина-природа".

Згідно з поглядом С.Д. Дерябо (1999), сучасний антропоцентричний тип мислення – "це система уявлень про світ, які характеризують:

- а) протиставлення людини, як вищої цінності, і природи, як його власності;
- б) відчуття природи, як об'єкта одностороннього впливу людини;
- в) прагматичний характер мотивів і цілей взаємодії з природою".

В цьому аспекті, слід підкреслити, що досить поширене вчення про ноосферу (В.І. Вернадський, 2005), тобто розуміння майбутньої реальності природи як системи, повністю керованої людиною, також має ознаки досить жорсткої антропоцентричної ідеї.

Саме тому тільки екобіоцентризм, в сучасному розумінні □ коеволюція людського суспільства і природи – узгоджений, терпимий, мирний, рівноправний спільний розвиток – може забезпечити подальше існування такої складної екологічної системи, як планета Земля (Н.Н. Моисеев, 1998).

По-друге, долучення до принципів екологічної етики і моралі. Тобто, свідоме розуміння і дотримання головних етичних принципів ставлення до природного середовища (П. Тейлор, 1986; В. Борейко, 2003):

- а) принцип неспричинення шкоди буд-якій істоті в оточуючому нас природному середовищі або екосистемі;
- б) принцип неутручання;
- в) принцип порядності (вірності);
- г) принцип дотримання прав природи;
- д) принцип справедливого відшкодування.

По-третє, осмислення і пропагування національного культурно-мистецького надбання, пов'язаного з оспівуванням природи, з олюдненням об'єктів і явищ довкілля. В цьому контексті, можна згадати магічний світ "Лісової пісні", створеної Лесею Українкою, з Русалкою, Водяником, Лісовиком, Перелесником і іншими не менш символічними дійовими особами.

По-четверте, вивчення і врахування народних екофільних традицій, спектр яких достатньо широкий і включає (Б. Каллікотту, 1988) релігійні традиції, побудовані на поклонінні духам, тотемам, божествам; екологічні тра-

диції, побудовані на екологічних традиційних знаннях щодо гармонійного співіснування людини з оточуючою природою; етичні традиції, побудовані на почуттях добра, шани, справедливості, симпатії, жалю, турботи і любові по відношенню до тварин, рослин, природи в цілому, що не мають будь-якої безпосередньої користі та вигоди для людини і, нарешті, утилітарні традиції, які побудовані на отриманні безпосередньої користі для людини (її здоров'ю, достатку, господарству і т.п.).

Саме таким чином може відбутися злиття валеологічних спрямувань із завданнями екології людини, яка створює необхідну базу для втілення в свідомість головних правил раціонально організованого життя в сучасному урбо- і техносередовищі.

Використані джерела

1. Борейко В.Е. Прорыв в экологическую этику.-К.: Киевский эколого-культурный центр, 2003.-228 с.
2. Вернадський В.І. Вибрані праці.-К.:Наукова думка, 2005.-302 с.
3. Дерябо С.Ф.Экологическая психология: диагностика экологического сознания. – М.:МПСИ,1999. 306 с.
4. Моисеев Н. Н. Судьба цивилизации: Путь разума. – М: МНЭПУ, 1998.-260 с.
5. Callicott J.V.American indian land wisdom? – Sorting out the issue//Mankind on the move, Olson Paul A., ed.- University of Nebraska Press, 1988. – P.1-28.
6. Taylor P.Respect for nature.-Princeton:Princeton University Press, 1986. – 220 p.

*О. І. Чижов,
аспірант НАКККиМ*

СТВОРЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЗАПОВІДНИКІВ НА СУМЩИНІ в 90-і рр. ХХ ст. – на початку ХХІ ст.

Сумська область є одним з найбільш насичених об'єктами архітектурної спадщини регіонів України. За СРСР на території Сумської області існував лише один історико-культурний заповідник у м. Путивлі, який було створено у 1986 р. Після здобуття незалежності Україною ситуація змінилася.

З метою збереження архітектурної спадщини колишньої гетьманської столиці, м. Глухова, його відродження та розвитку, на початку 90-х рр. ХХ ст. на державному рівні підіймається питання створення тут історико-культурного заповідника. 1992 року Київський науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування розробив проект цього заповідника (автор – архітектор В.В. Вечерський) [2, 119].

За ініціативою Глухівської міської Ради, Сумської обласної держадміністрації, Міністерства культури України Кабінет Міністрів України 8 лютого 1994 року прийняв постанову за № 80 про створення Державного історико-культурного заповідника в м. Глухові. При його створенні була також врахована думка Глухівської історико-краєзнавчої школи, яку складають автори праць

з історії Глухова і Глухівщини, чисельних публікацій в періодичних виданнях і місцевій пресі [1, 132].

Протягом 1994-1995 рр. було реалізовано комплекс практичних заходів щодо реставрації та реабілітації пам'яток історії, культури та архітектури Глухова, реконструкції та впорядкування історичного центру міста, створення пам'ятних знаків і пам'ятників (серед них – пам'ятник відомим композиторам Д. Бортнянському та М. Березовському), відтворення втрачених пам'яток (могила М. Ханенка) [2, 127-128].

Але, знаходячись у власності територіальної громади міста, історико-культурний заповідник через фінансові труднощі у наступні роки не зміг функціонувати. Тому постановою Кабінету Міністрів України за № 1576 від 2 жовтня 1998 року його було передано у власність Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики. Це надало реальну можливість розпочати активну роботу Глухівського заповідника [2, 124].

З 2001 р. почалася розробка Генерального плану розвитку заповідника, з передбаченням розвитку не лише самого заповідника, але і всього історичного міста та вирішенням ряду важливих пам'яткоохоронних завдань, в тому числі і збереженням традиційного характеру середовища. У 2003 р. Генеральний план Глухівського заповідника було затверджено.

Важливі питання, пов'язані з актами історичного минулого гетьманської столиці, розвитком сучасного міста та його довкілля, науково-дослідницькою і культурно-просвітницькою роботою були обговорені на проведених Глухівським історико-культурним заповідником першій та другій науково-практичній конференціях "Збереження історико-культурних надбань Глухівщини" 18 квітня 2002 р. та 17 квітня 2003 р. та третій і четвертій науково-практичних конференціях "Збереження історико-культурних надбань Сіверщини" 16 квітня 2004 р. і 21-22 квітня 2005 р. Окрім місцевих дослідників регіональної історії, у них взяли участь науковці з України, Росії та Канади. Змістовні і цікаві збірки матеріалів цих конференцій є вагомим внеском у вирішення важливих проблем загальнонаціональної та регіональної історії. Їх вирішенню також допомагає і друкований орган заповідника, газета "Соборний майдан", перший номер якої вийшов на початку лютого 2004 р. [1, 132].

Державному історико-культурному заповіднику у м. Глухові за досягнення у справі збереження, вивчення і популяризації архітектурної, історико-культурної спадщини та історичних традицій колишньої столиці Гетьманщини, згідно Указу Президента 2008 р. було надано статус національного й перейменовано у Національний заповідник "Глухів" [5, 1].

На сьогодні Національний заповідник "Глухів" – це науково-дослідний і культурно-просвітницький заклад, що забезпечує вивчення, охорону, реставрацію та використання історико-культурної спадщини міста і довкілля. Площа заповідника – 75 га, головним чином, в історичному центрі міста, де сконцентрована більшість пам'яток. Всього у реєстрації налічується 52 об'єкти, що мають архітектурну, історичну та культурну цінність [3, 7-8]. Серед них – одна

пам'ятка міжнародного значення (Миколаївська церква), 13 будівель – пам'ятки архітектури загальнодержавного значення [1, 132]. Для ознайомлення з ними розроблено оглядову екскурсію містом, а також тематичні: "Глухів – столиця Гетьманщини", "Глухів – музичний", "Глухів Терещенків", "Храми Глухова", "Глухів – Глинська пустинь" [3, 8].

У рамках виконання розпорядження Президента України В.А. Ющенко "Про заходи з увічнення пам'яті останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського" Кабінет Міністрів України 26 липня 2006 р. прийняв постанову за № 1021 про створення Державного історико-культурного заповідника "Посулля". За цією постановою заповідник об'єднав визначні пам'ятки Роменського і Недригайлівського районів Сумської області. До нього увійшли Роменський краєзнавчий музей, скіфські кургани, пам'ятник останньому кошовому отаману Запорізької Січі Калнишевському і дерев'яна церква Святої Трійці у с. Пустовійтівка, що знаходилася на реставрації [4, 10А.]. Також у с. Пустовійтівка у жовтні 2006 р. було відкрито музей Петра Калнишевського [6, 6].

Управління заповідником, згідно з постановою Кабміну, було передано Сумський облдержадміністрації, яка з 2006 р. по 2008 р., за погодженням з Міністерством культури і туризму, розробляла Генеральний план розвитку заповідника [4, 10А.].

З 2008 р. у селі Пустовійтівка почали створювати музей народної архітектури та побуту простонеба. У музейному комплексі: церква Святої Трійці, сільська садиба, подібна до тієї, в якій народився Петро Калнишевський, стайня, курник, саж, криниця, кузня, пасіка, вітряк, максимально наближені до тих, що існували в далекому історичному минулому. Тут передбачається проводити етнічні фестивалі, ярмарок, свята народних майстрів [7, 5].

Заповідник "Посулля" пропонує відвідувачам екскурсії по тематичним виставкам Роменського краєзнавчого музею, по меморіальному комплексу кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського, по музею-садибі видатного поета Олекси Ющенко у с. Хоружівка [8, 7].

Таким чином, за роки Незалежності проблема створення історико-культурних заповідників на Сумщині активно підіймалася та розв'язувалася як на місцевому, так і на державному рівнях.

Використані джерела

1. Белашов В.І. Глухів – столиця Гетьманщини. До "Глухівського періоду" історії України (1708-1782 рр.) /В.І. Белашов. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2005. – 220 с.
2. Вечерський В.В., Глухів /В. Вечерський, В. Белашов. – К.: Абрис, 2003. – 168 с. – (Серія "Малі історичні міста України").
3. Жукова С. Державний історико-культурний заповідник у Глухові / С. Жукова // Культура. Історія. Традиції. – 2005. – №7. – С. 6-8.
4. На Сумщине создан новый заповедник. //Данкор. – 2006. – 9 серпня. – С. 10 А.

5. Про надання Державному історико-культурному заповіднику у місті Глухові статусу національного. Указ Президента України 10 листопада 2008 р. // Глухівщина. – 2008. – 29 листопада. – С. 1.
6. Салют останньому гетьману. У Сумській області відкрито музей Петра Калнишевського. // День. – 2006. – 18 жовтня. – С. 6.
7. У Роменському районі створюють музей народної архітектури та побуту просто неба. // Голос Посулля. – 2008. – 26 квітня. – С. 5.
8. Щербина І.В. Роменщина – перлина Посулля / І. Щербина. – Суми: ФОП, 2007. – 16 с.

Я. О. Якубенко,
здобувач КНУКіМ

СУЧАСНЕ КНИГОРОЗПОВСЮДЖЕННЯ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ АСПЕКТ

Видатний український вчений М.І. Туган-Барановський, розробляючи теорію потреб, особливого значення надавав раціональним почуттям, приналежності до народності, моральним і релігійним традиціям, підкреслюючи значущість духовності в розвитку економіки суспільства.

Визначальну роль в духовності відіграє книга. Як духовно-мистецький продукт вона істотно впливає на спеціальні, суспільні, виробничі процеси. Чим повніше книга виконує освітні, культурологічні, інтелектуальні, мистецькі функції, тим ефективнішою стає і реалізація її матеріальної функції, оскільки споживач купує книгу як носія суспільно значущих функцій. Роль книги як товару зростатиме за умови ефективного задоволення нею духовно-інтелектуальних і культурних потреб населення, через що збільшуватимуться і доходи підприємств, що реалізують її.

Книга як товар має певні особливості, які відіграють важливу роль в політичних, соціальних відносинах, в розвитку продуктивних сил суспільства, наук, у виконанні ідейно-виховних і просвітницьких функцій суспільства.

Книга більш чітко розмежована за цінovими ознаками, ніж інші предмети споживання. При багаторазовому використанні вона не втрачає своєї споживчої вартості, книга здатна витримати багаторазове використання її читачами. В той же час, якість змісту (споживча вартість) її не піддається точному визначенню і має дуже умовний вимір. Відмінність книги від інших товарів полягає також і в тому, що виробництво не тільки надає книгу для споживання, але і створює книзі споживання, оскільки книга вимагає потребу не тільки в собі, але і в інших книгах, що розвивають і зміцнюють знання читачів. На сьогодні, в основному, книги є предметами розкоші, оскільки покупець часто задовольняється їх одноразовим придбанням. Книга має цінність як бібліофільне видання, яке часто служить засобом вкладення грошей.

На сучасному етапі українська книга розвивається в надзвичайно непростих умовах – відсутності законодавчої і економічної підтримки зі сторо-

ни держави, засилля книги, завезеної з Росії, знищення книжкової торгівлі непродуманим Указом Президента України в 1992 р.

Якщо до 2000 р. відбувалось свідоме і несвідоме руйнування книготорговельної мережі, то починаючи з 2003р. спостерігається очікування кращих часів для книжкової торгівлі України, хоча в ці роки, фактично до 2007р. включно, закривались книгарні, особливо на зручних місцях – на центральних вулицях Києва і обласних центрів.

З 2008 р. починається поступове поживлення книжкової торгівлі. Змінюються власники існуючих книгарень і торговельних мереж, з'являються нові мережі. На книжковий ринок України приходить не лише бсхідний, але і західний інвестор, який має значні капітали в мережах "Літера", "ЕМПіК". Відкривають книгарні видавництва "Фоліо", "Казка", "Смолоскип", "Освіта", "Аверс" та ін. Створюються книгарні Товариством книголюбів в Києві і приватними особами в районних центрах. Зберігається спеціалізація книгарень, які виникли за несприятливих умов. Існують бібліотечні колектори, які комплектують фонди бібліотек і продають вроздріб книги населенню. Відкрито більше 20 Інтернет-книгарень. Однак, в загальній кількості книгарень переважають традиційні, хоча з'явилися і книгарні-кав'ярні.

18 вересня 2008р. Верховна Рада України прийняла закон "Про внесення змін до деяких законів України щодо державної підтримки книговидавничої справи в Україні", яким для суб'єктів видавничого бізнесу продовжено пільги з оподаткування до 1 січня 2015 р. Прийнято Розпорядження Кабінету Міністрів України від 25.06.2008 р. "Про вимоги щодо функціонування об'єктів роздрібної книжкової торгівлі", які мають бути відкриті в адміністративно-територіальних одиницях України.

На сьогодні в Україні діє книготорговельна мережа, яка налічує 1114 книгарень. Мережу книгарень доповнюють кіоски, що наближають книгу до читача.

Щодо економічних результатів діяльності, то найбільші обороти мають мережі "КС", "Літера", "ЕМПіК". Книжкові ж базари, в тому числі і відому "Петрівку", все більше захоплюють аудіо- і відеоносії.

Підсумовуючи наведене, можна з впевненістю стверджувати, що подальший розвиток книгорозповсюдження дасть можливість завдяки і з допомогою книги, як продукту споживання зі специфічними властивостями, збільшити духовність суспільства, що неминуче вплине і на ефективніший економічний розвиток України.

**ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
духовно-етичні аспекти соціальної відповідальності
за цілісність суспільства**

*Г. В. Боднар,
доцент, професор НАКККиМ*

**ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (ІТ)
В НАВЧАННІ – ЗАПОРУКА ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ**

Сучасному суспільству потрібна вільна творча особистість, здатна самостійно мислити, генерувати ідеї, приймати нестандартні рішення. Особистість опинилася у ситуації досить жорстких вимог до її професійної підготовки. Основними критеріями оцінки професійної діяльності на сучасному етапі є освіченість та компетентність.

Зростання ролі людського фактора в сучасних умовах глобалізації та інтелектуалізації суспільного розвитку, загострення міжнародної конкуренції висувають нові вимоги до випускників ВНЗ. Стрімка інтелектуалізація економіки визначила наступний етап розвитку суспільства як інформаційний, в якому найбільш цінним ресурсом виступає інформація та інформаційні технології.

Тому перед сучасною освітою постає досить масштабне завдання: сформувати у студентів такі вміння, які надали б їм змогу вільно орієнтуватися в інформаційних потоках, здійснювати пошук та опрацювання даних і відомостей, самостійно конструювати раціональні алгоритми в роботі з інформацією, застосовувати ці алгоритми й прийоми в майбутній фаховій діяльності. Зрозуміло, що вирішальним для перебудови суспільства є реформування вищої школи, формування нової незакомплексованої генерації фахівців, нової української еліти.

Впровадження в діяльність навчального закладу інформаційних технологій на сьогодні є пріоритетним напрямком реалізації державної освітньої політики. У рамках виконання Закону України "Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007-2015 роки" освітня галузь почала активно модернізувати процес професійної підготовки фахівців різних спеціальностей, впроваджуючи інформаційні і комунікаційні технології та засоби навчання.

У складному комплексі першочергових проблем вищої школи та освіти в інформаційному суспільстві одним з ключових завдань є підготовка висококваліфікованого фахівця до його професійної діяльності в умовах розвитку сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Одним з важливих пока-

зників його професіоналізму є уміння використовувати знання в галузі інформатики та інформаційних технологій. Таким чином, на сучасному етапі найважливішим завданням вищої освіти є підготовка майбутніх фахівців до успішного застосування ІКТ у професійній діяльності.

На сьогоднішній день неможливо уявити навчальний процес у вищій школі без використання інформаційних технологій і засобів навчання. Саме сучасні інформаційні технології зробили можливим доступ кожного фахівця до величезної кількості різних видів інформації. Але, щоб доступ до інформаційно-комп'ютерних ресурсів перетворився на володіння ними, студенти повинні оволодіти такими знаннями, уміннями і навичками з інформаційних технологій, які б стали гарантом найповнішої реалізації здібностей особистості та професійно значущих якостей, підготовки майбутнього фахівця до життєдіяльності у відкритому інформаційному суспільстві.

Студенти ВНЗ мають можливість використовувати широкий спектр засобів комунікацій обробки і збереження інформації: персональні комп'ютери, Інтернет, кабельне і супутникове телебачення, мобільний зв'язок тощо. Отже, традиційне навчання зазнає змін на всіх стадіях навчального процесу: підготовка курсів, проведення занять, виконання домашніх завдань, підготовка дипломних та магістерських робіт.

Професійна компетентність викладача ВНЗ щодо інформаційних технологій складає основну проблему, яка гальмує процес впровадження ІКТ у систему освіти. У цьому процесі можна виділити два визначальні чинники: сформованість інформаційної компетенції викладача ВНЗ; у загальному плані; розвиток здатності впроваджувати у навчальний процес ВНЗ інформаційно-комунікаційні технології, тобто бути не тільки користувачем готових програмних продуктів, але більшою мірою виступати творцем, розробником власних навчально-методичних програмних засобів.

Перед ВНЗ стоїть завдання допомогти студенту – майбутньому фахівцю – успішно оволодіти навичками з інформаційно-аналітичної діяльності, сформуванню відповідний тип професійного мислення, розкрити шляхи подальшого вдосконалення своєї інформаційно-комп'ютерної компетентності (ІКТ).

ІКТ – компетентність студента проявляється в раціональному доборі та свідомому застосуванні ним певних ІКТ у процесі активного розв'язання різноманітних завдань із досягненням успішного результату. Різноманітна підготовка, спрямована на досягнення професійної (фахової) компетентності в певній галузі, й забезпечує конкурентоспроможність випускників.

На особливу увагу у цьому контексті заслуговує використання деяких педагогічних методів, що є найбільш перспективними:

- мультимедійне навчання;
- метод кейс-стаді (аналіз конкретних ситуацій);
- комп'ютерне програмоване навчання;
- інтерактивне навчання;
- дистанційне навчання;

- використання Інтернет-технологій;
- використання офісного та спеціалізованого програмного забезпечення, електронних посібників та підручників.

Особливості безпосереднього спілкування студента і викладача на занятті мають відповідати таким вимогам:

- конструктивність спілкування, спрямованість на здобуття очікуваних студентом результатів;
- стимулювання студента до продовження спілкування з використанням засобів мережі Інтернет;
- активізація пізнавальної активності студента;
- наявність зв'язку для спілкування в чаті, форумі, Skype тощо;
- наявність вміння здійснювати Інтернет-спілкування.

Слід зазначити, що сьогодні знання і вміння фахівців у галузі створення й використання інформаційних технологій необхідно розглядати як елемент професійної майстерності. Більш того, ВНЗ повинні забезпечити випереджальну підготовку студентів у цій галузі.

Програма спрямована на розв'язання таких завдань:

- навчити студентів використанню засобів ІКТ у професійній діяльності психолога, філолога, соціолога, фахівця освіти, менеджменту організацій;
- навчити студентів сучасним прийомам й методам використання нових ІКТ у різних галузях професійної діяльності;
- познайомити з можливостями практичної реалізації навчання, орієнтованого на розвиток особистості;
- певною мірою розвинути творчий потенціал майбутнього спеціаліста, необхідний йому для подальшої самоосвіти, саморозвитку та самореалізації в умовах стрімкого розвитку засобів ІКТ.

Аналіз освітньо-професійних програм підготовки фахівців гуманітарного профілю виявив необхідність вивчення таких розділів у межах дисципліни "ІКТ": "Основні сервіси Internet", "Створення презентацій PowerPoint", "Можливості текстового процесора Word", "Можливості електронної таблиці Excel", "Система керування базами даних Access", "Skype –технології".

У ході проведення лабораторних занять студенти набувають знань, умінь і навичок у галузі використання засобів ІКТ у майбутній професійній діяльності.

Отримані знання, уміння та навички нададуть студентам можливість стати досвідченим користувачем персонального комп'ютера, знавцем сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, закладуть основи інформаційної культури, достатні для самостійного освоєння нових програмних засобів і ефективного використання персонального комп'ютера в фаховій діяльності

ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ ЦИРКУ ТА ЕСТРАДИ

В умовах політичних, соціальних та економічних перетворень особливого значення набувають проблеми створення нової гуманістичної концепції освіти та виховання. Становлення державності, духовне оновлення суспільства неможливе поза культурою, адже саме культура збагачує людину загальнолюдськими цінностями, формує її національну свідомість і позитивно впливає на стан духовно-суспільного життя в цілому. Саме тому актуальною стає проблема покращення професійної підготовки майбутніх працівників культури та мистецтва, усвідомлення майбутніми митцями своєї соціальної та моральної відповідальності перед суспільством.

Існуюча система підготовки майбутніх артистів цирку та естради орієнтована в основному на розвиток професійних здібностей та засвоєння функціональних та прикладних знань. Але розвиток особистості, формування у студента розуміння свого призначення не виникає автоматично разом з професійним розвитком. Виховати в артисті справжнього митця можливо тільки шляхом цілеспрямованого розвитку його духовної культури, шляхом стимулювання процесів самопізнання та самовиховання. На наш погляд, тільки особистісно-орієнтований підхід в професійному навчанні та вихованні артиста може суттєво покращити ситуацію.

У вітчизняній літературі проблема особистісно-орієнтованої освіти відображалась в працях І. Беха, О. Бондаревської, В. Лутая, В. Серікова, І. Якиманської та інших. Психологічні аспекти проблеми вивчалися Ю. Бабанським, О. Біляєвим, Г. Щукіною. Становлення особистісно-орієнтованої освіти досліджується на основі різних підходів: культурологічного (О. Бондаревська); антропологічного (Л. Рахлевська); психолого-дидактичного (І. Якиманська); позиційно-дидактичного (В. Серіков); проєктивного (М. Алексєєв). Проте, відсутні дослідження, які висвітлювали б впровадження особистісно-орієнтованого підходу у професійній підготовці артистів цирку та естради. Слід також згадати аналогічні дослідження закордонних вчених: А. Маслоу, У. Джеймса, К. Роджерса та ін.

"З точки зору психології, особистісний підхід – це підхід до людини як цілісної особистості, з урахуванням її складності, історичного розвитку та індивідуальних особливостей, тобто з урахуванням індивідуально-динамічної структури даної конкретної особистості"[2, 41]. Отже, особистісно-орієнтована освіта передбачає максимальне урахування вікових, індивідуально-психологічних та статусних особливостей студентів.

В процесі роботи доцільно не тільки використовувати цілу низку активних форм та методів навчання з курсу предмету "Майстерність актора" –

метод проведення тренінгу особистісних рис артиста (уваги, волі, сприйняття, зосередженості, уявлення, взаємодії тощо), але й навчати студентів комунікативним навичкам (елементи соціально-психологічного та сенситивного тренінгу) ; ознайомлювати з методами психоемоційної саморегуляції та медитативними методиками.

Важливим завданням особистісно-орієнтованої освіти, поряд з формуванням професійно важливих якостей особистості, є оволодіння кожним студентом-артистом системними знаннями про закономірні зв'язки людини та світу; про процеси становлення особистості в реальному соціокультурному та освітньому просторі; розвиток творчого потенціалу майбутнього митця; формування потреби у самоосвіті, самовихованні та постійному розвитку.

Необхідною умовою готовності до реалізації особистісно-орієнтованого підходу в професійній підготовці, одночасно з основними знаннями предметів, є розвиток у студентів таких якостей, як емпатія, позитивне самосприйняття, впевненість в своїх силах. Р. Бернс писав про необхідність формування позитивної трансформації "Я" – концепції студента. Він відзначав, що індивід з яскраво окресленою тенденцією до позитивного сприйняття себе та оточуючих, потребою у самоактуалізації, відрізняється від інших більш адекватним сприйняттям реальності та емоційним комфортом. "Самоактуалізуюча особистість краще знає себе та легше сприймає себе такою, яка вона є", що є надзвичайно важливим моментом для майбутнього митця [1, 125].

Крім того, для професійної діяльності майбутнього артиста цирку та естради (яка потребує постійного фізичного та нервового напруження) велике значення має вміння підтримувати оптимальний стан своєї емоційної працездатності. Такий стан зовнішнього покою, який сполучається з напруженою внутрішньою психічною роботою, в психології носить назву "оперативного спокою" (А.А. Ухтомський). Для досягнення такого стану оптимальної емоційної працездатності студенти творчих спеціалізацій повинні навчитися володіти своїм психофізичним апаратом, керувати власними емоційно-вольовими процесами та станами, використовуючи елементи медитативних методик.

Соціально-психологічний тренінг з вихованням підвищеної сенситивності та чутливості, співчуття та духовного співпричетності до людей дозволяє студентам виявити типові ситуації і тенденції поведінки, що викликають складності у спілкуванні з оточуючими людьми, викладачами, іншими студентами. Тренінг може включати в себе наступні психотехнічні компоненти : дискусійні методи (дослідження проблемних ситуацій), ігрові методи (рольові ігри, тренінг поведінки), тренінг сенситивності.

В процесі такого навчання майбутні артисти збагачуються знаннями про свою особистість та тенденції неадекватної поведінки, отримують певну техніку та навички психодіагностики партнерів по спілкуванню, що є важливим моментом для орієнтування в особистісній та соціально-перцептивній діагностиці не тільки в самому навчально-виховному процесі, але й у подальшій професійній діяльності.

Важливими психолого-педагогічними умовами особистісно-орієнтованого підходу до професійної освіти майбутніх артистів цирку та естради є: поетапний характер; ускладнення завдань та змісту діяльності артиста; зміна рівня вимог до студентів, в залежності від складності різних етапів роботи; органічна єдність теоретичної підготовки з колективними та індивідуальними формами професійної підготовки.

Таким чином, слід зазначити, що професійна підготовка майбутніх артистів цирку та естради потребує пошуку та використання нових ідей, методик та освітніх технологій, які не тільки забезпечать отримання знань, але й гарантують формування особистісної системи поглядів майбутнього артиста на самого себе, майбутню професію, своє місце та місію в житті. Йдеться про виховання творчої особистості, що здатна до глибокого розуміння складності духовних завдань, які ставить перед творчими людьми сучасність.

Використані джерела

1. Бернс Роберт. Развитие Я-концепции и воспитание / Пер. с англ./ М.: Прогресс, 1986.-421 с.

2. Языкова Наталья Борисовна. Индивидуально-дифференцированный подход к профессиональной подготовке студентов консерваторий: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Одесская консерватория им. А.В. Неждановой. – О.: ОГК, 1992. – 166 с.

*С. І. Миколінська,
аспірант Інституту мистецтв НПУ
ім. М.П. Драгоманова*

ВИЗНАЧЕННЯ РІВНІВ СФОРМОВАНОСТІ СЛУХОВОЇ УВАГИ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ

Актуальність дослідження проблеми слухової уваги молодших школярів у процесі музичної діяльності зумовлена потребою практики та недостатністю її науково-методичної розробки. Визначення критеріїв, показників та рівнів сформованості музично-слухової уваги дає можливість адекватно оцінювати ефективність процесу формування слухової уваги на уроках музики.

Розробка рівнів сформованості музично-слухової уваги здійснювалася на підставі критеріїв та показників сформованості слухової уваги в музичній діяльності. Критеріями дослідження виступають: 1) міра здатності до концентрації слухової уваги на об'єктах музичної діяльності; 2) міра стійкості слухової уваги; 3) міра вибірковості слухової уваги; 4) міра здатності до розподілу слухової уваги під час слухання чи виконання музики; 5) міра здатності до переключення слухової уваги з одного музичного об'єкту на інший.

Для ефективності педагогічної діагностики досліджуваного процесу було виділено три рівня сформованості музично-слухової уваги: високий, середній, низький.

Високий рівень сформованості слухової уваги в музичній діяльності характеризується цілеспрямованістю та високою активністю музично-слухової діяльності, що виражається в її продуктивності та високому ступені концентрації слухової уваги, вмінні учнів зосередитися на слуханні музичного твору від початку до кінця, відсутністю відволікань під час слухання музичних творів. Учні, віднесені до цього рівня, вміють самостійно вибрати з цілісного звучання твору потрібний об'єкт та вчасно на нього відреагувати підняттям руки чи картки. В процесі слухання музики вони спроможні спостерігати за розвитком музичного образу при одночасному виокремленні з музично-звукового потоку найбільш характерних для розкриття музичного образу засобів музичної виразності, вміють аналізувати музичні твори та знаходити зв'язки музики з власним життєвим досвідом. Учні з високим рівнем сформованості слухової уваги здатні адекватно контролювати та оцінювати власну виконавську діяльність та виконання в ансамблі.

Середній рівень сформованості слухової уваги в музичній діяльності характеризується наявністю в учнів відволікань, що свідчить про нестійкість слухової уваги під час слухання музичного твору, спроможність зберігати слухову концентрацію на початку звучання твору чи протягом певного епізоду. Продуктивність роботи учнів нижча, в порівнянні з групою високого рівня, що виявляється у здатності учнів характеризувати музичний твір частково, у неадекватності оцінки власного виконання пісні чи поспівки. У процесі слухання музики учні даної групи відчують труднощі в утриманні слуховою увагою лінії розвитку музичного образу. Пошук та відбір потрібного музичного об'єкта викликає невпевненість учнів; можливі: а) часткова невідповідність даного пошуку згідно поставленого завдання; б) пошук музичного об'єкта з допомогою вчителя. Учні цієї групи не завжди здатні виявити порушення ритмічного чи звуковисотного компонентів музичного твору як під час власного виконання пісні чи музично-ритмічного супроводу, так і в інших учасників музичного виконавства, учні не завжди фіксують підняттям руки неточності інтонування чи зміни мелодії, ритму. У завданнях на визначення самооцінки власної чистоти інтонування звуків, поспівок, пісень учні виявляють сумнів чи неадекватно оцінюють власний спів, також неадекватно оцінюють чи виявляють сумнів щодо адекватності самооцінки у завданнях на знаходження засобів музичної виразності під час власного виконання поспівки, пісні чи музично-ритмічного супроводу.

В учнів, віднесених до цього рівня, здатність до розподілу слухової уваги часткова. Виконуючи поспівку чи пісню, школярі виявляють недостатнє вміння одночасно слухати і контролювати власне виконання і узгоджувати його з іншими учасниками спільної музично-виконавської діяльності (учень чисто інтонує поспівку з підтримкою вчителя, а з іншими учасниками співу неспроможний контролювати власний спів в унісон, характерне недотримання одного чи двох видів ансамблю – звуковисотного, ритмічного, динамічного, темпового, тембрального).

Низький рівень сформованості слухової уваги в музичній діяльності характеризується відсутністю в школярів зацікавлення процесом музично-слухової діяльності. Учні даної групи демонструють наявність нестійкої слухової уваги під час слухання музичного твору, що виявляється у відволіканнях, невмінні зберегти концентрацію під час слухання від початку до кінця звучання пісні чи музичного твору. Для школярів характерна низька продуктивність роботи, що виявляється у неспроможності вчасно почути потрібний музичний об'єкт, самотійно виявити порушення ритмічного чи звуковисотного компонентів музичного твору. Для учнів даної групи характерні неадекватна самооцінка чистоти інтонування звуків, поспівок, пісень, прийняття порушень ритму чи звуковисотності за еталон звучання. Здатність до розподілу слухової уваги в учнів відсутня, що виявляється: 1) у неспроможності під час власної виконавської діяльності одночасно слухати і контролювати власне виконання та узгоджувати його з іншими учасниками спільної музично-виконавської діяльності (учні не чують порушення унісону та ансамблю – звуковисотного, ритмічного, динамічного, темпового тощо); 2) у неспроможності під час слухання музичного твору одночасно слідкувати за розвитком музичного образу та характерними компонентами музичної мови твору.

Таким чином, визначені критерії та характеристика рівнів сформованості слухової уваги дозволяють проводити діагностику молодших школярів в музичній діяльності з даної проблеми.

*Л. М. Микуланинець,
аспірантка НАКККиМ*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ТА МИСТЕЦТВА ЗАКАРПАТТЯ у другій половині ХХ століття

Друга половина ХХ століття на Закарпатті ознаменувала собою початок формування нового соціокультурного простору. Даний процес був зумовлений багатьма чинниками, як політичними (приєднання краю до складу УРСР), так і культурними (європейські мистецькі традиції, закладені в 20-х першій половині 40-х років ХХ століття).

За нових соціокультурних умов, які склалися із здобуттям Україною незалежності, перед сучасними дослідниками краю стоїть важливе завдання – дати об'єктивну оцінку тим культурним процесам, які заклали передумови для формування професійного мистецтва та освіти краю. На сучасному етапі розвитку закарпатського мистецтвознавства з'являються наукові роботи, які розкривають шляхи формування якогось окремого виду мистецтва у краї (В. Габорець, І. Небесник, І. Поп, Т. Росул та інші). Та все ж таки відсутнє комплексне дослідження, яке б розкрило основні принципи та традиції у освіті та мистецтві краю, які заклали фундамент розвитку професійної закарпатсь-

кої культури. Тому мета даної публікації – зробити перші кроки у даному напрямку. У даній статті ми зупинимось на висвітленні розвитку освіти, театру та образотворчого мистецтва.

Освіта на Закарпатті у дорадянський період розвивалась завдяки діяльності восьми гімназій, трьох педагогічних семінарій (педучилищ), двох торгових академій (технікумів), трьох технічних училищ, близько сорока горожанських (неповних середніх) шкіл і т.п. Велике значення відіграла семінарія Мукачівської греко-католицької єпархії.

Слід сказати, що хоча в краї до 1945 року і не було вищого навчального закладу, але більшість науковців змогли отримати якісну вищу освіту в університетах Будапешта, Дебрецена, Братислави, Праги, Відня та інших міст Європи. У краї було розвинуте мовознавство, літературознавство, фольклор, біологія, медицина.

У 20-40 роки ХХ століття на Закарпатті спостерігається також розквіт театрального життя. В цей період закладаються міцні підвалини професійної закарпатської театральної школи.

У 1921 році емігрантами з центральної України був створений "Руський театр" товариства "Просвіта", в якому з 1922 впродовж двох років на посаді директора і головного режисера працював відомий український театральний діяч Микола Садовський. Він разом із закарпатськими акторами підготував низку чудових вистав: "Чорноморці", "Тарас Бульба", "Сорочинський ярмарок", "Назар Стодоля", "Мартин Боруля", "Сватання на Гончарівці", "Ревізор" та інші.

"Руський театр" проіснував фактично до 1930 року. Пізніше деякими театральними діячами були здійсненні заходи щодо його відновлення. Так, у 1930 році був організований "Руський театр реєстрового дружества", в 1934 – "Руський театр імені Миколи Карповича Садовського", а в 1936 був відкритий "Земський подкарпатурський народний театр". Конкурентами "Земського" театру був український театр "Нова сцена", художніми керівниками якого були талановиті закарпатські театральні діячі Юрій та Євген Шерегії.

Становлення та формування художньої школи Закарпаття припадає на 20-ті роки ХХ століття і пов'язане з діяльністю видатних художників А. Ерделі та Й. Бокшая.

У 1927 році, завдяки старанням А. Ерделі та Й. Бокшая, в Ужгороді почала свою діяльність Публічна школа малюнку, а з 1931 року було створено "Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі".

В рамках діяльності товариств організовувались численні виставки молодих художників в Ужгороді, Мукачеві, Кошице, Братиславі, Празі та інших містах. В цей період критики відмічають народження нової професійної художньої школи. Основними її рисами стало органічне поєднання найкращих традицій народного мистецтва та передових тенденцій західноєвропейського образотворчого мистецтва.

Отже, у 20-40 роки на Закарпатті спостерігається значне культурне піднесення, що сприяло розвитку освіти та мистецтва краю. У цей час були за-

кладені міцні підвалини, які стали основою і сприяли розвитку професійного мистецтва і освіти Закарпаття у другій половині ХХ століття.

Використані джерела

1. Поп И. Энциклопедия Подкарпатской Руси/ Карпато-русский Этнологический Исследовательский центр США / И. Поп. – Ужгород: Изд-во В.Падяка, 2001. – С. 7-72.

В. Г. Мудрик,
*аспірант НАКККіМ,
ст. наук. співробітник Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України*

СУСПІЛЬНІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ПРАВОСЛАВНИХ КОЛЕГІУМІВ НАДДНІПРЯНЩИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ У ПРОБЛЕМАТИЦІ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Бурхливе сьогодення відкриває надшвидкісні алгоритми поширення новітніх технологій та комунікацій. Освіта являється невід'ємною ланкою суспільного прогресу, базисом якого є давні історико-культурологічні традиції.

Суспільну значущість православних закладів освіти XVIII – початку XIX століття започаткувала стара Київська академія, на зразок якої у XVIII столітті в інших містах Наддніпрянської України розпочали успішну освітню діяльність колегіуми та семінарії. Їх засновниками були єпархіальні архієреї, переважно з числа вихованців Київської академії. Розташовувалися ці навчальні заклади при монастирях, які отримували назву "училищних". Маєтки цих монастирів були головним джерелом фінансування "училищ".

Ще на початку XIX століття за сприяння архієпископа Чернігівського і Новгород-Сіверського Йоана (Максимовича) – випускника Київської академії – почав діяти Чернігівський колегіум. З 1735 року головним навчальним закладом єпархії опікувався єпископ Іларіон (Рогалевський), який щойно очолив Чернігівську кафедру. Вихованцями колегіуму були діти різних верств і соціальних станів, переважно незаможних. Навчальний процес здійснювали шестеро викладачів з числа братії Печерського монастиря на чолі з префектом. Деякі з них, а саме: Йосип (Волянський) та Гедеон (Онискевич) були хіротонісовані у сан ієродиякона, що свідчить про гарні голосові дані та вокальні навички, здобуті в стінах Академії.

У 1726 році в Харківському училищному Покровському монастирі розпочалась освітня діяльність колегіуму, створеного на базі Білгородської архієрейської школи. На чолі закладу був єпископ Єпіфаній (Тихорський). Будучи сам з числа вихованців Київської академії, він, з дозволу Синоду, запрошував викладачів із Києва. У 70-80-х роках XVIII століття пильно стежив за діяльністю Хар-

ківського колегіуму, який нерідко називали академією, єпископ Білгородський та Обоянський Аггей (Колосовський). З 1817 року цей навчальний заклад отримав остаточну назву семінарії. Серед викладачів цього навчального закладу був визначний філософ і музикант Г. Сковорода. Геніальний хормейстер та композитор А. Ведель займався вокалом з вихованцями Харківського колегіуму. У період з 1794 – 1796 років він був капельмейстером військової капели генерала А. Леванідова. Два наступні роки – керував губернською капелою О. Теплова. Паралельно А. Ведель займався пошуком і підготовкою співаків до придворної співочої капели. Протягом певного часу у колегіумі було відкрито мистецькі класи.

У 1738 році єпископ Арсеній (Берло) відкрив "Берліанську колегію", тобто Переяславський колегіум. Піітику і риторіку тут викладав освічений лаврський інок Тимофій Щербацький. Серед інших тут здобували освіту діти козаків і селян. У 1862 році, після перенесення до Полтави, навчальний заклад стає освітнім центром регіону. Сюди приїздили навчатися навіть мешканці Поділля. При єпископі Переяславському і Бориспільському Іларіоні (Кондратковському) в колегіумі було відкрито вищий богословський клас, яким керував Варлаам (Шишацький).

Поряд з відомими іменами значною є діяльність безіменних майстрів хорової справи та педагогів – будівничих освіти в Україні. Так, в Полтаві у 1779 році відкрито Слов'янську семінарію, яку в 1786 році перейменовано на Катеринославську. Тут навчався драматург, автор "опери малоросійской", І. Котляревський.

В історичних документах та епістолярних працях того часу знаходимо свідчення про високу культуру співу Київських хорів, учасники яких стали продовжувачами цих традицій по всій території України.

Люди приходили в храм, щоб послухати прекрасний тенор Артемія Веделя. Митрополит Євгеній Болховітінов висловлював "незадоволення" тим, що в храмах звучали концертні хорові симфонії та "арії в італійському стилі". Однак, це підтверджує тезу про те, що духовна школа в тогочасних суспільно-політичних умовах викристалізувала міцний фундамент для подальшого розвою культурно-мистецького простору України.

За умов суспільної необхідності у XVIII – на початку XIX століття спостерігається системна, хоча й відносно нешвидка з точки зору XXI століття, трансляція передового освітнього досвіду з Києва на землі Наддніпрянщини.

На сьогоднішній день у провідних країнах світу обов'язковість релігійної освіти прописана на законодавчому рівні. Так, цю норму сучасного громадянського суспільства містить основний закон Німеччини та Баварії. Впродовж всього періоду функціонування духовні школи в Україні утверджували високі виховні цінності, які є суспільно значущими в питаннях самоідентичності нації впродовж тисячолітньої історії християнства на Русі.

Використані джерела

1. Иванов М.М. История музыкального развития России. – СПб., 1910. – Т.2. – 400 с.

2. Кагамлик С. Світло духовності і культури. З історії Києво-Печерської Лаври XVII – XVIII століть. – Київ, 2008.
3. Кононенко Т. П. Народно-звичаєві обрії філософії Г. Сковороди. – Київ, 2008 – 173 с.
4. Перерва В. Історія шкільництва в містах і селах Київщини XIX – поч. XX століття. – Біла Церква, 2008.

Л. В. Обух,
аспірант ІМ Прикарпатського НУ
ім. В. Стефаніка

ВНЕСОК ВАСИЛЯ ЗАВІТНЕВИЧА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Одним із закладів українського зарубіжжя, де велася систематична музично-освітня діяльність, був Науково-Богословський Інститут Української православної Церкви (НБІ УПЦ) в Нью-Йорку (США), в структурі якого діяв музичний відділ. За весь час існування інституту (1951–1982) – його директором був професор Василь Прокопович Завітневич (1899–1983) – науковець, музикознавець, регент, музично-громадський діяч, меценат. Він народився 24 квітня 1899 р. в Сорочинцях на Полтавщині, початкову і середню школи закінчив у Прилуках. Завдяки своїм здібностям і працьовитості, вищу освіту він здобув у трьох галузях – юридичній, філологічній, музичній і став професором педагогічного інституту і музичної консерваторії, а згодом членом Всеукраїнської Академії Наук у Києві, де працював у Комісії звичаєвого права. Про всебічну талановитість митця свідчать його успіхи як драматичного актора, і хоч мистецтво сцени не стало його життєвою професією, та все ж, за виконання ролі Возного в Наталці-Полтавці київська публіка влаштувала йому овації. На початку 1940-х рр., коли в Україні розпочалися сталінські репресії, В. Завітневич переїхав у Західну Україну, де диригував кафедральним хором у Холмі (тепер знаходиться на території Польщі), а пізніше – церковним хором у Криниці. У 1943 році митець емігрував до Німеччини, де разом з Н. Городовенком очолив аматорський хор "Україна". У 1948 р. він виїхав до США на запрошення Катедри св. Володимира в Нью-Йорку на посаду регента хору. Відразу по приїзді до Америки професор активно включився в церковно-громадське життя: провадив курси українознавства, довгі роки, аж до кінця свого життя, диригував кафедральним хором, був членом парафіяльного уряду, секретарем Митропольної Ради УПЦ в США. У Нью-Йорку В. Завітневич уславився ще й тим, що допоміг багатьом українцям, знайомим і незнайомим, прибути до Америки, висилаючи їм поручальні документи [1]. Довгі роки, аж до самої смерті, професор В. Завітневич керував НБІ УПЦ у Нью-Йорку, який хоч і складався з декількох членів, але більшість роботи виконував сам Василь Прокопович. Перебуваючи у Нью-Йорку, В. Завітневич довершив найбільшу справу свого життя – зібрав, упорядкував, зредагував і видав протягом 1959–1979 рр. десять томів Богослу-

жбових книг, де вміщено хорові цикли добового кола Богослужень та паралітургійні твори [9–18]. Ці видання Богослужбових хорових творів були і є практичною допомогою як для регентів церковних хорів, так і для викладачів та учнів освітніх духовних інституцій діаспори. І сьогодні їх використовують на заняттях з церковного співу в семінарії св. Софії УПЦ у Баунд-Бруці (США). Праці професора В. Завітневича стали надбанням, яким тепер користується практично кожна українська церква в США.

Як мистецтвознавець Василь Прокопович був автором ряду статей в еміграційних періодичних виданнях США – Нові дні та Український православний календар [2–8]. За жанром це були музично-публіцистичні статті, які виконували просвітницько-освітню функцію та містили опис життєвого і творчого шляху митців, перелік творчої спадщини, стислий аналіз окремих творів. Вони, як правило, присвячувалися річницям пам'яті видатних діячів української культури, переважно диригентам та композиторам.

Отже, музично-освітня діяльність Василя Завітневича в значній мірі сприяла не тільки збереженню національних культурних традицій українства у США, а й стала цінним внеском у скарбницю української культури.

Використані джерела

1. Галіон Н. В першу річницю смерті бл. п. проф. Василя Завітневич / Ніна Галіон // Українське Православне Слово. – Нью-Йорк, 1984. – № 3. – С. 26-27.
 2. Encyclopedia of Ukraine. – University of Toronto Press, 1993. – vol. 5. – P. 829-830.
 3. Завітневич В. Максим Созонович Березовський (До 200-річчя смерті композитора-мученика: 16.X.1745-22.III.1977 ст.ст.) / В. Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1977. – С. 99-100.
 4. Завітневич В. Микола Віталійович Лисенко (До 55-річчя з дня смерті композитора) / В. Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1968. – С. 109-115.
 5. Завітневич В. Микола Леонтович (З приводу 30 річчя з дня смерті) / В.Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1951. – С. 141-144.
 6. Завітневич В. Микола Леонтович (До 50-річчя смерті) / В. Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1971. – С. 118-121.
 7. Завітневич В. Освіта й ерудиція Тараса Шевченка / проф. Василь Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1952. – С. 90-93.
 8. Завітневич В. Протоієрей Кирило Григорович Стеценко 1882-1922-1957 / В.Завітневич // Український Православний Календар. – Бавнд-Брук: Видання української православної церкви в США, 1957. – С. 121-123.
- Нотографія:*
9. Велика Субота і Пасха: Партитура / ред., упор. Василь Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1964. – 207 с.
 10. Всеношна: Партитура, част. 1: Вечірня / ред., упор. Василь Завітневич / На Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1960. – 264 с.

11. Всеношна: Партитура, част. 2: Утрєня / ред., упор. Василь Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1961. – 267 с.
12. Збірник літургійних співів присвячений тисячоліттю Української православної церкви / зредагував і упорядкував Василь Завітневич. – Бавнд-Брук, Нью-Джерзі: Видання Української православної церкви в США, 1979. – 467 с.
13. Колядки. Щедрівки / ред., упор. Василь Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ [Антологія української пісні, 1]. – Нью-Йорк, 1967. – 669 с.
14. Панахида і похорон / на підставі Київських напівів упорядкував В.Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1959.
15. Павловський Г. Служба Божа (Літургія) для народнього хору / отець Григорій Павловський. – Арнольд, Пенсільванія, 1942. – 59 с.
16. Співи із постової тріоди: Партитура ред., упор. Василь Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, 1960. – 112 с.
17. Співи на похороні священників для однородного хору / на підставі Київських напівів упорядкував В. Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ. – Нью-Йорк, Бавнд-Брук, 1974.
18. Співи постової тріоди: Партитура / ред., упор. Василь Завітневич / Науково-Богословський інститут Української Православної Церкви США, Музичний відділ, 2-ге вид. – Бавнд-Брук, 1978. – 196 с.

*К. В. Посвалюк,
здобувач НМАУ ім. П.І. Чайковського,
викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського*

КАФЕДРА МІДНИХ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК ВАЖЛИВА ЛАНКА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У сучасному музикознавстві в Україні немає ґрунтовних наукових досліджень, які б висвітлювали історію створення та функціонування кафедри духових і ударних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського. Саме це й обумовило актуальність даного дослідження. Про кафедру є згадки у наукових працях В. М. Апатського, В. А. Богданова, Р. А. Вовка, В. Т. Посвалюка; у брошурах та періодичних виданнях. На жаль, в науковій музикознавчій літературі немає досліджень з формування та розвитку виконавських шкіл на духових музичних інструментах.

Організація професійної музичної освіти почалась в Україні у другій половині ХІХ століття, тому в 1863 році було відкрито Київське відділення Імператорського російського музичного товариства, при відділенні якого у 1868 році відкрилась перша в місті музична школа, пізніше реорганізована в музичне училище, директорами якого послідовно були Р. Пфеніг, Л. Альбрехт, а згодом – В. Пухальський, який особливу увагу приділяв розвитку ду-

хових класів. У 1913 році на базі музичного училища була створена Київська консерваторія.

Протягом багатьох років відбувалося формування системи музичної освіти і лише у 1936 році навчальний план гри на духових інструментах досяг сучасного п'ятирічного терміну навчання [3, 51]. Духові класи консерваторії об'єднались у кафедру, що дозволило, завдяки активному обміну досвідом та творчому спілкуванню педагогів, підняти на більш вищий рівень процес навчання.

Деякі перші випускники Київської консерваторії у майбутньому стали видатними музикантами: це А. Ф. Проценко (флейта, клас викладача О. Химиченко), заслужений артист УРСР, професор Київської консерваторії; Г. А. Орвід (труба, клас викладача П. Рязанцева), народний артист РРФСР, професор Московської консерваторії; С. С. Госачинський (валторна, клас М. Пуховича), артист оркестру Великого театру та диригент його сценічного оркестру [3, 51].

Формування та розвиток сучасної школи гри на духових інструментах тісно пов'язано з іменами видатних українських музикантів В. М. Яблонського та А. Ф. Проценко. Кафедра духових інструментів була заснована у 1934 році, а першим завідувачем був В. М. Яблонський (1889-1977) – видатний український музикант-трубач, професор (з 1935 р.), Заслужений діяч мистецтв УРСР (1969 р.), педагог, диригент та громадський діяч [5]. За багато років педагогічної діяльності в нього навчалось більше 300 студентів, серед них: М. Бердиєв, І. Бобровський, І. Границький, М. Полонський, С. Попов, В. Посвалюк, Ф. Ригін, Г. Самохвалов [4, 32, 33].

Другою вагомою фігурою у становленні та розвитку діяльності кафедри духових інструментів був Андрій Федорович Проценко (1904–1984) – відомий український флейтист, педагог, засновник української школи гри на флейті, професор, який за 58 років своєї викладацької діяльності створив власну флейтову школу та підготував понад 90 фахівців. Серед них: народний артист України В. С. Антонов, заслужений діяч мистецтв Я. В. Верховинець, заслужені артисти України В. К. Турбовський, В. В. Пшеничний, В. Ф. Федченко та інші. Андрій Федорович Проценко заклав міцний фундамент для подальшого розвитку й удосконалення національної школи гри на флейті, що поєднала в собі кращі ознаки західноєвропейської, російської й української культур духового виконавства [1, 2]. Разом із Яблонським та Проценком на кафедрі працювали такі відомі музиканти, як Л. Зарицький (гобой), Я. Кожура (гобой), Л. Хазін (кларнет), О. Литвинов (фагот), С. Дуда (фагот та гобой), Я. Юрченко (валторна), П. Чуріков (валторна), І. Фоссгауер (тромбон) та інші [1].

За часи існування кафедри духових і ударних інструментів її очолювали: В. М. Яблонський (1934 – 1969), С. В. Ригін (1970 – 1971), Є. Р. Носирєв (1971 – 1975), М. Я. Юрченко (1975 – 1984), В. С. Антонов (1984 – 2005), Р. А. Вовк (2005 – 2006).

У зв'язку з кількісним перевантаженням студентського складу кафедри духових і ударних інструментів у вересні 2006 року відбулося її розділення

на кафедрі дерев'яних духових інструментів, завідувачем якої було призначено кандидата мистецтвознавства, доцента, Р. А. Вовка та кафедрі мідних духових і ударних інструментів, яку очолив доктор мистецтвознавства, заслужений артист України, професор В. Т. Посвалюк.

За багато років існування Київської консерваторії (з 1995 року – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), змінювалися викладачі, студенти і з кожним роком підвищувався авторитет кафедри, на якій вчиться велика кількість вітчизняних, іноземних студентів-духовиків – з Алжиру, Венесуели, В'єтнаму, Китаю, Кореї, Фінляндії, Сирії та інших країн світу. Багато випускників є лауреатами та дипломантами міжнародних, всесоюзних, республіканських, всеукраїнських конкурсів, багато отримали відзнаки та почесні нагороди.

Викладачі кафедри роблять вагомий внесок в історичну, теоретичну, методичну науку духового інструментознавства та педагогіки, спрямовують свої зусилля на підвищення рівня фахової підготовки майбутніх спеціалістів – музикантів-виконавців.

Використані джерела

1. Апатський В. М. Історія становлення й розвитку кафедри духових та ударних інструментів. В кн.: Академія музичної еліти України: історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К.: Муз. Україна, 2004. – С. 405-417.
2. Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М.: РАДУНИЦА, 1995. – 358 с.
3. Открытие киевской консерватории // Киевлянин. – 1913. – № 303. – 3 ноября. // ЦДА України м. Київ. – Ф.274, оп. 4., 1913, од. зб. 298.
4. Посвалюк В. Т. Історія виконавства гри на трубі. Київська школа (друга половина XIX – XX ст.): Навч. посіб. – К.: КНУКіМ, 2005 – 161 с.
5. Текст промови невстановленої особи з нагоди 75-річчя від Дня народження Яблонського (1964) – 9 с. // Центральний Державний архів-музей літератури та мистецтв України. – Ф. 108.

*Л. М. Пронь,
аспірантка НАКККіМ*

ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

Одним із важливих завдань театру ляльок є не тільки виховання у дітей образного мислення та естетичного смаку, а й формування у маленьких глядачів позитивного світосприйняття, розуміння різниці між добром і злом, доброзичливого ставлення до людей, любові до навколишнього світу. Основними чинниками у реалізації цього завдання є виразні засоби, ляльки, гра. Адже саме через гру дитина здатна найкраще сприймати те, чого її навчають, особливо, якщо до цієї гри залучені й дорослі.

Філософсько-освітній простір театру розглядався багатьма вченими, але, здебільшого, у площині лише сценічного простору. Щодо простору театру

ляльок, то цей простір поєднує в собі і простір сценічний, і простір глядацького залу, і музей ляльки, і виставки дитячих малюнків, і фотографії. Він містить в собі гру, за допомогою чого діти краще орієнтуються в канві п'єси. Ось чому виховання дітей засобами театру ляльок є чи не найдієвішим, бо "оживлена" актором лялька здатна набагато глибше, з точки зору позитивного результату, вплинути на вразливу дитячу психіку. До того ж, як зазначив Борис Голдовський, вистава театру ляльок дає дітям основи добра [1, 14].

Хенрик Юрковський зазначав, що "...театр складається з ігрового простору, драматичного твору, актора і його гри, а також із глядачів. До цього можна додати ляльку, як виразний засіб театру ляльок, і як персонаж" [4, 101].

Юрій Норштейн висловив думку, що, "сидячи у залі, у замкненому просторі, видовище поступово стає для глядачів повною заміною реальності" [4, 128]. Для маленького глядача важливий похід у театр ляльок з кількох причин: 1) це перше зіткнення з мистецтвом театру; 2) захоплене спілкування, як з дійовими особами, так і з батьками, іншими дітками; 3) вистава сприяє естетичному та етичному вихованню; 4) виховує дисциплінованість; 5) діти бачать реальність через художні образи, через ляльку, що розвиває творчі здібності дитини; 6) виявляє і виховує духовний світ глядача.

Борис Голдовський у своїй статті зазначив, що "під час вистави вчать грати і дітей, і дорослих. Грати по-дитячому, з захопленням, з повною вірою у правдивість того, що відбувається. Думаю, якщо діти і їх батьки спробують так само пограти разом вдома, це буде головна заслуга спектаклю, бо він дає певну педагогічну ідею, дозволяє батькам і дітям не втрачати між собою контакту. Це театралізований урок практичної педагогіки. Урок соціально, виховавчо важливий" [1, 14].

Х. Лаас висловив думку, що "...в дітей немає дорослого співрозмовника. А театр ляльок передбачає спілкування. В процесі спілкування діти вчаться, осмислюють сенс свого життя" [4, 111-112].

В. Шрайман говорив, що "театр ляльок – це певний спосіб мислення, погляд на світ, якщо говорити точніше – спосіб пластичного мислення у просторі" [4, 108].

Як зазначає кандидат мистецтвознавства В.В. Корнієнко, "...сценічний простір характеризується набором особливих ігрових вимірів: специфічною прохідністю (переміщення всередині нього можуть бути неправдоподібно швидкі), особливою гнучкістю кордонів (від заданої задумом постановника конфронтації зали для глядачів і виконавців – до повної ліквідації в спектаклі "четвертої стіни"), у ньому виправдані будь-які трансформації діючих осіб. Усі просторові елементи пов'язані з естетикою часу, з культурою поглядів" [2].

Простір допомагає спілкуванню актора через ляльку з глядачем, з дітьми. В театрі глядач отримує живе спілкування на важливі для нього теми з подальшим аналізом і винесенням уроку з вистави.

У своїй статті О. Полякова розглянула простір і час лялькової вистави. Вона з'ясувала, що вистава є структурою просторово-часовою. Тобто, в ко-

жен момент сценічного часу змінюється сценічний простір і, навпаки, сценічний час розташовується у сценічному просторі, організовується реальною фізичною дією, переміщенням елементів, які будують простір.

В основі лялькового видовища – штучне зображення, безпосередньо оживлений твір художника.

Театр ляльок пропонує нам світ таким, яким бачить його художник.

О. Полякова визначає, що художник завідує простором сцени, пропрацьовує його динаміку. Діючи лялькою за допомогою реальних переміщень, актор реорганізовує простір і фактично завідує сценічним часом. Актор і художник будують специфічну "просторово-часову" структуру, яка називається "ляльковою виставою" [3].

В ляльці виявляється зіткнення живого з неживим, біологічного з механічним. Можливо, саме це зіткнення змушує дитину зачаровано слідкувати за рухами ляльки, навіть коли вона ще не може вловити зміст сюжетних перипетій. Ця сила тримає в напрузі і дорослого глядача, наприклад, іноземця, який не розуміє тексту.

Простір, в якому живе лялька, відірваний фізично від простору, в якому діє актор. Це різні за функціями простори. Зрозуміло, що простір актора несе допоміжний характер і організовується через технічну необхідність, для зручності ляльководи.

Живий актор або лялька – такий самий матеріал для будівництва простору, як декорації, архітектурні деталі або завіса, тільки їхні функції специфічні. Лялька активніше і вільніше, ніж живий актор, нарощує навколо себе ігровий простір.

Театр ляльок – це баланс між живим і неживим. Простір бере участь у побудові спілкування між глядачем та актором. Отже, у межах простору будується безпосереднє спілкування глядача і актора. Філософсько-освітній простір театру ляльок є специфічним, бо спрямований на вразливу дитячу аудиторію. Тому, правильне розуміння, організація і виважена взаємодія всіх його складових виявляється вкрай важливою.

Використані джерела

1. Голдовський Б. Лист лялькарям України // Український театр. – 1986. – №5. – С. 13-16.
2. Корнієнко В.В. Театральний простір як культурологічна категорія. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_40.php.
3. Полякова О. Кукольный спектакль: пространство и время // Что же такое театр кукол. Сб.ст. / Составитель Полякова О.И. – М.: Союз театр. Деятелей РСФСР, 1990. – С. 168-178.
4. Театр. – 1987. – №7. – С. 99-178.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ: шляхи та форми репрезентації

*І. Є. Бандило,
магістрант ІТКіТ КМУ*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА У ФІЛЬМАХ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ДЗИГА ВЕРТОВ "ЛЮДИНА З КІНОАПАРАТОМ"

Історії і походженню кіно присвячені багаточисельні дослідження. Пошуки коріння кіномови приводили авторів не лише в найближче докінематорграфічне минуле культури, але і до більш древніх епох.

Перші значні успіхи монтажного кінематографа припадають на 1920-і роки. На той час кіно називають "німим", адже воно виходить на екран без синхронно записаного звуку. Саме відсутність доступної технічної можливості запису і синхронного відтворення звуку виявилася найбільш важливою обставиною, яка визначила художню специфіку кінофільмів в цей період; інші обмеження (наприклад, відсутність кольору) виявилися менш принципові.

В той час "німе кіно" обзавелося широким набором художніх засобів, які зумовили розвиток декількох напрямів кінематографа як мистецтва, – найбільш принциповими і впливовими виявилися німецький кіноекспресіонізм (Фрідріх Вільгельм Мурнау, Фріц Ланг, Пауль Лінь та ін.), американська оповідна школа (Девід Уорк Грифіт, Томас Інс та ін.), радянська школа документально-художнього фільму (Дзига Вертов), класична шведська школа (Віктор Шестрем).

А в цей час на Україні, на провінційній київській кінофабриці закінчувалися зйомки класичної картини, якій призначено буде отримати статус визнаного шедевра світового документального кіно. Її сценаристом і режисером був Дзига Вертов – Денис Аркадійович Кауфман, невгамовний новатор, винайшов титри, та і взагалі, зробив величезний внесок у розвиток світового кінематографа. Сергій Ейзенштейн, що приклонявся перед ним, вголос визнавав, що радянське художнє кіно тієї епохи у всьому вчилося у авангардиста Вертова.

Так, почавши із затвердження кінохроніки, здатної відображувати "життя, як воно є", Вертов, несподівано для себе, відкрив новий вид кіномистецтва – документальний образний фільм.

Викладаючи суть свого творчого методу, Дзига лаконічно називав його "кіноправдою". Він знімав все, що бачив довкола себе: дороги, заводи, шахти і електростанції, засніжену тундру і пустелі з розжареними дочиста пісками.

"Фільму" "Людина з Кіно-апаратом" – саме так писалася у той час назва цієї картини – повною мірою відповідала канонам вертовської "кіноправди". На її глядача обрушується бурхливий потік старого київського життя, про яке можна ще дізнатися хіба що з рідких і скупо написаних спогадів старих киян. Молоді дівчата, що біжать на службу по Хрещатику, робітники із заводу Гретера і Криванека, що тільки-но отримав нову назву – "Більшовик", зайняті своїми звичайними повсякденними справами.

Дзиги Вертову вдається створити справжнє диво – в документальному кінематографі передати органічний зв'язок явищ і людського життя. Абсолютно унікальною у фільмі є сцена – зупинка руху. Тільки що люди снували на площі – секундою пізніше вони завмирають на екрані, заперечуючи всяку правдивість. За допомогою простого трюку режисер являє нашим очам бачення смерті, що завжди таїться усередині самого життя.

Задум стрічки передбачав демонстрацію всіх можливостей людини, озброєної кіноапаратом. Людина з кіноапаратом знаходилася в самому центрі життя, вона разом з нею дихає, чує, ловить ритми міста і людей. Камера в руках людини не лише засіб фіксації життя, а головний її учасник.

Основою кіномови "кінооків", розробленої Вертовим, є міжкадровий рух. Ключ до розуміння візуального хаосу фільму "Людина з кіноапаратом" лежить в зоровому співвідношенні кадрів один з одним. Візуальний ряд фільму побудований на темпо-ритмічних вивірених співвідношеннях планів, світлотіней, швидкості зйомки, ракурсів, внутрішньокадрового руху форм і об'ємів. Монтаж для Вертова, у тому числі і внутрішньокадровий монтаж, який особливо часто використовувався в першій і четвертій частині фільму, це єдиний спосіб "знайти найбільш доцільний "маршрут" для очей глядачів серед всіх цих взаємодій.

Основна заслуга Вертова у тому, що він першим з майстрів молодого радянського кіно зосередив свої творчі зусилля на віддзеркаленні справжнього життя, революційній сучасності і тим заклав один з наріжних каменів у фундамент нового, революційного і реалістичного кіномистецтва, що виникло в нашій країні.

*А. І. Беззада,
аспірантка НАКККиМ*

СТАН РОЗВИТКУ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Сьогодні глобалізаційні процеси активно включаються в повсякденність суспільного життя. Сучасна молодь соціалізується в рамках глобального знання, глобальних іміджів. Цей процес породжує новий тип соціальної диференціації та суспільної культури [3].

Частиною загальної суспільної культури є молодіжна культура, яка формується з двох складових: власне, створеної молоддю, що позиціонує своє

бачення, очікування, наміри та культури, попереднього покоління з принципами та традиціями, які вже склалися. Молодь завжди знаходиться у пошуку своєї, нової ідентичності, створення нового стилю.

Сучасна молодь – це перше покоління, яке з самого початку пізнало культуру як культуру мас-медіа. "Перша кібергенерація," – так назвав розвиток сучасних молодіжних рухів Дуглас Кельнер [3]. Поняття "молодіжна культура" є багатозначним. Так, залежно від ідеологічної спрямованості, говорять про "молодіжну культуру", "молодіжну субкультуру" і навіть про "контркультуру". Сьогодні молодіжна культура розвивається під впливом ЗМІ та комп'ютерних технологій. Для молодіжних субкультур Заходу джерелами "нового стилю" стали культури Азії, Африки й американських індіанців. Джерелом конструювання "культурних міфів" вітчизняних молодіжних субкультур став, насамперед, Захід [2].

Як пише Олексій Козлов, "трагедія" розвитку молодіжної культури сталася, коли розпався Радянський Союз. Здавалося, мрії старих дисидентів, штатників і хіпарів збулися... Настала цілковита воля і безкарність, що переросла в безлад. Тому спілкування молодих людей перестало бути ритуалізованим, як раніше: участь в традиційних формах сумісного проведення часу (посиденьки, дискотеки, неформальні угруповання тощо). І головним посередником у спілкуванні стають засоби масової інформації [3].

Здатність до швидкого, уривчастого і складного сприйняття робить молодь чутливішою до такого типу інформації, в цілому характерного для сучасних комунікацій. Особлива роль у цих процесах належить комп'ютерним технологіям і глобальній Мережі. Електронні мас-медіа виглядають новими колонізаторами молоді, паніку викликає небезпека розвитку "наркотичної" залежності від комп'ютерних ігор, які набувають все більшого і більшого поширення.

Сьогодні все те, що ми асоціюємо з реальністю – світом видимих речей та предметів, світом наявним та осяжним, втрачає колись чіткі межі, вступаючи у взаємодію з віртуальністю. На перший погляд здається, що життя у віртуальному світі набагато простіше: без наслідків та відповідальності ти можеш мати віртуальних друзів, віртуальні гроші, час від часу відчувати себе в образі супергеронта, національного героя, який користується зброєю, віртуальними грішми та несправжнім ім'ям. А що ж ти сам являєш собою насправді? У реальному світі ти не маєш ані друзів, ані грошей, ані престижної роботи, ти не супергеронт, а енергетично виснажена людина, якій комп'ютерний світ компенсує справжнє життя. А ще, комусь більш ніж достатньо того, що ти лише потенційний клієнт комп'ютерного клубу, маленький гвинтик мережевого бізнесу.

Засилля в інформаційному просторі продукції порнографічного характеру, такої, що містить елементи насильства, жорстокості, "реаліті-шоу", які формують образи "народних героїв", має, насамперед, економічне підґрунтя, на цьому заробляються великі гроші виробниками.

І як наслідок впливу інформаційного простору, недосконалої системи освіти, коли знищені гуртки, спортивні секції, молодіжні організації, а альтернативної заміни немає – СНІД, дитяча порнографія, підлітковий алкого-

лізм, проституція – список "досягнень" незалежної України, бо за цими показниками ми одні із перших у Європі.

Враховуючи ці негативні тенденції, можна впевнено зазначити, що зовсім даремно забили на сполох державні органи, громадські організації, громадяни, закликаючи посилити контроль та нагляд за Інтернет-мережею, за негативною продукцією мас-медіа. Про це свідчить Указ Президента України від 23 квітня 2008 року про введення в дію рішення Ради національної безпеки і оборони України "Про невідкладні заходи щодо забезпечення інформаційної безпеки України" [4]. В ньому зазначено, що, констатує наявність гострих проблем, явищ та чинників, що створюють небезпеку національним інтересам України в цій сфері та негативно впливають на суспільний розвиток держави та реалізацію її євроінтеграційних прагнень, Рада національної безпеки і оборони України доручила Кабінету Міністрів України здійснити заходи щодо вдосконалення державного управління в інформаційній сфері, чіткого визначення повноважень та організації ефективної взаємодії органів державної влади із забезпечення національної безпеки в інформаційній сфері; реалізації державної політики у сфері друкованих засобів масової інформації тощо[4].

Отже, однією з головних ідей є активний вплив на молодіжну свідомість, щоб, шляхом спільної координації дій, започаткувати нову хвилю відродження національної культури в Україні. Потрібно здійснювати контроль над діяльністю засобів масової комунікації державою, а також пошук шляхів вдосконалення системи освіти та дозвілля молоді.

Використані джерела

1. Гуревич П.С. Контркультура // Культурологія ХХ ст.: Енциклопедія. У 2х т. – СПб., 1998. – Т.1.
2. Кривко Т.А. Романовська Д.Д. Підліткова субкультура: неформальні молодіжні об'єднання. – Чернівці, 2003.
3. Левікова С.І. Молодіжна культура. – М.: Вузівська книга, 2002.
4. Указ Президента України № 377/2008. Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 21 березня 2008 року "Про невідкладні заходи щодо забезпечення інформаційної безпеки України"// Урядовий кур'єр. – 2008. – № 84.

О. В. Бельдій,
аспірантка НПУ ім. М.П. Драгоманова

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ: РЕЛІГІЄЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Колір – складний багатогранний феномен, який виступає об'єктом вивчення багатьох галузей природничого і гуманітарного знання. Відповідно, у кожній зі сфер дослідження спостерігаємо тлумачення того чи іншого аспек-

ту кольору. Так, фізика, оптика, біологія, анатомія та ін. вказують на фізичні властивості кольору, фізіологічні закономірності його сприйняття. В свою чергу, культурологія, психолінгвістика, семантика, релігієзнавство та ін. розкривають символічні властивості кольору в культурно-духовній та матеріальній спадщині людства. Варто зауважити, що проблема культурологічної символіки кольору включає широке коло питань, пов'язаних з концептуальними та методологічними підходами до тлумачення символіки кольору та кількісно-варіативною багатоманітністю його інтерпретації. Кольорова символіка як символічна система, що оперує кольорами для передачі певного комплексу інформації, є компонентом матеріально-духовної культури суспільства.

Культурна семантика кольору формується у людському суспільстві і визначається природними і соціальними факторами. Створення штучної кольорової реальності бере початок від кольорових систем, обумовлених природними циклами зміни дня і ночі, кольором ландшафту, природних матеріалів і фарбників. Початковий етап розвитку кольорової символіки в культурі пов'язується з ахроматизмом: світло (білий колір) – темрява (чорний). Наявність опозиції світло-темрява можна співвіднести з ритмами природного оточення: день-ніч; активність-пасивність; тепло-холод.

Подальший розвиток кольорової символіки можна пояснити трансформацією бінарної ахроматичної опозиції білий-чорний у хроматичну тринітарну опозицію шляхом включення червоного кольору. Символічне навантаження кольору спочатку встановлюється по аналогії, по безпосередньому відображенню стихій у сприйнятті людини. Пізніше виникають більш складні символічні, алегоричні зв'язки кольорів із суспільними явищами. На думку численних дослідників, примітивний ахроматизм відповідає досить ранньому етапу розвитку людства. Третій член кольорового відношення вказує на формування колективом символічного простору і конструювання власне культурних хроматичних символів. В архаїчному суспільстві кольоровий символ визначав тип поведінки, формував певну картину світу. В подальшому (античні часи, Середньовіччя, Відродження, Просвітництво, ХХ століття) кольорова символіка зазнає впливу індивідуального символізму, трансформується і набуває утилітарного характеру (геосимволіка, регулювання дорожнього руху та ін.).

Звертаючись до релігієзнавчого аспекту дослідження проблеми символіки кольору, необхідно зазначити, що кількість підходів до визначеної проблематики визначається структурними компонентами самого релігієзнавчого знання: історія релігії, філософія релігії, психологія релігії, соціологія релігії, феноменологія релігії та ін. Кожний елемент структури вирізняється своєрідними методологічними принципами, але в контексті даної розвідки ми лише окреслимо загальні підходи до аналізу символіки кольору в релігії.

Слід вказати, що існує певний синкретизм загальнокультурної та релігійної кольорової символіки. Зазначені взаємовпливи можна пояснити процесами сакралізації та секуляризації, що мали місце протягом історичного

поступу. Заслуговує на особливу увагу і фактор релігійного впливу на соціально-культурне життя у різних типах суспільств та держав. Крім того, хоча колір по відношенню до релігійного символу має другорядне значення, він набуває домінуючої ролі у процесі сприйняття сакральних предметів. Щодо конкретних виявів кольорової символіки у релігії, необхідно вказати наступні моменти її репрезентації: релігійні зображення (іконографія), колір одягу учасників ритуальних дій; колір культових предметів; імена кольору в міфопоетичній творчості та мовленнєвій релігійній діяльності (молитва, заклинання, описи релігійних переживань та ін.). У кожному із зазначених пунктів колір може виконувати наступні функції: маркувальну (означальну); структуруючу (орієнтація у часі та просторі та ін.); образно-виражальну (метафоричні порівняння та ін.).

Отже, в межах даного дослідження ми проаналізували загальні тенденції кольорової символіки в культурі та окреслили можливі підходи до релігієзнавчого осмислення даної проблематики. Також ми зазначили основні функції кольору в контексті релігійного символізму.

С. Д. Бондаренко,
аспірант НАКККиМ, ст. викладач Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ "КПІ"

ЦИФРОВИЙ ФОТОДИЗАЙН ЯК ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНОЛОГІЙ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Зазвичай, історична послідовність вторгнення нових "некласичних форм" в образотворче мистецтво сприймається спочатку як ознака занепаду самої художньої культури, але художня діяльність завжди має невичерпну здатність змінювати свої акценти та можливості. XXI століття ще більш поглибило точки дотику новітніх формативних технологій до класично оформленого поля художньої культури. Прогресують нові види творчої діяльності, що засновані на цифрових технологіях: комп'ютерний дизайн, мережеве мистецтво Інтернету, відеоарт та ін. Поява та розвиток цих художніх практик поступово змінює естетичні критерії суспільства, тому технології та інструменти цифрового мистецтва можливо розглядати не тільки у широкому культуротворчому полі як фактор масштабних культурних зрушень, але і як прогнозування майбутніх художніх пріоритетів. Тому недооцінка українською мистецькою спільнотою нового вектору розвитку художніх практик у сучасному інформаційно-глобалізованому просторі, може обернутися для неї втратою художньої присутності у просторі новітніх образотворчих технологій.

Однак, у цьому питанні сьогодні можна спостерігати позитивні тенденції. Сучасний український мистецький горизонт все чіткіше позначається відмовою від претензій на абсолютну істинність з боку переважної більшості суб'єктів консервативного погляду на культуротворчі процеси. Такий стан

являє собою вже не декларований, а дійсний плюралізм в царині художньої культури.

Безумовно, техніка супроводжує людину протягом всієї історії, але завдяки колосальному науково-технічному "прориву" в наш час виникає нагальна потреба розуміння сучасних реалій впливу "високих технологій" на мистецтво. Кожна історична епоха демонструє свій тип художнього бачення і виробляє відповідні йому візуальні засоби художнього відображення, тому кожна нова технологія – це ідеологічні інвестиції суспільства у своє майбутнє.

Коли у історичному розвитку суспільства тріумф науки разом з технікою остаточно став безперечним, мистецтво опинилося, як і зараз, у проблемній ситуації. Але тоді, під тиском наукових досягнень, мистецтво відступило у суб'єктивність і почало досліджувати саме себе:

- імпресіонізм і його продовження в супрематизмі – оптичні дослідження;
- кубізм і його продовження в конструктивно-абстрактному живописі – дослідження форми і колірної плями;
- сюрреалізм – дослідження психіки і психології сприйняття.

За цих обставин фотографія, залишаючись "реалістичним мистецтвом" по своїй суті, починає конкурувати з технологіями класичного мистецтва.

Незважаючи на це, і досі точиться дискусія, чи вважати фотографію мистецтвом чи ні. Певні мистецькі кола вважають, що фотографія – це є документальне віддзеркалення реальності, яке має суто технічне або наукове прикладне значення, і не погоджуються з тим, що фотографія □ це художній світлопис – повноцінне мистецтво, що володіє власною мовою і унікальними можливостями.

Художні властивості фотографії здаються парадоксальним лише до тих пір, поки фотомистецтво не розглядається у взаємодіях з системою нових візуальних мистецтв (кіно і ТБ) та з класичними візуальними системами (живопис, архітектура і т. і.).

О. Соловйов зазначає, що фотографія дискретна на відміну від кіно, що й дозволяє їй, залишатися незрівнянно більш виразним транслятором візуальної образності: вона, як і живопис, концентрує в собі "єдину мить", вбираючи в себе оточуючі смисли[1].

Сучасну фотографію можна вважати наймасовою художньою практикою з-поміж візуальних мистецтв. У цьому контексті хотілося б зазначити те, що високо організований і складний характер візуальних художніх технологій сьогодні тісно пов'язаний з культурою повсякденності, у якій дизайн – художнє явище, природа якого безпосередньо занурена у поле масової культури. Поява комп'ютерного дизайну – це початок нової цифрової епохи розвитку дизайну, а цифровий фотодизайн це нова сходинка у еволюції образотворчого мистецтва доби "інформаційного суспільства".

Револьюційні зміни, що спричинив цифровий фотодизайн, полягають у тому, що за допомогою цифрових технологій можливо не тільки фіксувати і

відображати навколишню дійсність, як це робить фотографія, а й змінювати відображену дійсність таким чином, що глядач не помічає художнього дотику дизайнерської візуалізації. Таким чином, фотодизайн – це новий мистецький засіб, який акумулює в собі досвід класичного мистецтва та досягнення науки.

Безумовно, щоб стати культурологічним терміном у науці, цифровий фотодизайн повинен пройти через процедуру "проблематизації", іншими словами, процес набуття ним характеру культурологічної проблеми. Але вже зараз, сприймаючи артефакти, які зроблені із застосуванням технологій цифрового фотодизайну, ми можемо констатувати, що відчуття, які отримуються від їх споглядання, розмивають кордони між реальністю й віртуальністю. Такі обставини, на нашу думку, сприяють формуванню зовсім нових естетичних критеріїв розвитку художньої культури, а загалом – і зміну форм самого художнього ринку.

Використані джерела

1. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: [Зб. статей] / Олександр Соловійов. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 113

І. В. Бутмирчук,
*аспірантка Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

АВТОРСЬКЕ НАЧАЛО У ПРОПОВІДНИЦЬКІЙ ПРОЗІ ДОБИ БАРОКО

Авторське начало утверджувалося в художній літературі не одразу: від безособовості фольклору – до романтичного "всевідання" автора-творця й далі, починаючи з ХІХ ст., до зникнення оповідного "я" чи "ми" і творення ілюзії ніким не опосередкованого саморозгортання життя, до переважання зображення над викладом, оповіддю. Відповідно й авторське слово з анонімого стає "всевідаючим", а далі – відсторонено-об'єктивованим [5, 185].

Українська ораторсько-учительна проза від кінця ХVІ – першої половини ХVІІ ст. пройшла важливі етапи розвитку і набула вагомого значення в суспільному і культурному житті. Боротьба за усну проповідь, проваджена Кирилом Транквіліоном-Ставровецьким та Петром Моголою, призвела до виокремлення жанру ораторсько-учительної прози з виключно обрядових рамок [1, 27]. Проповідь ставала потужним механізмом релігійного і світоглядного впливу на маси. У проповіді першої половини ХVІІ ст. відбувається поступовий перехід до живонародної мови, а на основі середньовічних традицій утворюється бароковий стиль, що виявляється як у наборі образних засобів, так і у формальному поділі казань. Однак відхід українських проповідників від моделі українського православ'я, ідеалу аскетичної "простоти" на користь аристократичної вченості, що виявляється у використанні рито-

ричних засобів, котрі вже у першій половині XVIII ст. видаються штучними і схоластичними, змушують до подальшого розгляду піднятої проблематики в контексті розвитку української літератури в напрямку секуляризації і знову – до відродження християнської духовності.

Створення нових текстів шляхом сполучення творів своїх попередників з власне авторським текстом пояснювалося іншим розумінням авторства, адже поняття плагіату у середні віки та добу бароко не існувало. Навпаки, чим більше у творі було цитат або ремінісценцій з Біблії, творів Отців церкви, текстів постанов Вселенських соборів та інших авторитетних християнських письменників, тим самим цей твір вважався кращим, авторитетнішим. За словами Р. Піккіо, "уявлення про те, що "істинні слова" не є особистою власністю когось із смертних, базувалися на твердженні, що вони прийшли від Бога: "Усяке добре даяння та дар досконалий походить згори від Отця світил" (Як.1, 17). Таким чином, творчість була спрямована на збереження чистоти змісту повідомлень, відкритих вибраним. Згідно цим постулатам образ Бога-творця затуляв образ "творця літературних текстів" [3, 142]. Письменницька діяльність не могла керуватися чисто літературними законами, тому що її стимулом служили не власні прагматичні функції, а залежність від вищої істини [3, 138]. Автор виступав не творцем, а посередником між Божою мудрістю і людським невіглаством. Тому головним у книжника вважався не літературний хист, а благочестя і смирення.

Давні автори, таким чином, шукали оригінальності, своїх образів-символів, здатних передати і глибокі душевні порухи, й громадянські почування. Упродовж віків удосконалювались не лише ритми, мова образи, – змінювалося естетичне відношення мистецтва слова до дійсності, змінювався світогляд, змінювалося уявлення про прекрасне, про смисл людського буття. Складаються традиції культурного життя, навіть мистецькі обряди.

Барокові проповідники, звичайно ж, радили віднаходити матерію найперше зі Святого Письма, тому багато текстів проповідей є своєрідним скупченням інтертекстуальних нашарувань із використанням Біблії як першотексту. Письменники використовували цитати з Біблії в ролі заголовків своїх проповідей. Найчастіше це цитати з Нового Заповіту та з Давидових псалмів.

Риторичність тяжіє у цей період над усіма різновидами літературної творчості – і над прозою, і над поезією, і над драматургією. А тому художність в українській писемності XVI–XVIII ст. виявляється, головним чином, у риторичних формах. Природньо, що найвиразніше риторичність виступає у прозі ораторській, у власне красномовстві, як світському, так і церковному [1, 18].

По канві традиційних зразків творяться менше чи більше оригінальні образи та картини, обростаючи місцевими деталями та вбираючи в себе народномовну образність. Час від часу проблискують і цілком свої художні знахідки та відкриття. Відбувається природний процес взаємодії між традицією і новаторством. Протягом XVII ст. дедалі пишніше розквітає на Україні

ораторство релігійне, церковне – проповідництво, яке було потужною лабораторією, де культивувалися найрізноманітніші форми художнього словесного зображення й вираження. Його функції поступово переходять до емансипованих і секуляризованих публіцистичних та, власне художніх, різновидів словесності [1, 19].

Давні оратори-практики і ритори-теоретики вважали, що вірогідність і переконливість, доступність і впливовість слів промовця залежать від його майстерності, від його вміння винайти, розподілити і викласти матерію своєї промови.

У красномовстві розрізняли дві течії, відмінні за спрямуванням, – красномовство, звернене до розуму, до голови; і красномовство, звернене до почуттів, до серця, – течії раціональну і емоціональну. Перша – справа, умовно кажучи, оратора-вчителя; друга – оратора-художника.

Оратор-учитель, подаючи приклади, допомагає слухачам уявляти, робить для них річ, про яку йде мова, яснішою, зрозумілішою. Плавністю і чіткістю викладу він полегшує сприйняття, зрозуміння й засвоєння своїх думок. Він пояснює, зважує причини і сумніви, вирішує і доводить, переконує.

Оратор-художник має збуджувати пристрасті, демонструвати зображення, сугестувати почуття. Від його уподібнень і прикладів має збуджуватись уява слухачів. Його уподібнення мають одягати промову в красні шати. Його виклад має бути стрімкий, має зацікавлювати і захоплювати, має полонити увагу слухачів навіть всупереч їхній волі [1,21].

Оратор-учитель, ведучи мову про яку-небудь річ, дробить поняття, відкидає двозначності, встановлює її істинний смисл, полемізує з людьми, які мислять інакше, утверджує свій погляд, дає уяві слухачів через уподібнення приклади спробу розуміння тонкощів свого погляду на цю річ. Це – розмірковування. Художній, образний елемент в його мові присутній, бажаний, але в певній, невеликій дозі, в міру, і підпорядкований елементові раціональному, логічному. Зрозуміло, на практиці раціональний і емоціональний типи красномовства здебільшого співіснують і взаємодіють у одних і тих самих конкретних творах, бо важко досягти розуму, оминаючи почуття, а почуттів, – обходячи розум.

Українські проповідники кінця XVI – початку XVII ст. досягали зрозумілості й доступності своїх повчань простотою викладу і будували їх без жодних риторичних хитрощів. Реформа шкільної освіти докорінно змінила ситуацію. Увага до форми викладу не тільки загострилася, а навіть гіпертрофувалася.

Якщо раніше проповідь була бесідою, простою розмовою священника з прихожанами, то тепер вона стає літературним твором. Отже, до неї висуваються вимоги, природні для літературного твору: єдності об'єкта, єдності думки чи теми, повноти і співмірності частин, художності розповіді та викладу. Характерною властивістю барокового типу проповіді є подрібнення її об'єкта на частини, полеміка й діалектика. Проповідь конструється або за

схемою поділу об'єкта, прийнятою у відповідних богословських догматичних чи моралістичних трактатах, або за схемою, запозиченою з формальної логіки. Іноді в основу проповіді кладеться курйозне, софістичне запитання. Найчастіше ж проповідь будується на аналогії, метафорі або алегорії.

Прикметно, що, будуючи вступну частину проповіді, автор не обмежується лише проголошенням теми, а використовує ще й прийом самоприниження, характерний для барокових письменників – "топос скромності".

Отже, крізь призму еволюції авторського начала бачимо й рух поглядів на феномен мистецтва, зокрема словесного, та роль у ньому автора – від самоприниження й самоусунення, продиктованого усвідомленням себе лиш органом Слова, духу, ідеї, або ж наслідування життя, природи – до самовинищення в ролі всевідаючого деміурга, котрий іноді може навіть ділитися надміром синтезуючої енергії, відкриваючи завісу над таїною творення.

Використані джерела

1. Кречотень Володимир Іванович. Вибрані праці / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К.: Обереги, 1999. – 343 с.
2. Наливайко Д. С. Українські поетики і риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика. – Київ: Стилос, 2001. –Т. 19: Філологічні науки. –С. 3-17.
3. Пиккио Р. 81ауіа Огиіосюха. Література и язык. – М., 2003;
4. Сулима В. І. Біблія і українська література: Навчальний посібник. – К., 1998.-С.120-146.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – К., 2003. –448с.

*С. О. Вольська,
ст. викладач Тернопільської філії
Європейського університету*

МАЛА КЕРАМІЧНА СКУЛЬПТУРА ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Тематична скульптура малих форм є високорозвиненим видом народного мистецтва Західного Поділля, що активно розвивається в регіоні, починаючи із 70-х рр. ХХ ст. В цей час в тематичній скульптурі проявилися віяння часу – відображення нових соціальних умов життя. Для виставок відбиралися твори народних майстрів на ідейно-патріотичну тематику. Хоч гончарі відображали тенденції часу, сама робота спиралась на традиційну народну тематику: "Свято врожаю", "В післявоєнні роки" Л. Стасюк, "Внукам про жовтень" С. Дяківа, "Кінь революції" Я. Миколишина, "Щасливе дитинство" М. Безущак.

Розповідно-сатиричний жанр в керамічній пластичі відтворював у своїх роботах Є. Куцярьський. Творчість кераміста можна вважати однією з найяскравіших у пластичі малих форм Західного Поділля. Роботи майстра насичені гострим та водночас добрим гумором. Знавець народного побуту та фольклору із с. Товсте Гусятинського району працював бібліотекарем, і роз-

квіт його творчості припадає на 70-80 рр. ХХ ст. Його твори "Вакула на чортові", "Куди їдеш, Явтуше?", "Продай, милий, сиві бички", "Удовицю я любив", "А ми такі паровані", "На полюванні", "Рибалка" дуже виразні, сповнені живого народного гумору, викликають в глядача посмішку, підкорюють незворушністю головних героїв в кумедній ситуації.

Творчими пошуками насичена біографія Я. Миколишина з м. Бережан. Його керамічна пластика характерна традиційним підходом до образно-стилістичної побудови творів. В роботах спостерігається звертання до близьких народу тем: "Ой кум до куми", "На ярмарку", "Внук", "Старости пришли".

Скульптури людей Лідії Стасюк з с. Королівка Борщівського району відзначаються лаконічністю і простотою, в яких простежується м'яка плавність узагальнених форм, що традиційно для народного мистецтва. Фігурка "Косар" відзначається переконливістю образу. Косар з твердою ходою і сильними, впевненими рухами рук зображений безпосередньо за роботою. Подібною за стилістикою є робота "Вівчар". Одиночні фігурки "Колискова", "Сопілкар" сповнені ліризму.

Одиночній скульптурній пластиці М. Кральки із Бобулинців властива гротескність, що нагадує мультиплікаційних героїв-козаків. Теракотові фігурки гуцула, з яскраво вираженими етнічними рисами – довгими вусами, люлькою, великим носом, та інших персонажів – рибалки, чоловічків з характерними комічними ознаками мають частково рельєфне оздоблення деталей одягу шляхом відбивання мішкщини чи іншої тканини на ще мокру глину.

Подібне коло образів та їх оздоблення притаманне скульптурній пластиці Є. Рудика, який свої роботи прорисовував та покривав поливою. В деяких роботах він використовував нетрадиційні підходи у формуванні постатей – у його персонажів фігури виліплені не в повний ріст, а до середини стегна.

Сюжет танців зустрічається в кераміста Я. Миколишина, який так і назвав свою роботу, "Танок". Динамічність танцюючих фігур зумовлена їх рухами – руки лежать на плечах один одного, утворюючи коло, а ноги поставлені в центрі. У творах М. Бездільного значне місце посідає зображення ведмедів "Ведмідь з бочкою", "Ведмідь-музикант". В останній композиції ведмідь грає на віолончелі.

Дещо осібно в тематичній скульптурі краю стоїть Б. Карий з Підгайців. Автор детально відображує здобутки героїв, їхні твори, особливості побуту, одягу, зброї, атрибутів: "Козак Мамай", "Василько Теревовлянський", "Тарас Шевченко". Занурюючись із героєм в певну епоху, автор надає композиції виразності за рахунок архітектурних фрагментів чи зображення героя в єдності з природою.

Носіями традицій та водночас новаторами у своїй творчості можна назвати майстрів скульптурної пластики Західного Поділля. Керамічна скульптура в їхніх роботах набуває додаткових виражальних і декоративних властивостей, в якій майстри виявили безмежну фантазію, передали нащадкам традиції, побут та фольклор.

*К. Ю. Давидовський,
здобувач НАКККіМ,
викладач-методист КІМ ім. Р.М. Глієра,*

КОНКУРСНИЙ РУХ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

У світі існує багато організацій, діяльність яких спрямована на роботу з молоддю. І це зрозуміло, адже, якою стане сучасна молодь у майбутньому, таким буде й майбутнє культурне середовище.

Однією з таких організацій є Jeunesses Musicales International (Музична молодь світу). ЖМІ – за визначенням ЮНЕСКО – це найбільша у світі організація, що піклується про талановиту музичну молодь. ЖМІ була заснована у 1945 році під егідою ЮНЕСКО. За роки існування до організації увійшло 41 національне відділення. Країна може бути представлена в ЖМІ якоюсь музичною організацією: фондом, конкурсом, фестивалем тощо.

У 2004 р. Даг Францен, Генеральний секретар Jeunesses Musicales International, запропонував Міжнародному благодійному фонду конкурсу Володимира Горовиця представляти Україну в цій престижній організації.

Міжнародні виконавські музичні конкурси сьогодні – єдиний шлях до визнання й залучення до концертного життя талановитих музикантів класичного спрямування. Ніякого іншого виду "промоушн" обдарованої молоді в цьому жанрі не існує, оскільки класична музика формує міжнародне та національні мистецькі середовища, приносить дивіденди культурі нації й всього світу, а не продюсерам та шоумейкерам. Тільки звання Лауреата солідного міжнародного конкурсу відчиняє двері на світову концертну естраду, приваблює професійних імпресаріо, організаторів фестивалів, концертних турне тощо.

Сьогодні в світі постійно функціонує більше 750 міжнародних фортепіанних конкурсних організацій. Очолює міжнародний конкурсний академічний музичний рух Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), асоціативним членом якої є Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (ЕМСУ). Популярність і привабливість для учасників конкурсів, що є членами міжнародних асоціацій, – не в розмірі грошових премій, а в професійно організованих післяконкурсних програмах підтримки лауреатів. Членства у Всесвітній федерації спромігся добитися тільки один конкурс в Україні – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. На пострадянському географічному просторі існує лише три міжнародних конкурси такого рівня для піаністів (також Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського в Москві (Російська Федерація) та Міжнародний конкурс піаністів у Тбілісі (Грузія). Для отримання статусу "Міжнародний" конкурс має відповідати суворим вимогам (згідно Статуту Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів).

Обмежена кількість українських конкурсів – членів Міжнародних організацій – є, в першу чергу, наслідком недостатньої матеріальної бази, мізерної фінансової підтримки з боку держави та невмінням організаторів конкурсів в умовах фінансової, економічної та політичної кризи в Україні й пов'язаного з нею різким скороченням і затримками бюджетних видів фінансування перенести головний акцент на спонсорсько-меценатські форми залучення коштів.

Важливою установою міжнародного конкурсного руху є Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (ЕМСУ), що була заснована в 1970 році. Сьогодні до її складу входять 57 конкурсів – 23 національних і 34 міжнародних. В цьому об'єднанні Україна представлена Міжнародним конкурсом юних піаністів Володимира Крайнева і Міжнародним конкурсом молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця.

Один раз на два роки спілка проводить Генеральну Асамблею, на засіданнях якої присутні керівники музичних конкурсів – членів спілки. У 2008 році честь приймати Генеральну асамблею ЕМСУ здобула Україна. Двері для її проведення гостинно відкрив член ЕМСУ – Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. Виступи юних віртуозів почули не тільки журі та українська публіка, але й керівники конкурсів із багатьох європейських країн.

За ініціативою Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця та Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева в 2001 році створена Асоціація академічних музичних конкурсів (Україна). Основою діяльності Асоціації є вирішення такої актуальної проблеми сучасного етапу розвитку українського професійного музичного виконавства, як об'єднання музичних конкурсів з різних регіонів України та координація їх діяльності з метою подальшого розвитку конкурсного руху. Міжнародні академічні музичні конкурси, що проводяться в Україні, постійно залучають велику кількість активних учасників, організаторів, музикантів-виконавців та науковців галузі музичної культури, привертають широку увагу публіки, музичної критики, мас-медіа тощо і таким чином сприяють формуванню нового культурно-мистецького середовища, створюють протидію впливу пустих розважальних музичних шоу, комерційних проектів і телепрограм. Влучно охарактеризувала конкурсний рух в Україні Мальвіна Зарудянська, директор по роботі з журі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця: "Все в конкурсі важко. Важко учасникам. Важко програвати. Важко вигравати. Важко журі. Нестерпно організаторам. Всім важко – треба відповідати стандартам. Конкурсний рух продовжується. До зустрічі на конкурсі!"

ФЕНОМЕН ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В СТАНОВЛЕННІ ЕСТРАДНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Мета дослідження – здійснення аналізу та теоретичного обґрунтування впливу духовної спадщини митця Володимира Івасюка на формування традиційної естрадної музики України і сучасної української естрадної поп-музики.

Феномен Володимира Івасюка в становленні естрадної музичної культури України потребує для свого аналізу застосування методів соціологічних та гуманітарних наук: соціології, культурології, філософії, історії мистецтва, психології, психолінгвістики.

Розкриття актуальності теми стає важливою частиною дослідження у вивченні феномену митця Володимира Івасюка як "явища" в українській музиці, в контексті від традиційної естради до сучасної вітчизняної поп-музики України.

Володимир Івасюк одним з перших в українській естраді зумів органічно поєднати народний мелос із сучасною інтерпретацією й одержати таку яскраву, незвичайну, неповторну музику.

Одержимий творчою роботою, він зробив безцінний внесок у збереження традицій української національної культури, розвиток естрадної пісні. Ним написано понад 100 музичних творів, які стали надбанням українського естрадного мистецтва.

У його творах лунала музика, породжена величию і красою нашого народу, чарівністю дібров та синіх гір, які надихали його вразливе серце. Варто лише згадати "Червону руту" чи "Водограй". Ці пісні були створені на національній основі й одразу ж стали популярними, їх полюбили, їх розуміли, їх співали в усіх куточках країни.

Івасюк був глибоко переконаний, що наш світ створений для того, аби в ньому лунала музика добра, миру, злагоди між людьми. Він знав, що без тієї одержимості нічого значущого не звершити в мистецтві, як і в будь-якій галузі людської діяльності.

"Крило стає крилом тільки під час лету", – цей афоризм він часто повторював.

Володимир Івасюк – це один з композиторів, пісні якого наприкінці 60-х і в 70-ті роки були співзвучні духові й настроям молоді, і які знайшли живий відгук і в нинішніх серцях сучасного слухача. Тож, Володимира Івасюка можна назвати національним надбанням, нашим надбанням, нашим "українським Бітлз", де його самобутній талант є, з одного боку, наріжним каменем дискусій і таємниць, а з іншого, щира українська ліричність та романтизм естрадної пісні, котрою пишалися його однодумці та заздрісники, та на котрій і понині виховуються сучасні покоління.

Роль і значення духовної спадщини Володимира Івасюка в процесі формування естрадної музики України з початку 60-х років і до сьогодні, та, безпосередньо, феномен таланту композитора і поета Володимира Івасюка стає об'єктом та предметом нашого дослідження .

У кожної нації повинна бути своя духовна спадщина. І Володимир Івасюк зробив гідний внесок в українську музичну культуру, віддав душу заради національного мистецтва.

Практично-соціологічне дослідження феномену популярності пісень Івасюка в українців дасть змогу вивести формулу не лише успішного твору сучасної української пісні, а й твору, який би лишився в серцях вітчизняних слухачів на віки і мав би духовну цінність для наступних поколінь.

"Пісню треба співати серцем, розумом і, безперечно, своєю позицією – в житті, в творчості", – казав він. І цей ідеалізм надихає.

*Л. В. Дорогих,
канд. іст. наук, доцент, професор НАКККиМ*

АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розвиток народного мистецтва в умовах глобалізаційно-інтеграційних процесів – з одного боку, і збереження та розвиток національних надбань і традицій – з іншого, спонукають до ґрунтовного вивчення особливостей його функціонування в контексті соціокультурних взаємовпливів і видозмін, що відбуваються у світі.

І фольклор, і аматорське мистецтво є результатом складного підпорядкування соціокультурних потреб суспільства та індивіда. Діалектична єдність об'єктивного і суб'єктивного, суспільного і особистісного складає основу народної творчості та її рушійну силу. У характері взаємодій цих започаткувань – ключ до розвитку або занепаду народної творчості в ту чи іншу епоху, її досягнень, відкриттів та нереалізованих можливостей. Суспільна потреба в естетичному засвоєнні, пізнанні та відображенні оточуючої дійсності, у використанні специфічних можливостей аматорського мистецтва для задоволення духовних запитів людини – могутній стимул для розвитку народної творчості.

Джерелом аматорства, як у минулому, так і зараз, є обмеженість, однобічність вияву людини, неповнота буття – з одного боку, і природна для людини потреба у цілісності, всебічності вияву – з іншого. Ці два моменти і створюють ту різницю потенціалів, відіграють роль тих протиріч, які і підштовхують особу до подолання своєї обмеженої життєвої приреченості.

Аматорське мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття продовжує свій розвиток у таких напрямках, як:

- аматорське мистецтво, орієнтоване на професійне мистецтво;
- аматорське мистецтво, орієнтоване на етно-фольклорну культуру;
- оригінальне аматорське мистецтво, що не має аналогів у професійному мистецтві чи у фольклорі.

Аматорське мистецтво, як і мистецтво професійне, – це явище конкретно-історичне, є невід’ємною складовою культури певного суспільства, певного соціокультурного середовища. Не змінюючись сутнісно, в кожному історичну добу, в кожному суспільстві, воно має свої особливості функціонування, свої форми вияву, жанрово-видовий склад.

Професійне і аматорське мистецтво, розвиваючись паралельно, складають два полюси будь-якої художньої культури, проте мають багато спільного, впливають одне на одного і, в міру необхідності, доповнюють одне одного. Перш за все необхідно зазначити, що вони розвиваються в єдиному соціокультурному просторі.

Слід визнати, що чимало процесів, що відбуваються в суспільстві, є відповідальними за поточний стан мистецтва. У першу чергу маємо на увазі постмодернізм, в чю орбіту останні кілька десятиліть потрапляють філософія, естетика, мистецтво, гуманітарні науки. Постмодерністські настрої несуть на собі відбиток розчарування в ідеалах та цінностях попередніх епох з їх вірою в прогрес, торжество розуму, необмеженість людських можливостей. Загальним для різних національних варіантів постмодернізму можна вважати його ототожнення з ім’ям "втомленої" епохи, "ентропійної" культури, для якої властиві толерантність, естетичні мутації, дифузія стилів, змішення різних художніх мов, включення досвіду світової художньої культури шляхом іронічного цитування тощо.

Важко стверджувати однозначно, яке з мистецтв – професійне чи аматорське – більш відкрите для опанування чи створення нового, кожне з них має свої можливості й ресурси в творчості, навіть у скрутних соціально-економічних умовах сучасного соціуму.

Новий сплеск відчуває сьогодні етно-фольклорна культура в Україні, яка однаково плідно живить як професійне мистецтво, так і аматорське, проте незаперечним фактом є близькість саме аматорів до національних традицій свого народу і відчуття відповідальності за їх збереження, особливо своєї місцевості. Цей клас явищ представлений чисельними народними хорами, оркестрами і ансамблями народних інструментів, хореографічними колективами, етно-фольклорними групами, індивідуальними виконавцями тощо.

При розгляді сучасного мистецтва в цілому, і аматорського руху зокрема, що розвиваються у фольклорному річищі, вводяться поняття "фольклоризм", "ретрансляція культури", що дозволяє відстежити зв’язки і взаємодію фольклору з професійним і аматорським мистецтвом. Фольклоризм як вторинні форми функціонування фольклору, на думку К. Чистова, не означає, що вони є другорядними або фальсифікованими формами, "вони настільки ж природні та історично неминучі, як і форми "первинні", тобто як такі, що виникли в результаті безперервного розвитку традицій, що коріняться в давніх

архаїчних шарах людської історії". Отже, явище фольклоризму є цілком явищем позитивним, проте має окремі негативні вияви при неграмотному й безвідповідальному ставленні до відтворення фольклору як у сфері аматорського, так і професійного мистецтва.

Цікаво складається ситуація в напрямку оригінального аматорського мистецтва, що не має аналогів ні в професійному мистецтві, ні у фольклорі. Такий клас явищ аматорського мистецтва завжди супроводжував його розвиток й давав плідні результати. При цьому деякі вияви аматорства історично передували появі їх у мистецтві професійному, або так і залишались явищем оригінальним, як творчість бардів, КВН і "капусники", композиції з природних матеріалів (соломки, квітів, трав та ін.), корнепластика тощо. В цьому класі явищ аматорського мистецтва, як ні в якому іншому, самодіяльне за своєю природою прагне не до дотримування канонів, норм, стандартів, умовних меж, а до подолання їх, до творчої свободи заради створення нового в мистецтві.

*М. О. Дресвяннікова,
аспірантка НАКККиМ*

ОБРАЗ КОНЯ НА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАРТИНАХ. ПОХОДЖЕННЯ. СЕМАНТИКА

На українських народних картинах доволі часто можна побачити зображення коня. Особливо це стосується таких сюжетів, як "Козак Мамай", "Козак і дівчина біля криниці", "Тікай, Петре з Наталкою, мама йде з качалкою", "Дівчино моя, напий же коня", "Ой, мамо, люблю Гриця", "Їхав козак на війноньку" тощо. Кінь символізує вогонь, сонце, місяць, нічне зоряне небо та світле денне небо. Зображення коня у стародавніх слов'ян було улюбленою прикрасою-оберегом. Фольклорний образ коня в культовому плані пов'язаний з ідеєю родючості.

В картинах "Козак Мамай" образ коня позначений активністю. В даному сюжеті кінь подається не тільки в профільному зображенні, як на іконах з Юрієм Змієборцем, а в різних ракурсах, на три чверті, або, навіть, повністю обернутий на глядача. Слід зазначити прагнення художників-аматорів подати цей образ як живописно-реалістичний. Але повністю їм це майже ніколи не вдається. В результаті картина набуває рис еkleктичності, яких найчастіше надає їй саме зображення коня, до якого привертається головна увага.

Для порівняння можна згадати наскельні зображення воїнів-вершників у Південному Сибіру та Центральній Азії, де кінь позначений особливою виразністю та має більш вірогідний вигляд, ніж вершник. "Кінь на петрогліфах – один із основних елементів зображення. Голова, шия, грива, тулуб, кінцівки, хвіст прорисовані з великою ретельністю, з додержанням реальних пропорцій прототипу. Зображення коней перевершують ретельністю і пропорційністю супутні зображення вершників" [7, 183]. Залишки цих тенденцій виявляються

і в заображеннях Юрія Зміборця, де воїн виглядає другорядним поряд із зображенням коня і змія-дракона.

Через посередництво коня в багатьох жанрових сюжетах відбувається контакт воїна з дівчиною, донькою царя, містом, яке перебуває в облозі тощо. Натомість, в сюжеті "Козак Мамай", в якому традиції зображення козака-воїна походять від надгробних пам'ятників, східних і західних посиертних портретів представників військової знаті, кінь, поданий в русі та в певному ракурсі, щодо виразності однаковий із статичним, фронтально зображеним Мамаєм. В ряді випадків зображення коня набуває периферійних ознак та разом із зображенням дерева і зброї стає умовно-символічним.

Цікаві деталі можна прослідкувати на подібних картинах. На одній з них зображений замріяний козак, змальований на картині під час перепочинку. Проте, сам кінь вказує на сумнівний характер подібних тверджень, адже його зображено високо прив'язаним до списа і в динамічній позі, готовим до швидкого руху. Це вказує не лише на постійну готовність козака чинити опір, але й на те, що кінь відіграє певну роль у діях свого власника. Як, наприклад, в оповіді "Як запорожці ману напускали": "Забіжить козак Мамай у татарську землю, припне коня на прикорні, повтикає ратища на могилі та й спить. Діжде ночі орда і ну підкрадатись до нього. Підійде до могили, а перед нею де й не візьметься густий-великий ліс".

У скіфів існувало тлумачення, що кінь – перевізник душ і поховальна тварина. Геродот подає цікавий опис їхніх поховальних звичаїв, зокрема, роковинної тризни за померлим царем ритуально приносить у жертву 50 коней і 50 козаків. Із східнослов'янського фольклору дізнаємось, що кінь постійно виконує роль перевізника – посередника між світами, цей мотив знаходить місце в сюжетах, що відображають давні обряди переходу.

В картинах на сюжет "Козак і дівчина біля криниці" кінь знову набуває першорядного значення. Образ воїна на коні домінує над образами дівчини і криниці, що призводить до зміщення смислового акценту твору.

Використані джерела

1. Білецький П. Українське мистецтво XVII-XVIII ст. – К.: Мистецтво, 1963. – 69 с.
2. Бутник-Сіверський Б. С. Українське народне мистецтво. Живопис. – К.: Мистецтво, 1967. – 217 с.
3. Бушак С.М. "Мамаї" та сміхова культура українського народу // Слово і час. – 1998. – №12. – С.76-79. Також: Бушак С.М. "Козак-душа правдивая" (серйозне та смішне в образі козака Мамає) // Образотворче мистецтво.-1998.-№ 2. – С. 69-70.
4. Держко О. Козацькому роду нема переводу, або ж історія козака Мамає // Україна, 1990, № 38. – С. 12-13.
5. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст.-К.: Наук. думка. – 1978. – 328 с.
6. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів. Дисертація на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. К.: 1997
7. Худяков Ю. С. Образ воина в наскальном искусстве Южной Сибири и Центральной Азии. Антропоморфные изображения. Новосибирск, 1987. – с. 183.

*С. Г. Забрєдовський,
канд. пед. наук, професор НАКККіМ,
заслужений діяч мистецтв України*

НАЦІОНАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА АСПЕКТИ ЇЇ РОЗВИТКУ

Нинішній стан української культури характерний своїми суперечливими тенденціями. Зокрема, з одного боку, спостерігаються позитивні процеси відродження етномистецтва, з іншого – його нівелювання під впливом сучасних соціокультурних обставин і внаслідок активного наступу масової культури.

Здобуття державної незалежності потужно стимулювало процеси національного відродження, відкривши можливість для об'єктивно-наукової інтерпретації української культури, фундаментальною складовою котрої є культура народної хореографії. Сучасні демократичні процеси, зняття ідеологічних схем і заборон, заповнення "білих плям" тощо, які переживає національна культура, позитивно позначаються на розвитку танцювального мистецтва загалом.

Загальновідомо, що національна культура може існувати і навіть розвиватися, хай і з труднощами, без національної державності. Саме таким був довгий і тернистий шлях української культури донедавна. Але щоб національна держава могла існувати без національної культури – історія таких прикладів не знає.

Саме національна культура формує національну свідомість, створює базу для існування будь-якої сучасної нації, а за нинішніх соціально-політичних і міжнародних обставин – існування національної держави.

Становлення України як незалежної демократичної держави відбувається в період складних політичних та економічних змін у суспільстві, історичних змін у системі міжнародних відносин, різноманітних ризиків та викликів, пов'язаних з глобалізацією світової спільноти. Тому розвиток культури в Україні відбувається в часи політичних, часом навіть агресивних, тенденцій нівелювання, впливу космополітичних культурних трансформацій. Іншими словами: вільне переміщення людей, товарів та послуг сприяє глобалізації культури, що певною мірою призводить до стирання етнокультурного розмаїття.

Тому проблема збереження національної ідентичності є сьогодні однією з найактуальніших у сфері гуманітарного розвитку, як для країн європейського співтовариства, так і для самої України. Зазначені явища мають вагомий вплив на перебіг внутрішнього розвитку всіх країн світового співтовариства, але, насамперед, це стосується перехідних суспільств, утворених на пострадянському просторі, які прагнуть інтеграції до світової спільноти, і через те є найбільш вразливими для негативних впливів глобалізації. Це яскраво проявляється в культурологічних процесах, які відбуваються в нашій державі.

Надзвичайно важливою, саме сьогодні, є роль національної культури як способу життя суспільства, яка відіграє провідну роль у впровадженні в суспільстві гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, у формуванні суспільної злагоди.

На відміну від більшості країн Західної Європи, не кажучи про США, народна культура в нашій державі ще й донині жива, вона не є екзотикою, ностальгічним спогадом, як це є в деяких європейських країнах. Зазнавши силового ідеологічного втручання в радянський період, і чимало втративши в зв'язку з цим, українська культура зберегла свою національну й художню самобутність. І це наш унікальний шанс, резерв для відродження національної свідомості, виховання, резерв для творення високої національної культури.

Відчутно сприяючи розвитку народного хореографічного мистецтва у його аматорському і професійному проявах, радянська влада тим не менш гальмувала розвиток його культурологічної першооснови. У радянський період народна культура зазнала значних втрат і деформацій. Зокрема, відбувалося "переосмислення" традиційних народних обрядів, що призводило до порушення гармонійної єдності змісту й форми, зникнення з сільського репертуару цілих пластів фольклорного мистецтва, трактованого владою як "пережитки". При цьому слід відзначити дивовижну життєстійкість народної культури, у якій, всупереч ідеологічним регламентаціям, збереглися народні форми і традиції.

Пам'ятаючи про негативні зміни, які відбулися в народному мистецтві за сім десятиліть радянської влади, ми не вправі ігнорувати й того, що саме в цей час воно зазнало позитивних імпульсів, активного розвитку самодіяльної художньої творчості, відбулося створення державних ансамблів пісні та танцю. Саме на цей період припадає виникнення реформи П. Вірського, суть якої полягає у поєднанні народної основи з класичною формою, те, що ми сьогодні називаємо академічним танцем, і що сприяє сьогодні розвитку всієї народної хореографії.

Для української нації протягом тривалого часу, в умовах бездержавності, саме культура була чи не єдиним фактором національного самоствердження, національної самоідентифікації. Саме в культурі українці прагнули показати себе світові, увійти до світового духовного простору.

Це незаперечний факт, тому що саме через такі колективи, як Державний заслужений ансамбль танцю УРСР, Державний заслужений академічний хор ім. Г. Вірьовки, заслужені ансамблі танцю "Дніпро" (Дніпродзержинськ), "Ятрань" (Кіровоград), "Юність" (Львів) та багато інших світ дізнавався про Україну та українців, про те, що є такий талановитий, працьовитий і волелюбний народ.

Зазначимо тільки, що названі й неназвані колективи пройшли довгий шлях художнього розвитку, ставши своєрідними лабораторіями збирання й дослідження танцювального фольклору, його блискучими інтерпретаторами й пропагандистами. Діяльність цих колективів стимулювала розвиток самодіяльного мистецтва та сприяла створенню "зони престижу" навколо мистец-

тва автентичного. Українська народна хореографія радянського періоду досягла висот художньої майстерності та здобула світове визнання, за словами К. Василенка, це був її "зоряний час".

Уже в роки незалежності, загалом за позитивної державної політики стосовно народної культури, форми підходів до реалізації завдань залишилися старими, що категорично неприпустимо сьогодні. Це призводить до більшої шкоди, ніж користі. Інколи на сцену виводяться колективи з дуже низьким виконавським рівнем. Керівники цих колективів не мають достатньої підготовки, несистематично працюючи з учасниками, відбивають охоту як у аматорів, так і у глядача до шанобливого ставлення до народної хореографії. Це найкоротший шлях до нівелювання національної ідеї, яка повинна впроваджуватися з дитячого віку і не формально, а творчо, з пошуками нових ефективних та дієвих форм роботи, відповідно до вимог нашого часу. Тільки тоді можливий позитивний результат, тільки за цієї умови можливо вибудувати ідеологічну доктрину подальшої розбудови державності. Наразі народне хореографічне мистецтво України поки що відстає від вимог сьогоднішнього дня, а недалекоглядні чиновники, дотримуючись інструкцій "відродження" народної культури, перетворюють її, а з нею і народний танець, на музейний експонат, що вступає у кардинальні протиріччя між національною ментальністю і стрімкою глобалізацією суспільства.

Через те, на жаль, молодь сьогодні ще часто віддає перевагу далеко не найкращим зразкам масової зарубіжної культури. Ця тенденція прогресує і тому має викликати серйозне занепокоєння не тільки національно налаштованої громадськості, але й держави, оскільки вона згубно впливає на національну свідомість підростаючого покоління, що може позначитись на стані моралі, економіки, соціальної сфери, української державності загалом.

Однак, окинувши сьогодні навіть поверхневим поглядом проблеми народної хореографії, можна сказати, що, з одного боку, не так воно й зле: більш-менш тримаються професійні, росте кількість аматорських хореографічних колективів, поступово зростає виконавський рівень, збільшується кількість учасників. Але з другого боку – народне мистецтво танцю продовжує залишатися у принизливій ролі пасинка від культури та мистецтва. Цей жанр хореографічного мистецтва сьогодні, на жаль, не отримав належної оцінки й відповідної підтримки з боку держави. Це несправедливо через те, що даним видом мистецтва зацікавилися сотні тисяч дітей – найбільш працьовитих, талановитих, старанних у досягненні мистецького результату. Роблять це вони на підсвідомому генетичному рівні, закладеному в народній мудрості. Разом з тим, учасники сучасних видів хореографічного мистецтва, прикладаючи менше зусиль та старань, за своїм статусом у молодіжному, вуличному середовищі знаходяться вище, є більш популярними. Це пов'язано з тим, що сьогодні практично відсутня державна підтримка й пропаганда народного мистецтва – цементаючої основи українського суспільства, того, що є основою його самоідентифікації.

Відсутність державної ідеологічної доктрини, котра могла б зблизити суспільство, призвела до того, що мистецькі проблеми були віддані на відкуп часто невмілим, байдужим чиновникам та ділкам від шоу-бізнесу. Саме тому "вакуум", у переважній більшості, заповнювався низькопробними зразками зарубіжної культури, часом антагоністичної, по відношенню до національної ментальності, проте модної й живучої через свою доступність.

Не применшуючи значення сучасного хореографічного мистецтва – воно актуальне й перспективне, слід зазначити, що подальший його розвиток можливий за умови використання здобутків національної хореографії

Сьогодні в Україні реалізовані чотири телевізійні проекти: "Танці з зірками", "Танцюю для тебе", "Танцюють всі", "Україна має талант". Незважаючи на те, що всі вони запозичені і далеко не ідеально адаптовані до наших умов, ці проекти призвели до позитивних зрушень – викликали величезне зацікавлення у суспільстві та інтерес до мистецтва танцю. І хоча усі проекти чисто комерційні і держава до них не має ніякого відношення, сподіваємось на те, що хореографічне мистецтво взагалі й народне зокрема отримає нарешті вагому підтримку держави.

Задля справедливості хотілося б повернутись до проблем сучасної хореографії. Молодь звертається до неї через те, що вона близька їй за духом, формою і вона не винна в тому, що ми, хореографи, не можемо запропонувати їй кращої альтернативи.

У радянський період все це вважалось проявами буржуазної ідеології, через те відкидалось і не вивчалось. Та й нині, маючи широкий доступ до інформації, хореографи, що беруться за популяризацію сучасних напрямків хореографії, самі з нею мало знайомі. Слід зазначити, що навіть добре володіючи новітніми напрямками сучасного хореографічного мистецтва але не адаптувавши їх до наших соціально-ментальних умов, навряд чи можна досягнути успіху. Мені хочеться навести тільки один показовий приклад поєднання народного та сучасного мистецтва – це всесвітньо відомий "River dance". Цей приклад – яскраве підтвердження того, як потрібно використовувати народну першооснову, адаптуючи її до вимог сьогодення.

Головна проблема нашої держави та нашого суспільства сьогодні – це падіння моралі, яке охопило, на жаль, усі сфери сучасного життя, починаючи від сімейного виховання, закінчуючи політикою, економікою та ідеологією, точніше, її повною відсутністю. Це головний корінь всіх негараздів у нашій державі, бо все починається з виховання, з моралі, з етичних канонів. Всі ці принципи закладені в народне виховання, в народну творчість, однією з основних складових якого є народне хореографічне мистецтво.

Сьогодні, хореографія – один з наймасовіших видів мистецтва, до якого, крім безпосередніх учасників – дітей, залучені їхні родини: батьки, дідуся й бабусі, що цю кількість примножує у кілька разів. Ці люди становлять вагому частину нашого суспільства і є реальними носіями національної ідеї, початком якої є народна творчість. Сьогодні це реальне підґрунтя, фундамент для побудування та подальшого розвитку національної ідеї.

ДВА ПІДХОДИ ДО ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ВИСТАВИ НА СТОЛИЧНІЙ СЦЕНІ

Одна з актуальних проблем сучасного театру – розширення жанрового діапазону. Прагнучи бути загальнодоступним і загальнозрозумілим, "театр для мас" (за В. Дмитрієвським) шукає сюжети у ритмах побутового танцю, міських піснях. Сьогодні на багатьох телевізійних каналах триває пошук талановитої молоді, обдарованої виразними вокальними або хореографічними здібностями, акторською харизмою. Таким чином з видовищності та розважальності мюзик-хольних шоу, телевізійних ревію викристалізовується популярний тип сценічного видовища – мюзикл.

Як відомо, процес постановки мюзиклів має давні і сталі традиції – "бродвейський канон". Він починається з презентації – демонстрації найкращих номерів, які виконують лише автори, обов'язково вживу. Одна з головних вимог – презентація повинна перетворитися на якісне шоу, яке може повторюватися сотні разів для представлення продюсеру, директорам театрів, агентам, інвесторам. Наступний етап пов'язаний з підбором творчої команди – режисера- і хореографа-постановника, диригента оркестру, художників зі світла та по костюмах, аранжувальників та оркеструвальників. За цим слідує прослухування акторів, їх підбір, репетиції і попередні покази, які можуть внести певні корективи в сценарій: наприклад, талановитий актор настільки майстерно виконує запропоновану роль, що виникає потреба у її доповненні.

За правилами, які встановлені профспілками американських акторів, репетиції мюзиклу тривають п'ять тижнів. Спочатку репетирують лише танцювальні номери, а потім – все інше. Виконавці ролей першого та другого плану збираються на прогін вистави разом з оркестром. Після прогону йдуть покази мюзиклу (без костюмів та декорацій) для глядачів, в ролі яких виступають близькі, друзі та колеги тих, хто задіяний у виставі. Ці попередні покази можуть проходити у формі гастрольного турне по країні. На цій стадії роботи вистава зазнає редагування, в якому важливу роль відіграє характер сприйняття глядацькою залю нового шоу.

Генеральна репетиція проходить в костюмах, у супроводі оркестру, з декораціями. На останні перегляди перед прем'єрою запрошуються театральні критики, які в день прем'єри повинні вже опублікувати перші рецензії-огляди. Подальшу долю прокату мюзиклу вирішують саме рецензенти. Важливе значення має і продумана політика театрального маркетингу (бренди успішних мюзиклів стають широковідомими).

Західна модель постановки мюзиклу на вітчизняній сцені з різних причин не прищеплюється. Створення українського театру-мюзиклу, яке здавалося завдяки діяльності продюсерської компанії "Арт-Проект" на початку ХХІ сторіччя цілком реальним, сьогодні залишається лише мрією.

Задовольнити потребу молоді аудиторії у популярному жанрі традиційно прагнуть театри музичної комедії, столична оперета, а часто-густо – колективи музично-драматичних театрів. Минулого театрального сезону на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка відбулося народження мюзиклу "Едіт Піаф. Життя в кредит", який став мистецької подією. Автор п'єси та віршів – Ю. Рибчинський, композитор та виконавиця головної ролі і пісень – молода актриса театру – Вікторія Васалатій.

Постановку здійснив відомий в Україні актор і режисер І. Афанас'єв, якого було запрошено з Америки. Цікаве пластичне вирішення знаного хореографа А. Рубіної – і видовишне, і художньо цілісне. Хореографічні візерунки майстерно виконує Київський ансамбль бального танцю (керівник О. Касьянов), який органічно вписався в акторську трупку. В цій виставі, адресованій найрізноманітнішій глядацькій аудиторії, образна сценографія талановитого діяча вітчизняного театру В. Козьменко-Делінде – перекинута Ейфелева вежа – патефонна голка над колом-грамплатівкою, що крутиться в центрі сцени. Голос самої Піаф – це співаюче серце Франції. Вокал виконавиці Едіт В. Васалатій (як і Т. Міхіної, ще однієї виконавиці головної ролі), гармонійно вливається в атмосферу цього видовищного дійства, даруючи катарсичний ефект. Вишуканість, енергетика, театральність – ось що заворужує, сповнює почуттям естетичної насолоди і заохочує глядачів бути активними співтворцями цього художнього твору. Вся глядацька зала перетворюється на місце дії – актори і публіка створюють єдиний ансамбль, в якому кожен прагне осягнути загадку на ім'я Піаф. Вокальна підготовка, циркова пластика, що демонструють готовність акторського складу до такої сценічної естетики, сучасні світлові й театральні ефекти від LED-stream і емоційність, напружений драматизм, мінорна тональність сценічної атмосфери, в якій, попри все, лунає мелодія непереможеної живої людської душі – це той світ вистави, котрий не відпускає, змушує дивитися її знову.

Режисеру І. Афанас'єву пощастило створити яскраве сценічне шоу з високою виконавською культурою та актуальним і глибоким змістом. На прем'єрі він зазначив, що на сучасному Бродвеї немає колективу за творчим рівнем тотожного театру ім. І. Франка. В цьому чимала заслуга художнього керівника франківців Б. Ступки, видатного актора і діяча сучасного театру й кінематографу, художника рідкісної інтуїції, який підтримує творчий пошук талановитої молоді (як це було із задумом В. Васалатій), і знає, кому доручити втілення захоплюючої сценічної ідеї.

Сьогодні можна почути думку, що українському глядачеві, як і режисеру, цікава не просто вистава, а театральний проект, в якому діють принципи маркетингу. Так, наприклад, підходить до сучасної музичної вистави керівник столичної оперети Б. Струтинський. Глядач чекає від театру ефекту здивування, несподіванки: то це живі фіалки, які пропонує публіці Еліза Дуліттл ("Моя чарівна леді"), то маска загадкового героя циркової арени, в котрій деякі гля-

дачі навіть дивляться саму оперету ("Містер Ікс"), то національні страви і сувеніри ("Сорочинський ярмарок").

І. Афанас'єв, Б. Ступка та автори мюзиклу "Едит Піаф. Життя в кредит" – Ю. Рибчинський і В. Васалатій, взагалі не спрямовували свої творчі уподобання на розробку ідей маркетингу, для них важливішим виявилася сама вистава, яку вже другий сезон супроводжує постійний аншлаґ. Мюзикл подарував нову зірку столичної сцени □ В. Васалатій. Він є уроком майстерності і для майбутніх драматичних акторів, і для тих, хто опановує секрети мистецтва саме цього унікального жанру. Хочеться сподіватися, що естетика мюзиклу, рок-опери буде однією із домінант у подальшому творчому пошуку франківців. І до їх знакових музичних вистав, які є прикрасою репертуару театру, приєднуються нові – актуальні, талановиті, незабутні.

Підходи до втілення музичної вистави можуть бути різними, але головне залишається незмінним – її високий художній рівень.

*О. Л. Зосім,
канд. мистецтвознавства,
доцент НАКККиМ*

ДУХОВНА ПІСНЯ У СУЧАСНОМУ ПОЛІКОНФЕСІЙНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Духовна пісенність посідає одне з начільних місць в українській музичній культурі. У XVII столітті на українських землях у зв'язку з посиленням західноєвропейських впливів народжується духовна пісенність нового типу, формування якої відбувалося у рамках православної конфесії. У цей період було створено величезний духовно-пісенний репертуар, який протягом наступних століть не втрачав своєї популярності на усіх східнослов'янських землях. У XVIII столітті виникає нова гілка української духовної пісенності – паралітургічна, яка розвивалася у Греко-католицькій Церкві. Першою кульмінаційною точкою її розвитку став вихід почаївського "Богогласника" (1790–1791). У XIX столітті у протестантських церквах культивується духовна пісенність, призначена для богослужбових потреб цих громад. Нарешті, у 90-х роках XX століття виникає українська римо-католицька пісенність, яка прикрашає богослужіння у римо-католицьких приходах України.

Духовна пісенність усіх християнських конфесій сьогодні є репрезентативною для національного музичного простору України, оскільки є невід'ємною складовою вітчизняної музичної культури. Проте не треба забувати, що місце православної, католицької, протестантської духовної пісенності у сучасному музичному просторі України не є однаковим. Православна пісенність, яка у свій час зіграла ключову роль у становленні вітчизняної духовно-пісенної культури, сьогодні не є найпотужнішою її гілкою. Головною причи-

ною сьогоднішнього занепаду православної духовної пісенності стала відсутність її зв'язку з церковним богослужінням. Оскільки українська духовна пісня православної традиції не вважається жанром богослужбової музики, ця обставина стоїть на заваді її поширенню у церковних друкованих виданнях. Православна традиція лише зрідка залучає духовні пісні до богослужіння як паралітургічний жанр (зокрема, церковні колядки у різдвяний період), однак усталеної практики співу духовних пісень на богослужінні у храмах з більшістю українських православних регіонів немає. З інших різновидів православної духовної пісенності нині відроджується перервана у радянські часи лірницька традиція, але сьогодні вона не є такою ж репрезентативною для української культури, якою була у ХІХ столітті.

Греко-католицька духовна пісенність сьогодні є найбільш потужною гілкою вітчизняної духовно-пісенної традиції. Попри переслідування та ліквідацію Греко-католицької Церкви у 1946 році, після її відновлення у незалежній Україні греко-католицька церковна пісенна традиція змогла швидко відновитися і посісти важливе місце в українській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Вже у 90-х роках ХХ століття було видано церковні пісенники – передруки (репринти) західноукраїнських (галицьких) співаників ХХ століття дорадянського періоду і нові видання із сучасними творами. Хоча греко-католики не є найчисельнішою українською конфесією, її внесок у збереження традицій духовної пісенності сьогодні є найвагоміший. Греко-католицька пісенність, яка є невід'ємною частиною української церковної культури, сьогодні має великі перспективи для подальшого розвитку.

Протестантська духовна пісня представляє відносно нову гілку духовної пісенності, хоча перші поодинокі зразки українських протестантських пісень існували ще у ХVІ столітті. На сьогодні українська протестантська пісенність представлена доволі різноманітним репертуаром, однак загальна чисельність вірних, що належать до протестантських церков, значно поступається іншим конфесіям України. Саме тому процеси, що відбуваються у протестантській церковній музиці, навряд чи є репрезентативними для духовної пісенності, взятої у загальноукраїнському масштабі, однак вони є показовими у контексті глобалізаційних процесів сучасності. Так, пісенність у протестантських церквах нового типу – баптистів, адвентистів, п'ятидесятників – культивує музику, яка спирається на стилістику сучасної естрадної пісні, наслідуючи практику протестантських церков США. Для останніх легкожанрова церковна музика є цілком органічною, натомість в українському церковному середовищі даний стилістичний шар сьогодні сприймається як чужорідний. Музична складова віддаляє сучасну протестантську пісенність від православної та греко-католицької, які виникли та розвивалися на українському національному ґрунті. Безумовно, не можна зводити усю сучасну протестантську пісенність лише до одного стильового шару. Наприклад, традиційні протестантські церкви, представлені в Україні (лютерани, англікани) продовжують власні музичні традиції, що походять з ХVІ століття, натомість їх вага в українському музичному церковному середовищі є дуже невеликою.

Українська римо-католицька пісенність є наймолодшою серед усіх християнських конфесій України: її історія починається з 90-х років ХХ століття. Сьогодні до пісенного репертуару Римо-католицької Церкви залучаються твори зі старовинної католицької традиції (григоріанський хорал, традиційна католицька пісенність, передусім польська), греко-католицькі та православні (передусім різдвяні колядки) пісні, а також твори сучасних композиторів. Римо-католицька духовна пісенність сьогодні є явищем різностильовим: серед нових творів зустрічаються й пісні легкожанрового типу, однак вони не мають літургічного характеру і звучать лише у молодіжних душпастирських осередках. Натомість вагому частину сучасного репертуару займають твори, коріння яких сягає української духовно-пісенної традиції. Не будучи головною християнською конфесією України, Римо-католицька Церква сьогодні активно залучається до формування сучасного духовно-пісенного репертуару, який розвиває українські національні традиції.

*А. О. Іванчик,
методист КНУКіМ*

УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ: РІЗНОМАНІТНІСТЬ ФОРМ ВТІЛЕННЯ

Мюзикл в українському художньому просторі займає особливе місце. Складність його формоутворення та обширність стильових канонів дуже часто виявляються у поєднанні різноманітних жанрів, особливо на українській сцені. Міксовість цього жанру виправдана природою його виникнення та світовою історією, бо в своєму розвитку мюзикл зазнав впливу багатьох музично-сценічних жанрів, таких, як: оперета, комічна опера, ревію, водевіль, бурлеск, міністрел-шоу тощо. Активна взаємодія з технологічним прогресом теж суттєво відобразилася на його формі та внутрішній структурі. Мюзикл вбирає в себе все те, що допомагає йому бути цікавим в тому часі, в якому він існує. Якщо, наприклад, оперу ми цінуємо за її академічність і усталеність форм драматургії, то від мюзиклу чекаємо вибуху актуально-нового та сучасного.

Сьогодні є актуальним визначення можливих співвідношень мюзиклу та інших театральних, естрадних та видовищних форм, взаємодія з якими буде збагачувати його жанрову структуру, а не поглинати його сутність.

Мюзикл як музично-театральна форма має дуже рухливу природу. Сьогодні не можна впевнено сказати, що визначена конкретна і чітка дефініція цього явища культури, яка б характеризувала і упорядковувала його структуру та форму. Це обумовлено тим, що мюзикл розвивається в одному напрямку з усіма складовими його творення як художньої форми. Актуальність і успіх мюзиклу саме полягає у залученні і взаємодії прогресуючих тенденцій театру (режисура та вся постановочна частина), менеджменту (продюсування та комерційна складова) та технологій (від звуковідтворення до монтажу сцени).

Ситуація "маскування" та хаотичності форм в українському мюзиклі має свої особливості і обумовлена декількома причинами. По-перше, це відсутність так званої "школи мюзиклу" та "театру мюзиклу", які надають професійну основу створення та виконання. По-друге, український музично-драматичний театр історично та соціокультурологічно має дві крайнощі, це, з одного боку, надмірний академізм, який не дозволяє розважально-видовищним формам знайти свою нішу, або навпаки, показовий етнографізм та побутовість, які надмірною видовищністю призводять до "дешевої розважальності, яка притаманна багатьом, так званим, "горілчано-гопачним" трупам" [2].

Мюзикл на українській сцені приймає різноманітні форми. Це яскраво можна простежити, проаналізувавши репертуар театрів. Розглянемо деякі сполучення форм:

- мюзикл-бурлеск ("Конотопська відьма", Київський академічний Молодий театр). Це поєднання виявляється дуже логічним, бо бурлеск був попередником мюзиклу, як різновид розважального театрального шоу. Головна об'єднуюча риса – видовищність, технічна складність спецефектів та декорацій, а також структурна побудова – номер. В жанровому аспекті головне, що додає бурлеск мюзиклу – це співвідношення комедії та еротики;

- мюзикл-фарс ("Трьохгрошова опера", Дніпропетровський ляльковий театр). Поєднання цих двох жанрів дає в своїй сукупності, перш за все, сатиричні направлення. Також, цікавим є втілення мюзиклу в площині лялькового театру;

- мюзикл-детектив ("Мишоловка", Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного). Унікальність цього спектаклю полягає у непередбаченому поєднанні літературного жанру детективу та мюзиклу. Прийнятною для всіх є літературна основа у вигляді комедії або ж трагедії, але, зважаючи на вищенаведений приклад, можна припустити розширення літературного фундаменту, а можливість експериментів тільки збагачує можливості жанру;

- мюзикл у стилі джаз ("Дон Сезар де Базан", Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного). Режисура цього мюзиклу виконана у стилі карнавального шоу з яскравими костюмами, вокалом і пластикою. Використання джазової стильової направленості не тільки додає легкості і невимушеності комедійному сюжету, а й робить його наближеним до сучасності;

- мюзикл-казка ("Як козаки змія приборкували", "Пригоди буратино", Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва). Це поєднання робить цікавим мюзикл для дитячої аудиторії і полегшує сприймання літературної основи через музично-пластичний матеріал. Саме жанр мюзиклу є найбільш продуктивним у вихованні позитивного сприйняття життєвих цінностей;

- танцювальний мюзикл ("Па", концерт-хол "Freedom").

Важливо відзначити, що на українській театральній сцені репрезентується багато форм, наближених до жанру мюзиклу за стильовими ознаками, а саме:

- комедія з музикою і танцями ("Дивакуватий Журден", Київський академічний театр на Подолі);
- народний бурлеск ("Фігаро", "Ярмарговий гармидер", Київський академічний театр юного глядача на Липках);
- кабаре 30-х років ("Парнас дибом", Майстерня театрального мистецтва "Сузір'я", Київ);
- городська байка з піснями, танцями та цимісом ("У Києві на Подолі...або...є "где ві сохніте бельйо", Київський театр "Колесо");
- водевіль-модерн ("Пристрасті дому пана Г.-П.", Київський театр "Колесо");
- комедія-водевіль ("Ханума", Вінницький музично-драматичний театр ім. Садовського);
- шоу-комедія ("У трьох кроках від Бродвея", Вінницький музично-драматичний театр ім. Садовського);
- музична комедія-бурлеск ("Енеїда", Донецький академічний український музично-драматичний театр);
- музична комедія-фарс ("Донна Люція", Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр).

Всі ці форми, безумовно цікаві, а також дуже вдало поєднуються з мюзиклом. Український театр іскриться різноманітністю форм, але це обумовлено не тільки прагненням до творчих експериментів, а й складністю втілення фундаментальних жанрів. Саме синтезування форм надає більшої свободи та невимушеності, чим полегшує творчий процес втілення.

Проаналізувавши вищенаведене, можна зробити висновок, що мюзикл – це не уніфікований жанр. Процеси його формування складні, тому що його особливість і взаємодія з національною специфікою допомагають взаємопроникненню нових культурних форм та їх адаптації, а також взаємовідношенням та взаємозбагаченням жанрів.

Використані джерела

1. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах : сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): історія, політика, документи, ідеї, художні реалії, людські долі / В. М. Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1998. – 221 с.
2. Загурский В.И. Проблемы сценического воплощения классики [Электронный ресурс] / В.И. Загурский // Культура народов Причерноморья. – 2002. – N36. – С. 281-283 – Библиогр. в конце ст.: 4 назв. – рус. УДК 314.743; 78. 07 Ганна КАРАСЬ

*Г. В. Карась,
канд. пед. наук, доцент,
докторант НАКККиМ*

ШЛЯХИ ТА ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В БІНОМІ "УКРАЇНА – ДІАСПОРА"

Простір української музичної культури ХХ ст. включає не тільки здобутки материкової, але й діаспорної України. Пізнання останньої в силу об'єктивних причин розпочалися тільки з 1990-х років. Українська музична культура західної діаспори змогла відбутися в ХХ столітті як соціокультурний феномен завдяки глибокій закоріненості в національну культуру, її традиції, толерантному співіснуванню в умовах багатокультурності, паритетній позиції в діалозі культур та взаємодії з материковою Україною. Оскільки ці взаємини в галузі музичної культури не розглядаються в науковій літературі, незважаючи на їх важливість для обидвох сторін, видається актуальним наше дослідження. Метою статті є окреслення шляхів та форм репрезентації української музичної культури в біномі "Україна – діаспора".

На основі аналізу взаємин України і діаспори проглядається наступна їх періодизація: 1) Від 1880-х до 1920-х рр. Як правило, це спорадичні, часто односторонні контакти. 2) Від 1920-х до 1990-х рр. відбувається ідеологізація зв'язків через "прогресивні" громадські організації та товариства, централізація і контрольованість їх діяльності. Рамки зв'язків звужені – відбувалися контакти з українцями в країнах американського континенту і оминалися взаємини з українцями-автохтонами на територіях Польщі, Румунії, Угорщини, Чехословаччини, Югославії. Єдиними офіційними репрезентантами цих контактів з української сторони були Українське товариство культурних зв'язків з закордоном, Товариство Україна [1]. Від повноправних зв'язків були відлучені організації, що були затавровані як "націоналістичні", хоч вони склали більшість у другій половині століття. Така звуженість контактів не йшла на користь духовному розвитку українського народу. 3) З початку 1990-х рр. відбувається інтенсифікація взаємин, їх багатогранність, зміна їх змісту та розширення географії, зняття ідеологічних нашарувань, усунення класово-політичних чинників; накопичення нового досвіду їх будівництва в умовах покращення міжнародного клімату; збільшення каналів реалізації взаємодії (різноманітні фонди, наукові, громадсько-політичні, культурницькі установи та організації, асоціації, спільні малі підприємства, мистецькі колективи тощо).

В другій половині ХХ ст. склалися такі основні форми співпраці України та діаспори в галузі музичної культури: надсилання нотної літератури для мистецьких колективів; організація семінарів для керівників танцювальних колективів в Києві та Форт Копелл (Саскачеван, Канада); організація семінарів

для хормейстерів за участю відомих українських диригентів А. Авдієвського, І. Гамкала, А. Кушніренка; заснування стипендій для канадсько-українських студентів у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського) і Київському хореографічному училищі; стажування диригентів хорів та керівників оркестрів зарубіжжя в Україні; обмін делегаціями діячів культури і мистецтв; гастроля мистецьких колективів з України в Канаді і США та канадсько-українських в Україні; розповсюдження платівок із записами українських співаків, музикантів та мистецьких колективів; участь композиторів та виконавців діаспори у міжнародних музичних конкурсах, концертах в Україні; декади української культури в країнах соціалістичного табору (Польща, Чехословаччина, Румунія і т.д.); побратимство українських міст з містами країн світу.

З часу проголошення незалежності України контакти і музичні взаємозв'язки діаспори і материкової спільноти стали інтенсивними і набули нового забарвлення. Окрім усталених, почали складатися нові форми співпраці: проведення спільних фольклорних свят "Мова наша солов'їна" за участю художніх колективів України та зарубіжних українців; різноманітних міжнародних фестивалів по всій Україні, участь в яких беруть митці українського зарубіжжя; авторські концерти композиторів діаспори та постановки їх творів в Україні (як приклад: в 1995 р. в Національній опері ім. Т. Шевченка здійснено постановку опери А. Рудницького із США "Анна Ярославна, королева Франції", музичну редакцію та оркестровку якої виконав Левко Колодуб, диригент-постановник □ І. Гамкало); наукові дослідження української музичної культури зарубіжжя (конференції, конгреси, дисертації, монографії); допомога діаспори у технічному оснащенні наукових інституцій в Україні; спільні проекти навчальних та наукових закладів; тісніші і дієвіші контакти прикордонних регіонів.

Зважаючи на ту обставину, що в четвертій (сучасній) хвилі еміграції за кордон виїхали сотні високообдарованих діячів музичної культури з вищою освітою, які репрезентують її в багатьох країнах світу на всіх континентах, і процес "вимивання з України музичних кадрів" не припиняється, видається важливою розробка нової стратегії у взаємодії України та діаспори, більш ефективних спільних проектів репрезентації української музичної культури у світі.

Примітки

1. Більш детально про історію взаємозв'язків та діяльність товариства Україна див.: На скрижалях історії: З історії взаємозв'язків урядових структур і громадських кіл України з українсько-канадською громадою в другій половині 1940-1980-ті роки. Зб. док. та матеріалів. Кн.1 /Упоряд.: О.Г. Бажан, Ю.З. Данилюк, П.Т. Тронько. – К., 2003. – 862 с; Лазебник С., Гавура О. Роздуми на мосту з двобічним рухом / Станіслав Лазебник, Ольга Гавура. – К.:Етнос, 2004. – 271 с.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПР: КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ

Паблік рілейшнз відіграє вагомую роль в усіх сферах життєдіяльності людини, зокрема – в галузі культури. Осмислення історичного досвіду функціонування паблік рілейшнз, спроби його використання в закладах культури і в Україні, і за її межами, переконливо доводять, що однією з умов ефективного функціонування ПР в культурній сфері є формування позитивного іміджу організації та налагодження співпраці з населенням з метою досягнення взаєморозуміння та співробітництва. Демократизація сучасного суспільства вимагає відкритості та прозорості інституцій, що працюють в сфері культури, впровадження нових видів соціально-культурних послуг, нових форм співробітництва, що сприятиме налагодженню ефективної взаємодії з громадськістю. У межах вирішення цих завдань особливої актуальності набуває використання технології Паблік Рілейшнз (Public relations) – багатоконпонентного засобу комунікації, спрямованого на забезпечення діалогових відносин між закладами культури та населенням, стимулювання громадської активності, підвищення авторитету закладів культури та формування до них відповідної громадської думки.

Основними науковими напрямками паблік рілейшнз є такі: громадська думка та її формування; урядові, політичні, економічні, фінансові та міжнародні зв'язки; технології ПР. Відповідно, на рівні надання соціально-культурних послуг головною функцією ПР є двобічна, багатовекторна комунікація, що є предметом вивчення зарубіжних та вітчизняних вчених, серед яких необхідно назвати роботи Д. Крукеберга "Все про PR. Теорія і практика паблік рілейшнз"; С. Апфельбаум та Е. Ігнат'євої "Зв'язки з громадськістю у сфері виконавчого мистецтва"; Королька С. "Основи паблік рілейшнз"; Д. Ігнат'єва, А. Бекетова та Ф. Сарокваші "Настільна енциклопедія Public Relations". Теоретичні та практичні аспекти ПР відображено в дослідженнях П. же Бодуана ("Управління іміджем компанії. Паблік рілейшнз: предмет і майстерність"), Ф. Буарі ("Паблік рілейшнз або стратегія довіри"), Е. Пашенцев ("Паблік рілейшнз: від бізнесу до політики"), А. Чумікова ("Зв'язки з громадськістю") та інших.

Однак, не зважаючи на велику кількість досліджень, сьогодення демонструє нам невизначеність використання технологій ПР в сфері культури. Тому нашою метою є аналіз історії розвитку ПР, без якої неможливе визначення культурологічного потенціалу ПР.

Сучасне уявлення про історію ПР пов'язується з програмною заявою третього президента США Р. Джефферсона, який ще в 1802 р. наполягав на створенні суспільно-політичних організацій, що могли б вирішувати задачі

розповсюдження довірчої інформації, управляти комунікаційними структурами і тим самим створювати особливий клімат загальної згоди в країні. Проте, тільки через століття (а саме – у 1908р.), ідеї, висловлені Джефферсоном, отримали своє формальне закріплення у вигляді створення спеціального бюро ПР, очолюваного незалежним експертом з комунікацій Айві Лі. Дещо пізніше, в Нью-йоркському університеті відкрито кафедру ПР, очолювану Едвардом Д. Бернайсом (саме його праця "Кристалізація громадської думки" вважається першим ґрунтовним науковим дослідженням у сфері комунікативних технологій).

У Західній Європі перші організації ПР виникають після другої світової війни. Однак, вони не мають яскраво вираженого американського прагматичного підґрунтя, а їх діяльність спрямовується на досягнення гармонії між очікуваннями індивіда, діяльністю організації та цінностями суспільства. Пропагується, що такі "партнерські" технології мають на меті гуманізацію відносин між різними верствами суспільства та врахування інтересів громадськості. У 50-і рр. ХХ ст. у Франції відбувається засідання ділового клубу "Скляний будинок", на якому присутні представники бізнесу та урядових структур. Основним завданням цього об'єднання визначено втілення в практику методів поліпшення людських відносин усередині груп і в масштабах країни в цілому. Ідею цієї неформальної організації відображає прислів'я: "Людам, що живуть в скляних будинках, не слід кидатись камінням" [2, 101].

Україна також має власну історію розвитку ПР як науки про налагодження соціальних і культурних зв'язків в суспільстві. Типовим прикладом ПР-технологій є сприйняття благодійності та меценатства як ефективного способу створення позитивної громадської думки. Слід зазначити, що благодійна діяльність в Україні розпочалася ще за часів Київської Русі, міцніла і розвивалася протягом багатьох століть. Перші кроки на шляху формування власного іміджу було зроблено Петром Конашевич-Сагайдачним, Петром Могилою, Іваном Мазепою. Розмаїття меценатів ХІХ ст. (Безбородьки, Григорій Галаган, Василь Смирненько, інші) свідчить про їх суттєвий вплив на розвиток культури та освіти. Багато коштів меценати жертвували на створення культурної спадщини України: так, Єлизавета Милорадович (тітка гетьмана Павла Скоропадського) сприяла видавництву мистецьких праць, створенню народної бібліотеки, була фундаторкою НТШ у Львові.

Яскравим прикладом формування позитивної громадської думки за допомогою благодійної діяльності є створення Національної парламентської бібліотеки України, яке пов'язане з інтелігенцією кінця ХІХ – початку ХХ ст. – М. Бубновим, М. Дашкевичем, І. Лучаєцьким, І. Огієнком, архимандритами Іринеєм, Іоаннікієм, Феодосієм, Амвросієм, київськими урядовцями М. Казнаковим, І. Фундуклеєм, М. Юзефовичем та багатьма іншими, які здійснювали нагляд за діяльністю бібліотеки, дбали про її розвиток, вносили грошові пожертви та передавали власні бібліотеки до її фондів [3, 47].

За часів радянської влади технології ПР використовуються під жорстким контролем партійної цензури і мають на меті популяризацію соціалісти-

чної ідеології. Яскравими формами ПР прихованого типу є усні рекомендації, напівзакриті збори, конференції та обговорення (типу "тільки для членів КПРС"), активне використання грифів "Для службового користування" та "Цілком таємно". Розповсюдження інформації неформальними шляхами створювало соціальну напругу в суспільстві, накопичуючи недовіру до керівництва СРСР.

На жаль, і сьогодні становлення та розвиток вітчизняного ПР, не зважаючи на багату історію, залишається фактично не вивченими. Хоча сучасність відкриває перед нами великі можливості дослідити становлення та розвиток Public Relations, апробувати ті методи та технології ПР, що будуть зміцнювати сферу культури та мистецтва.

Здійснивши наше дослідження, можемо дійти таких висновків.

Паблік релейшнз – це інструмент менеджменту, основною стратегією якого є створення довіри у громадськості. Технологія ПР є формуванням ефективної системи комунікацій соціального суб'єкта з громадськістю, що забезпечує оптимізацію соціальних та культурних взаємодій із значимими для нього сегментами середовища.

На нашу думку, встановлення довірливої комунікації на основі об'єктивної, правдивої інформації можна порівняти з ідеями загальної рівності і братерства. Суспільний контроль, прагнення до стабілізації, бажання відповідати міжнародним соціально-культурним еталонам дають підстави сподіватись на розробку стратегії розвитку сфери культури, в якій будуть активно задіяні технології ПР.

Використані джерела

1. Блэк С. Паблик релейшнз. Что это такое? / Сэм Блек (пер. с англ.). – М.: СП АСЭС, 1990. – 270 с.
2. Бочаров М. История паблик релейшнз: нравы, бизнес, наука / М. П. Бочаров. – М.: РИП-холдинг, 2007. – 184 с.
3. Голимба В.І. Історія благодійництва в Україні / В. І. Голимба. – К., 2002. – 78 с.
4. Катлип С. Паблик релейшнз. Теория и практика / С. Катлип, А. Сентер, Г. Брум; учеб. пособие (пер. с англ.). – М.: Изд. дом Вильямс, 2001. – 640 с.
5. Королько В. Основы паблик релейшнз / В. Г. Королько. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 2000. – 528 с.
6. Почепцов Г. Паблик релейшнз для профессионалов / Г.Г. Почепцов. – К.: РЕФЛ-бук, Ваклер, 2005. – 640 с.
7. Чумиков А. Н. Связи с общественностью: теория и практика / А. Н. Чумиков, М. П. Бочаров. – М.: Дело АНХ, 2010. – 560 с.

*В. В. Корнієнко,
канд. мистецтвознавства, доцент,
заслужений діяч мистецтв*

ФРАНЦУЗЬКА КЛАСИКА НА ТЕАТРАЛЬНИХ СЦЕНАХ УКРАЇНИ: ДУХОВНЕ ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ

Поширенню в Україні шедеврів західного мистецтва, збагаченню вітчизняної культури новими мистецькими напрямками, жанрами, її інтеграції до європейського інтелектуального простору сприяли французько-українські взаємини у сфері художньої літератури і театру. Популяризація кращих зразків французької культури, здійснювана зусиллями мистецьких діячів, сприяє залученню українства до духовних здобутків західної цивілізації. Отже, вітчизняна культура розвивається в умовах поєднання національних традицій з духовними надбаннями Франції.

Таким чином, розгляд театральної взаємодії України та Франції є актуальним в теорії та історії культури. Презентуючи концептуальні напрями театраль-но-художньої взаємодії, ми намагаємось окреслити їх зміст та форми впровадження як духовну взаємодію між народами та культурами.

Залучаючи до своєї творчості українські мотиви, французькі митці сприяли формуванню в суспільній свідомості європейських народів уявлень про культурно-історичну самотність українців. Українська тематика вплинула на творчість Віктора Гюго, Оноре де Бальзака, Проспера Меріме, Жерменни де Сталь та ін. Про активізацію інтересу до української культури на Заході свідчить поява в середині 40-х рр. XIX ст. перших публікацій французьких перекладів творів Миколи Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Михайла Чайковського.

Ознайомленню української громадськості з духовними надбаннями Франції сприяла діяльність вітчизняних літераторів. У світогляді Г.С. Сковороди знайшли відображення гуманістичні педагогічні погляди Ж.-Ж. Руссо щодо вільного і природовідповідного виховання. Під впливом праць Руссо "Міркування про походження й основи нерівності серед людей" (1755) та "Суспільний договір" (1762) Я.П. Козельський захопився культом "природного стану" людства і теорією суспільного договору. Поширенню ідей французького Просвітництва в Нідніпрянській Україні, європеїзації побутового життя Слобожанщини сприяла діяльність О.О. Паліцина, навколо якого на початку XIX ст. об'єднався гурток прихильників західноєвропейської літератури і освіти, що в листах сучасників згадується під назвою "Поповська Академія". Притаманне для раннього періоду літературної кар'єри П.П. Гулака-Артемівського звернення до французького класицизму позначилося на його подальшій творчості українською мовою. Мемуарна та епістолярна спадщина Кобзаря, його прозові твори свідчать

про обізнаність автора з доробком французьких філософів-просвітників і таких літераторів, як П.-Ж. Беранже, О. Барб'є, Фенелон, Ф.-Р. Шатобріан та ін.

Театр Франції – явище унікальне, яке багато в чому відрізняється від класичного уявлення про театр, передусім відсутністю стаціонарного приміщення, постійністю трупи та наявністю театральних цехів, а основне – великою різноманітністю. Відтак, наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. велике значення в театральному мистецтві надається тексту, національній літературній спадщині. Національна класика цікава глядачам і тоді, коли вона стає засобом проникнення в сьогодення – з його проблемами, і тоді, коли постановники намагаються висвітлити її самоцінність. Увага французького театру до слова є невмирущою. Теперішнє покоління французьких діячів театру впроваджує принцип зв'язку часів, незважаючи на різноманітні зовнішні та внутрішні театральні інновації. Традиції в театрі – це не тільки і не стільки звичка, скільки особливий склад розуму, манера бачити.

Коли національний театр презентує своє мистецтво в іншій країні, він стикається з іншим культурним середовищем, іншою мовою, стає предметом зовсім інших культурних очікувань. Зовсім іншим є формування нового культурного контексту, коли національний театр, зокрема український, бере до роботи твори французьких драматургів або адаптовані до сцени прозаїчні твори. Кожен текст при перекладі суттєво змінюється, навіть коли перекладачем та режисером ставиться "археологічне" завдання. Серед причин цих змін – особливості мовного синтаксису країни, особливості театального мистецтва тієї чи іншої епохи, вимоги жанру тощо. Неможливо не прийняти до уваги й культурне кліше, традиції та новації театру, який бере до постановки п'єсу французького автора. Отже, переклад тексту, який буде основою сценічного дійства в театрі – особливе завдання. Згадаємо відомий вислів поета Бориса Пастернака щодо його перекладу "Гамлета, принца датського" 1940 р.: "Йшлося про особливий, вільний, легкий переклад, який буде задовільним у сценічному, а не книжковому смислах... Від перекладу слів і метаморфоз я звернувся до перекладу думок і сцен" [3].

Однією з істотних особливостей театального процесу є те, що він відбувається в тісному поєднанні драматургічних і сценічних новацій. При цьому роль авторського тексту інколи знижується – і тоді він виконує функції лише ігрового сценарію, а роль виражальних засобів театру активізується. Деякі художні новації вже повністю належать театру і театральній імпровізації, лише удосконалюючись ззовні.

Слово в театрі – це лише частка знакової системи, поряд з тілесністю, невербальними звуковими й візуальними рядами. Тому є закономірною відносна свобода стосовно слова. Режисер Антуан Вітез взагалі ототожнював театральну гру та переклад: "Писати, перекладати, грати, ставити на сцені – все це результат єдиного мозкового імпульсу, який засновується на роботі перекладача, тобто здібності, потреби й радості незмінно відтворювати можливі еквіваленти: у мові та між мовами, тілами та між тілами, між людьми різного віку та статі" [4].

Завдяки впливу французької культури в українському театрі відбувалася демократизація стилів, загальне визнання публіки отримали водевілі, комедії, оперети, мелодрами. Вітчизняна драматургія збагатилася оригінальними переробками та перекладами французьких п'єс, більше стало творів популярних жанрів, написаних українськими авторами. Гастролі театральних колективів Франції стали для українського глядача важливим інструментом пізнання цієї європейської країни, її духовного життя.

Використані джерела

1. Баканурський А.Г., Корнієнко В.В. Театрально-драматичний словник ХХ століття / Анатолій Баканурський, Владислав Корнієнко. – К.: Знання України, 2009. – 319 с.
2. Корнієнко В.В. Французькі театральні студії Владислава Корнієнка. Від тексту – до сцени (театрознавча розвідка): [монографія] / Владислав Вікторович Корнієнко. – К.: Знання України, 2009. – 223 с.
3. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т.4. –С. 385-386.
4. Vitez A. Le Theatre des Paris Gallimard. 1991. P.586. Antoine Vitez, le devoir de traduire. Etudes reunites et presentees par Jean-Michel Deprars. Montpellier. Editions et Maison Antoine Vitez, 1996.

*В. П. Коротя-Ковальська,
завідділу культури ННДІ українознавства,
народна артистка України*

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ВИВЧЕННЯ СТАРОУКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ В ПРАЦЯХ ВИДАТНИХ ДОСЛІДНИКІВ ФОЛЬКЛОРУ (Ф. СОСЕНКА ТА О. ПОТЕБНІ)

Сьогодні людська цивілізація переживає кризу духу й самоусвідомлення, що позначається на ставленні до природи й самої себе. Тому наша духовна еліта (філософи, історики, письменники, культурологи, митці) мали б перекопати суспільство у перевазі української мови, української філософської думки, духовної та історичної спадщини, рідної культури, яка за словами Кононенка П.П. є явищем всеосяжним "й охоплює сфери як свідомості, так і буття людини, суспільства, її і духовної й матеріальної життєдіяльності" [3, 23].

Методологічною основою вивчення української культури в системі українознавства, на думку П.П. Кононенка є історичний підхід, запропонований М. Грушевським та іншими вченими-дослідниками, які зазначають, що ознаки цивілізації на терені Праукраїни знаходимо ще за 40-30 тис. років до н. е. За словами П.П. Кононенка, "це зобов'язує до відповідної джерелам і фактам методології вивчення та висвітлення нашої генези заради пізнання, самопізнання, самоідентифікації та розуміння українським народом його місця у світовому просторі. Ця культура поєднувала в собі і могутні чинники власної творчості (самореалізації), і найвищі надбання світових цивілізацій

різних епох та континентів" [4, 77]. Адже без знання власної історії, мови і культури важко уявити собі подальший процес самореалізації українського суспільства.

Видатному лінгвістові Олександрю Потебні, який досліджував українську мову і фольклор, вдалося визначити час творення колядок про світобудову на 14 тис. років у глибину віків. Його праці "Мысль и язык", "Про міфічне значення деяких обрядів і повір'їв" "ознаменували небачений не лише доти, а й після нього синтез лінгвістичного й літературознавчого, естетичного й філософського аналізу, що спонукав бачити в художніх творах не лише зовнішній і внутрішній зміст (текст і підтекст) та зовнішню й внутрішню форму, а й праглибини психіки, свідомості та підсвідомості, єдність психологічного і реального" [4, 125-126]. "Найдавнішим жанром музичного фольклору є звичаєво-обрядова поезія, яка бере свій початок із стародавньої доби історії східних слов'ян, із традиційних календарних обрядів та звичаїв – поклоніння язичницьким божествам, їх уславлення магічними заклинаннями, які обов'язково супроводжувалися співами, танцями, іграми, хороводами з метою забезпечення милості від навколишньої природи, а отже, статку й добробуту в майбутньому житті." [2, 00].

За О. Потебнею, первісні слова мали витворюватися із вигуків, які під впливом на них думки видозмінювалися у слова. В українській мові, а надто у народних піснях можна відшукати багато рудиментів членороздільних звуків первісних часів: ой, агов, гу, гей, наприклад: "Ой летів же сизий голуб понад вишньов сад. Гу!" (весільна), хоча частина слів, як вважав учений, поклали як звуконаслідувальні.

Цілісна картина життя у фізичних і духовних сутностях проявляється від замовлянь, колядок, щедрівок, міфів, ліричних пісень (шлях пошуку істини, сенсу буття) до системного мислення. В основі культури землеробських суспільств, що вважаються традиційними, лежить міфологічне мислення, про що на теоретико-концептуальному рівні свідчать праці теоретиків, істориків, мовознавців, музикознавців, етнологів, а саме М. Максимовича ("Малороссийские песни", 1827); О. Потебні ("Про деякі символи в слов'янській народній поезії", 1860, "Пояснення українських і споріднених народних пісень" (т.1, 1883; т.2, 1887), "Думка і мова", 1862, "Про міфічне значення деяких обрядів та повір'їв", 1865, "Про Долю та споріднених із нею істот"; "Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення" (обидві – 1867); М. Костомарова ("Слов'янська міфологія", 1994); І. Огієнка ("Дохристиянські вірування українського народу", 1992); К.Сосенка (Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора, 1928); видатного вченого ХХ ст. Ф. Колесси, який висловлював думку, що християнство застає в Україні розвинену і глибоко вкорінену усну словесність, що сягає своїми початками у глибину передісторичних часів; С. Грици ("Фольклор у просторі та часі"); П. Кононенка ("Українці у світовій цивілізації і культурі", 2008); А. Іваницького, автора праці "Логічні основи народної музики", що відкрила шлях для дослідження генезису фольклорного твору, етапів його походження та зміни під впливом розвитку людського мис-

лення; С. Наливайка ("Давньоіндійські імена, назви, терміни: проекція на Україну", 2009).

Ці наукові дослідження дають можливість осмислити особливості трансформації поезики народної пісні як історико-культурного феномену. Староукраїнська культура як факт світового духовного та культурно-історичного буття, як об'єкт наукових і теологічних досліджень показала існування розвинутої давньоукраїнської релігійної цивілізації і мала глобальне значення для світу. В своїй ранній праці "Думка і мова" О.Потебня висловив думку, що звичаї, традиції, фольклорні твори живуть у віках не тільки заради свого буквального смислу, а й заради того змісту, що може бути в них закладений.

У народних піснях і в уривках давніх обрядів відчувається повага і святість до давніх традицій (святе святим притягується). Цю інтуїтивну свідомість чогось величного й святого, переказаного предками і зв'язаного зі старовинними обрядами, підтримують колядки, щедрівки, гаївки, купальські пісні, у яких, за К. Сосенком, "найбільше міститься народних традицій як релігійних, так господарських і суспільних, поданих у містичному вигляді, суть ядро і мірило Українських культурно-релігійних цінностей... без яких не віднайти систему та не настроїти її".

У нашій минувшині І. Огієнко бачив цілу систему вірувань, які були пов'язані ідеєю пошанування сонця і сонячних Богів, від чого позалишалось чимало пісень. А Костомаров доводив близькість українських обрядових пісень про початок Світу із гімнами Рігведи. Ці думки підтримували О. Потебня, Ф. Сосенко та сучасний сходознавець-індолог, співробітник ННДІУ С. Наливайко, який пише, що "найдавніший український фольклор – веснянки, щедрівки, колядки, казки, народні танці весняного циклу, обрядові й весільні пісні – відбиває календарну міфологію, тобто світоглядні уявлення осілого землеробського населення. Саме таку міфологію сповідувала людинність Давньої України в трипільські часи... найдавніший український фольклор має численні паралелі у ведах, а що веди і невіддільні від них шастри знали давні українці засвідчують "Велесова книга" й Херсонеська присяга..." [6, 15-16].

Отже, наша історія починається з глибокої давнини і зберігається самим народом у його етнокультурі через пісню, звичаї та обряди, а вони приводять до ладу людське життя, зберігаючи й розширюючи світогляд народу, почуття неповторності та його окремішності. Вони й до сьогодні тішать душу, піднімаються із забуття, привертають до себе увагу все більшого загалу, починають своє друге життя. Витоки української культури визначені ритмами і законами Природи, за якими має жити кожна людина. "Недотримання, нехтування ними призведе до знищення (вимирання або згортання) людини як енергетичного класу в системі гармонійної структури Всесвіту. Варто осмислити мудрість давньої культури, віднайти в ній універсальні константи духовності, а вже з цим прямувати здоровими у майбутнє. А мудрість спо-

конвічної традиції полягала в тому, що Джерело життя живим у Всесвіті підтримували люди, не порушуючи його ритмів і законів, слухаючи його гармонію й красу" [7, 00]. Коли пісня подається як чиста інформація, якимось незбагнено прокидається генетична пам'ять, відчуття своїх витоків, свого коріння, свого етнічного роду. Вона – невід'ємна частина української культури, потужний чинник етнічної консолідації українського народу, своєрідний усний літопис, що відображає історичне минуле й водночас орієнтує на духовні запити сьогодення. В ім'я відродження національної пам'яті, усвідомлення своєї причетності до світової скарбниці "розпочато очищення відомостей про нашу минувшину, яка поступово набуває правдивих та переконливих рис" [9, 00] і результати численних історичних досліджень, проведених уже за часів української незалежності, є не лише несподіваними, а й приголомшливими (О. Братко-Кутинський, Л. Саннікова, С. Піддубний, А. Кифішин). Всім нам варто заглянути в глибину віків, за влучним висловом Ліни Костенко, "потойбічну сестру висоти" і знайти там себе.

Використані джерела

1. Грушевський М. Історія української літератури. – К., 1994. – Т. 4, кн. 1. – С. 122 – 151.
2. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. Олександр Потебня. Фольклористична концепція. <http://www.ukrlife.org/main/evshan/folklorystyka1.htm>.
3. Кононенко П.П. Вступна стаття до "Історії української літератури" М. Грушевського. Т. 1. – С. 23.
4. Кононенко П.П. Свою Україну любіть... – К., 1996. – С.77.
5. Кононенко П.П. Українознавство: Підруч. для вищих навчальних закладів. – К.: Міленіум, 2006. – С. 605.
6. Наливайко С. Давньоіндійські імена, назви, терміни: проекція на Україну. – К., 2009. – С. 15-16.
7. Саннікова Л. Од Коляди до Коляди: календар – невід'ємна частка звичаєвої культури (Узгодження життя людини на Землі) <http://www.yatran.com.ua/articles/233.html>)
8. Сосенко К. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. – Львів. – 1928. – СІНТО: – К., 1994. – 343с.
9. Чуб Л. Найдавніші святині людства, або Де народжувалися і жили боги? <http://www.yatran.com.ua>.

*О. П. Кужельний,
Народний артист України*

ВИЯВЛЕННЯ НОВІТНІХ СОЦІАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СВІТОВОЮ КЛАСИЧНОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ

Гострота проблем сучасної драматургії диктується не тільки деякою невизначеністю її положення в системі інших наук та засобів пізнання світу, але навіть не переважно цією її особливістю. Вельми важливою й істотною межею соціально-психологічного значення є її включеність (більшою мірою, ніж в інших мистецтвознавчих науках, як засобах пізнання внутрішнього світу люди-

ни) в соціальну і політичну проблематику суспільства. Звичайно, це більшою мірою стосується розуміння економічних і структурних змін суспільства. Але й традиційні для драматургії дослідження малих груп (сімей, стосунків батьків і дітей, спадкоємності поколінь), як і з соціальними установками особи, пов'язані з тими конкретними завданнями, які вирішуються суспільством певного типу.

Це розширило класичну драматургію до з'ясування впливу на особистість конкретних соціальних умов, традицій і культури.

У певному значенні можна сказати, що драматургія сама є показником культури і самовизначення нації, що і робить її рентгеном суспільства – демонструє стан життєво важливих органів суспільства. Плями, затемнення, чорні діри, ділянки, які регенеруються, пред'явлено. Це значить, дихання чистому, вільному, повноцінному обов'язково бути.

Звідси виникає принаймні два завдання для дослідників драматургії.

По-перше, завдання коректного ставлення до надбань західної драматургії, перш за все, до її сучасних поглядів та використаних методів і результатів. Дослідження того, що пропонує тепер драматургії розвиненість суспільства в соціально-економічній ланці, що змінює не тільки концепцію існування людини (людина – родина – суспільство), але й змінює систему існування та розуміння себе як особистості (людина – інтерактивний простір, Інтернет, нові технічні надбання, що змінюють логіку старих схем та структури суспільства (питання щодо одностатевих шлюбів, Інтернет-родини, робота та спілкування в Інтернет-просторі).

Тому питання про ставлення до будь-якої іншої країни не має однозначного рішення: повне заперечення чужого досвіду тут настільки ж недоречно, наскільки й просте копіювання ідей і методів їх втілення у нашій державі без потрібного контексту, розуміння існуючих реалій нашого світу.

Невипадково в сучасній драматургії введено поняття "соціального контексту", тобто прихильності до певної соціальної практики.

По-друге, перед нами □ завдання ретельної обробки питань і проблем, що існують вже в інших країнах, щоб мати змогу передбачити те, що стосується означення тем, задач та проблематики контексту сучасної драматургії на терені нашої країни в наших економічних, соціальних і політичних умовах.

Нова соціальна реальність народжує необхідність не тільки нових акцентів, але й переосмислення того, що зветься "традиційним".

Саме тому, в умовах нашого дослідження сучасного західного театру та його драматургії, треба почати з тих питань та положень, що було поставлено перед світом театру і мистецтва на Пльзенському театральному фестивалі у 2009 р. – їх розуміння питання "традиційного", класичної драматургії та питання приналежності у сучасному світі. Одвічні питання, що все ж таки завжди знаходять нові відповіді, ґрунтуючись на досвіді, економічному та соціальному розвитку у певній, конкретній державі.

Пльзенський театральний фестиваль спробував осмислити художню значущість театру минулого двадцятиріччя.

Саме 20 років тому Чехія, Польща, Угорщина, Словаччина уклали Вишеградську угоду, яка мала слугувати гідному приєднанню до Європейського Союзу цих постсоціалістичних країн. Запрошені на фестиваль, у рамках цієї спільноти, колеги своїми виставами помітно додали розгублення до спроби підведення підсумків. І все ж таки, якісь передчуття і післясмаки вже починають вибудовуватися у формулювання й концепції.

1. Постмодернізм, яким, здавалося, можна було пояснити все, що відбувається не те щоб у мистецтві, а навіть і в кулінарії, схоже, починає поступатися "нано-арту", або мистецтву "нано-епохи", скажу грубо: "нанонізму" – оскільки терміну загальноприйнятого поки що немає, а явище вже виявляється цілком конкретно.

2. Театр як точка живої координації життєплинів сцени й зали демонструє ступінь театральної умовності, цілком порівнянний з умовністю розуміння новітніх технологій. Не має значення, що мало хто може пояснити механізм мобільного зв'язку, головне – використовувати переваги, що надаються ним. Так, сучасні знаки й образи цінні не їхньою цілковитою зрозумілістю, а здатністю залучати глядача у креативне поле.

3. Актор часто перестає бути людиною в земних пропонованих обставинах. Усе частіше □ це незбагненна суть в упаковці тіла, що реалізується у вакуумі мотивацій, жорстокості приречень і непізнаванності значень.

4. Проблематика трактується екологічно: без розділення на важливість, корисність, цінність, як у природі. Рівноцінні і слон, і муха.

5. Трагування ідеї як головної думки твору, заради чого взагалі здійснюється творчий акт, найчастіше виявляється як головне хвилювання, котре не має смислового формулювання.

І ось доки класичне театрознавство намагається традиційним критичним апаратом впокорити бродіння новизни, глядач отримує задоволення від схожості світовідчужань, особливо, якщо вони проступають крізь добре відому драматургічну тканину класики.

Шекспірівський "Гамлет" – (постановка Яна Мікуляшека в театрі "Гусак на мотузці") намагається учуяти дух убивства, який перетворив батьківське королівство на зручну для тотального стеження комуналку. Образ реалізується дослівно: центр тяжіння мешканців – телевизор 1960-х років, тих же часів меблі, які своїм призначенням становлять коктейль спальні, їдальні, кабінету й царського місця – дивана.

"Отелло" В. Шекспіра в постановці Мацея Собоцінського представив на фестивалі краківський "Театр Багателла". Головний герой і його товариші по службі в сучасних ділових костюмах і білих сорочках, що, як виявляється потім, мають на спині розріз і шнурування, як середньовічні колети. З одного боку сцени – величезні дзеркала, а з іншого – прозорі скляні двері-вертушки. В усю ширину білого задника – помост, він же барна стійка, капітанський місток і трап між берегом та кораблем. В обох виставах імена шекспірівських героїв є радше драматургічними лейблами, позачасовими і стильовими координатами. Просто посеред мотлоху, що накопичився в комуналці, завалля-

лися шпаги для дуелі Гамлета й Лаерта. Отелло, в ніч перед рішенням покінчити з Дездемоною, оголюється та кам'яніє на краю її ліжка. Все його тіло виявляється в татуюваннях. В очах – страхітлива безодня африканської пристрасті.

Вистава "Європейці" празької "Бока Пока Лаб" здався чимось зовсім новим. Четверо артистів працюють, якщо можна так висловитися, в жанрі шумодрами. Відсутність конкретного тексту яскраво виявляє сучасну інтонацію та манеру спілкування. Дуже смішна сцена зборів керівників держав з приводу прийняття Європейської конституції. Імена королів, принцес, князів вимовляються модератором із благоговійною пошаною, президентів великих країн – простіше, а тих, що поменше, – зовсім скоромовкою. Текст документа – пишномовна тарабарщина, реакція на нього – дотепні гримаси хитроумного глупства. Відчуття чогось давно знаного переслідувало мене під час перегляду і закінчилося спогадом про голландську виставу "Театру Джоапа Блонка" за творами дадаїстів, показаного на I Міжнародному фестивалі мововистав "Київська парсуна" 1993 року.

У виставі "Той, що йде", за В. Гавелом, "Театру з чеської Будіовіці" автобіографічність драматичного матеріалу обігрується ремарками-вказівками автора, які подаються закадровим голосом. Герой – політичний діяч, що відійшов у тінь, і висловлювання його, звісно ж, повсякчас треба уточнювати. Так підказує політичний досвід. Та й особисте життя політика, котрий, як і раніше, залишається на видноті, комусь виявляється важливішим і цікавішим за будь-які ідеї та позиції.

Проблематика політики, визначеності і особистісної свободи, з різним ступенем конкретності, сьогодні сильніше за інші координує хвилювання сцени й зали у кожній країні. Бо, незважаючи на існуючий лад, розвиненість економіки та блискучість політичних та суспільних реформ, в центрі кожної держави є людина. Людина живе своїми внутрішніми переживаннями, душею, що, незважаючи на всі відмінності, завжди розуміє переживання та збентеження іншої душі, незважаючи на іншу мову, соціальне положення, колір шкіри та приналежність чи то до жіночої чи то до чоловічої статі.

Саме тому так важливо зрозуміти що намагається сказати Захід на сцені з усвідомленням своїх надбань та володінням того, що зветься економічна стабільність.

Бо саме Захід зараз намагається розгледіти те, що є у душі кожного, незважаючи на культурні чи то соціальні традиції (у Франції кожна четверта родина є мусульманською, а жовтий, чорний та білий кольори шкіри стали одним із розумінь свобод та досягнень країни; в Англії та США, у Лондоні та Нью-Йорку кожна третя людина має походження з Азії та живе за своїми традиціями).

Саме ці питання приналежності, ролі особистості в сучасному житті, поваги та тлумачення класики треба не тільки осягнути, але й вивчити як важливий урок для того, щоб сучасний театр міг рухатися далі, визначаючи нові розуміння та єдності, що диктує сучасне суспільство.

*О. А. Куліш,
аспірантка КНУКіМ,
викладач Черкаського факультету МБ КУК*

ТОТЕМІСТИЧНИЙ ЗМІСТ ПРИАЗОВСЬКОЇ ЧУРИНГИ

Генезис художнього простору України розпочався ще за глибокої древності – в історико-мистецькій спадщині його репрезентують знахідки гравірованих зображень кам'яної доби на території Північного Приазов'я. А саме, йдеться про чуринги – культові предмети, що були знайдені в пісковиковому масиві Кам'яної Могили у 1973 р. в ході робіт Приазовської експедиції на чолі з В.М. Даниленком. Чуринги мали вигляд невеличких конкрецій пісковіку, загальною формою, субовальної форми з одностороннім або двостороннім зображенням. В принципі, В.М. Даниленко був тим першим українським вченим, який заговорив про приазовські чуринги, почав аналізувати їх морфологію і зображення.

Відносно історичного віку кам'яномогильських знахідок археологічних "чуринг", відомих на 80-90-ті роки ХХ ст., вони датуються часом від верхнього палеоліту до неоліту [2, 74]. Приміром, одна знахідка пісковикової конкреції сомоподібної форми унікальна за своїм змістом: КМ – 73, Грот Чуринги, № 222 – це двобічне зображення, де серед густих лінійних накреслень з одного боку видно пару мамонтів, а з іншого – жінку з ріжками, що, за переконаннями В.М. Даниленка, по конфігурації рисунка людської фігури є аналогом пізньопалеолітичних жіночих статуєток з Костенок (Росія) [2, 129-130; мал. 89].

Отже, на одному боці цієї чуринги серед густих вертикальних штрихів зображено жіночу фігуру, що стоїть у профіль, зігнувши руку в лікті і поклавши її на груди; вона низько схилила голову так, що виразно видно гострі лопатки (або ж горб). Через кутасту форму голови жінки складається таке враження, що вона покрита масивним капюшоном, з гострої верхівки якого пучком розходиться розгілля рогів, подібних до оленячих пантів. Вірогідно, жінка в щось одягнута, бо від грудей крізь кисть руки аж до лінії лопаток іде діагональ, начебто відділяючи одну частину одягу (капюшон) від іншої. Жінка має широкі стегна, які видаються ще більш огрядними через масу одягу, що є на них – це проглядається по тій плавній лінії, яка бере свій початок під грудьми, утворюючи випуклість внизу живота, і спадаючи неначе складкою (або заглиблюючись усередину зображення закругленням) в районі колін.

Іконологічно найбільший інтерес для нас становить оленячий атрибут – ріжки – головного убору жінки, що підкреслює саме тотемний характер світовідчуття власниці вбрання з оленячою ознакою. А те, що на іншому боці цієї ж чуринги є ще пара мамонтів, свідчить про якийсь смисловий зв'язок між двобічними гравірованими зображеннями усього предмету.

В принципі, окремі зображення мамонтів (слонів) на кам'яномогильських пісковикових плитках явище непоодинокі. Так, в результаті архе-

ологічних досліджень 1983-2001 р.р. на Кам'яній Могилі, які проводив Б.Д. Михайлов, було віднайдено невеличкі примірники скульптур з піщанику, що в цілому виглядали як фігури мамонтів.

Для розуміння семантичного навантаження цієї чуринги (КМ – 73, Грот Чуринги, № 222) важливо буде звернутися до фольклору палеоазіатів, де збереглися (завдяки праці етнографів) космогонічні уявлення про мамонта як творця світу, що зрештою відходить у нижній світ зі всім своїм потомством. Приміром, у фольклорі долганів: "Де мамонт пройде – там ріки робляться, де ляже – там озера утворюються" [1, 76]; [3, 85]. Треба додати, що у міфологічному світобаченні багатьох сибірських народів "мамонт пов'язаний генетично з лосем або оленем і в якості духа нижнього світу поєднує в собі риси обох цих тварин" [1, 76]. Там же, у нижньому світі, за уявленнями евенків, нанайців, нівхів є хазяйка світу мертвих. Відповідно, цей матриархальний образ співзвучний з образом господарки всесвіту, з якою пов'язані усі явища природи [1, 78-79].

Отже, смислове сполучення двобічного зображення на чуринзі (КМ – 73, Грот Чуринги, № 222) із рисунком жінки з оленячими ріжками і пари мамонтів полягає в тому, щоб передати ілюзорну ідею тотемістичного змісту, де має місце певне уявлення про тваринних першопредків і співпричетність до них сакрального жіночого ества.

Використані джерела

1. Анисимов А.Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований / А.Ф. Анисимов. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 235 с.
2. Даниленко В.М. Кам'яна Могила / В.М. Даниленко. – К.: Наукова думка, 1986. – 152 с.
3. Попов А.А. Долганский фольклор / А.А. Попов. – Л.: Сов. писатель, 1937. – С. 85.

*В. І. Левко,
аспірантка НАКККіМ*

ГАЛА-КОНЦЕРТ ЯК ПІДСУМКОВА АКЦІЯ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКИХ ТВОРЧИХ КОНКУРСІВ

Дитячо-юнацькі фестивалі-конкурси – поширене явище як в Україні, так і за кордоном. Такі широкомасштабні заходи стали вже доброю традицією. Жанрове розмаїття їх вражає та сприяє залученню все нових мистецьких сил. Протягом ХХ – поч. ХХІ століття був накопичений величезний досвід у сфері організації подібних музичних конкурсів, що й обумовлює актуальність теми дослідження.

Мета доповіді – з'ясувати значення гала-концертів як підсумкової акції дитячо-юнацьких творчих конкурсів.

Як справедливо відмітив російський вчений Дуков Євген Вікторович у своїй роботі "Концерт в історії західноєвропейської культури", якщо поглянути на етимологічне першоджерело терміну "концерт" (від лат. "concerto" – змагаюсь), то значення його практично однорідні – це змагання, конкуренція. Однак дещо пізніше цей термін пов'язують вже з уявою про "згоду" та "гармонію". Ось, наприклад, в англійській мові "consort" є позначенням ансамблю інструментів, які грають разом, а в німецькій мові, зокрема, "спільний виступ декількох держав". Автор вказує також і на те, що в той самий час (XVIII ст.) виникає жанр інструментального концерту, де основою слугує своєрідне змагання соліста та оркестру. Таким чином і відбувається відродження первинного змісту терміну [2, 7]. Якщо ж проаналізувати "гала-концерт" (від італ. "gala" – урочисте) у XVII – XVIII ст. це було придворне свято зі співом в Італії та Франції. Натомість, сучасне значення гала-концерту замінилось святковим пісенним видовищем.

Значення слова "концерт" повертає нас у далекі античні часи, де було прийнято організовувати різного роду змагання, в тому числі і в області художнього виконавства [3, 45]. Згідно визначення, яке міститься у енциклопедичному словнику Брокгауза і Ефрона, це поняття розкривається так: "концерт – це публічне зібрання, в якому виконують ряд творів вокальних чи інструментальних" [4, 16].

Творчий конкурс передбачає виявлення найбільш обдарованих учасників мистецьких змагань, які володіють певними специфічними здібностями.

Кілька останніх десятиліть ми маємо змогу спостерігати за активізацією фестивального руху в Україні та гала-концертів в рамках цих акцій. За браком часу неможливо охопити усі ті конкурси, що існують. Отже, як приклад візьмемо досвід організації та проведення дитячо-юнацьких творчих конкурсів Київське міське відділення Асоціації діячів естрадного мистецтва України (надалі КМВ АДЕМУ), що впродовж останнього десятиліття регулярно проходять завдяки їх невтомному натхненнику – народному артисту України Валерію Захарченку.

Організатори фестивалів-конкурсів (у даному конкретному випадку КМВ АДЕМУ) зосереджують свою увагу не лише на естрадній, але й класичній камерній музиці, так як популярність останньої різко падає. На превеликий жаль, сьогодення диктує свої тенденції, де нішу класичної музики займають все нові й нові стилі та напрямки сучасного мистецтва, які, по правді, не завжди несуть глибокого змісту. Тому провідним стало завдання популяризації класичної камерної музики.

Не на останньому місці стоїть і підтримка національного вітчизняного мистецтва. Після підняття так званої "залізної завіси" впливи заходу постійно відчутні. Постає питання, чому власне саме закордонні автори заслуговують більшої уваги, аніж наші вітчизняні композитори. Українська земля зродила безліч обдарованих композиторів та поетів, як то: О. Білаш, В. Верменич, І. Карабиць, І. Шамо, І. Поклад, О. Злотник, Д. Павличко, В. Івасюк, А. Святогоров [1].

Учасниками гала-концерту стають лауреати, тобто переможці конкурсу. Переможці визначаються за номінаціями: вокальне та інструментальне мистецт-

во, хореографія, розмовний жанр. Творчі змагання відбуваються у різних вікових категоріях. Зазвичай виступ конкурсанта складає два твори, згідно вимог, вказаних у Положенні про проведення фестивалю-конкурсу.

Є певні критерії, за якими журі судить конкурсантів – це, перш за все, професійні дані конкурсанта, акторська майстерність, виконавська майстерність, оригінальність виконання.

Визначаються також володарі спеціальних відзнак "за краще виконання народної пісні", "за майстерність виконання", "за кращий сценічний образ", "кращий ансамбль", "за кращий авторський твір".

Оргкомітетом передбачено заохочення викладачів та керівників кращих солістів чи ансамблів окремими відзнаками за професійну підготовку учасників фестивалю.

Фестивалі-конкурси надають можливість для розкриття талановитих музикантів, вокалістів, хореографів, а також виявленню та вдосконаленню їх виконавської майстерності в жанрах камерної класичної та естрадної музики. Такі музичні заходи є широкомасштабними акціями, що збирають навколо себе велику кількість талановитої молоді з усієї України.

Гала-концерти проводяться з метою показу мистецьких надбань у різноманітних видах творчості. Такі заходи відіграють суттєву роль у розвитку різних жанрів мистецтва серед молоді, сприяють підтримці існуючих творчих колективів та створенню нових. Як будь-який концерт виконує соціальні, культурні і виховні функції.

Як правило, до подібних гала-концертів залучаються засоби масової інформації з подальшим висвітленням у пресі, на радіо та телебаченні. До подібних заходів постійно залучаються провідні майстри музичного мистецтва України, бо хто як не вони найкраще продемонструють той рівень виконавської майстерності, що спонукатиме молодь до більш глибокого освоєння тієї спеціальності, якій вони себе можливо присвятять у майбутньому. Це є свого роду майстер-клас.

Зазвичай, у подібних творчих конкурсах беруть участь учні (студенти) учбових закладів не обов'язково мистецького спрямування, а отже не завжди професійні, що дає поштовх до розвитку самодіяльності, адже практично при кожному середньому спеціальному чи вищому навчальному закладі існують самодіяльні гуртки.

Так звані "заклучні концерти" переможців є свого роду підсумковою акцією, яка демонструє найкращі досягнення у конкретній номінації. Програма гала-концертів завжди є різноманітною щодо репертуару. Віковий ценз учасників теж різний.

Звичайно, не кожен присвятить себе служінню мистецтву, може обере зовсім іншу професію, але ж цінність таких музичних заходів і полягає в тому, щоб підростаюче покоління розвивалось гармонійно, не цураючись такого важливого – класичної музики.

Підводячи підсумки вищесказаного, зауважимо, що про важливість таких творчих акцій серед підростаючого покоління годі й говорити. Фактично, гала-концерт – це є показ досягнень переможців конкурсу. Окрім пропаганди національного мистецтва, класичної музики, виховуються кадри з представників молодого талановитого покоління для подальшої роботи у сфері культури. Вони дають можливість реалізації творчого потенціалу, сприяють вихованню естетичного смаку молодого покоління.

Використані джерела

1. Доля І. О. Форми концертної діяльності та організаційно-масових заходів у сфері аматорських колективів вокально-хорового мистецтва. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-4.php
2. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика – XXI, 2003. – 286 с.
3. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. – Л.: Искусство, 1987. – 192 с.
4. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. – Спб.: 1895. – Т. 16. – С. 16.

*М. Г. Островська,
ст. викладач Приазовського ДТУ*

РЕГІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ЧАСТИНА КУЛЬТУРНОЇ СИСТЕМИ ДЕРЖАВИ

Науковий інтерес до питань історії, теорії розвитку культури як соціального феномену, регіональних особливостей становлення культури України, відродженню забутих сторінок культурного життя регіонів, вивчення їх еволюції значно зростає в дослідженнях останніх років. Актуальність цих питань посилюється у зв'язку з тенденціями і перспективами державного розвитку багатонаціональної культури і мистецтва.

Вивчення культури як продукта розвитку суспільства, як сукупності матеріальних та духовних цінностей, що створені людством. Значення національних традицій та культурних зв'язків між народами. Національна культура як осмислення місця нації в загальному процесі розвитку людства: роль та значення в історичному контексті. Регіональна культура як невід'ємна складова частина національної культури. Специфіка будь-якої регіональної культури завдяки впливу географічного фактору, особливостей історичного шляху народу, взаємодії з іншими етнокультурами.

Відродження української духовності, що сприяє інтересу науковців до історії національної культури.

Значущість культури кожного регіону, розуміння дослідниками як реальності, що охоплює безліч еволюційних трансформаційних процесів людської історії.

Унікальність культури будь-якого регіону; своєрідність регіональних культурних традицій, що складається з географічних, економічних і соціальних особливостей території. Відбиття у регіональній культурі соціально-історичного досвіду людей, що живуть на даній території, представників різних соціальних груп, національностей, віросповідань. Впродовж багатьох століть йде процес взаємовпливу, взаємозбагачення, але не злиття культур.

Неможливість розуміння особливості різних регіональних культурних процесів без аналізу культурних явищ певної території в динаміці з урахуванням конкретних історичних ситуацій.

Визначення регіональної культури як самобутнього соціокультурного феномена, що має свій географічний та часовий простір і реалізує потребу члена регіонального співтовариства в його самоідентифікації. Даний підхід дозволяє розглянути регіональну культуру в культурологічному вимірі як специфічну цілісність, інтегруючу субстанціональні характеристики: антропологічне, матеріальне, соціальне, культурне буття, час, простір, етнічну своєрідність, регіональну культурну ідентичність. Як форма акумуляції і трансляції культурно-ціннісного змісту соціокультурного досвіду, регіональна культура, незважаючи на очевидні уніфікуючі та нівелюючі тенденції, відкриває нові можливості та перспективи розвитку регіону.

Активний процес формування культурного середовища в Приазов'ї на початку ХХ століття. Соціально-політичні умови та їх вплив на розвиток культури регіону; дослідження процесів культурних взаємозв'язків і взаємного впливу всіх етносів, що проживають в рамках єдиної території.

Своєрідність культури Приазов'я; базування культурних процесів на потужному пласті різних культур – російської, української та грецької, що сприяло взаємному проникненню культур. Звичаї і традиції народу як результат практичного і духовного збагнення реальності. Поліетнічність краю як закономірний результат заселення і освоєння вільних територій, бажання відновити модель своєї батьківщини в нових історичних умовах.

Культура як засіб зв'язку та обміну між містами, регіонами та країнами.

Регіональна культура, як частина культурної системи держави, формується, розвивається і функціонує як явище, що має: конкретні географічні координати, свій географічний простір, тому що регіону як таксономічній конкретній територіальній одиниці притаманна своєрідність культурно-історичних процесів і відносно стійкі риси соціально-економічного розвитку. Дослідники визнають, що будь-яка регіональна культура – це частина (галузь) різноманітної за національними формами та інтернаціоналістичної за характером культури, що успадковує духовні багатства всього людства.

*Т. С. Павлюк,
канд. мистецтвознавства, доцент,
докторант КНУКіМ*

РОЛЬ МИСТЕЦТВА БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В СФЕРІ ДОЗВІЛЯ ТА КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДСТВА

Мистецтво танцю охоплюється широким поняттям "хореографічна культура", яке розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Визначення танцю в українській науці пов'язане зі створенням певного художнього образу, засобами якого є рух, жести і положення тіла танцівника [1,5,6,7]. Танець, як особливий вид мистецтва, вивчався різними дисциплінами: мистецтвознавством, філософією, естетикою, психологією і соціологією мистецтва, культурологією. Танець, в сучасному його розумінні, виникає на певному етапі генетичної, когнітивної і культурної еволюції людства.

XX-те століття позначене шаленим прискоренням усіх процесів, що обумовило становлення та розвиток нових танцювальних ритмів і течій – ритмічного виховання, вільного танцю, танцю-модерн, джаз-танцю. У другій половині XX-го століття вплив капіталістичного заходу на країни соціалізму помітно відображався на мистецтві. СРСР був останнім, хто піддався цьому впливу. Після хрущовської відлиги значного послабився ідеологічний тиск, внаслідок чого активізувалось поширення зарубіжної танцювальної культури. Без аналізу тенденцій розвитку хореографічного мистецтва важко уявити, а ще складніше зрозуміти тенденції, особливості та проблеми функціонування соціального бального танцю.

Отже, окреслені тенденції обумовлюють об'єктивну потребу ґрунтовного та ретроспективного аналізу розвитку соціального бального танцю, розгляд якого можливий лише у контексті осмислення закономірностей та механізмів еволюції хореографічного мистецтва у світовому та європейському просторі, що є безперечно актуальним для розвитку хореографічної науки і практики. Зокрема, незважаючи на постійний інтерес багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців щодо генези бальної хореографії, узагальнюючих праць, присвячених вивченню процесів розвитку соціального бального танцю в сучасній хореографічній культурі, явно не вистачає.

Сучасний бальний танець побутує в статусі як самостійного виду хореографічного мистецтва у парній (дуетній) та ансамблевій формах, так і традиційних тенденціях його використання різними видами сценічної хореографії (естрадою, балетним і музично-драматичним театром, кіно, видовищним шоу). В різних літературних джерелах, нормативних положеннях, публікаціях періодичних видань терміни "побутовий танець", "бальний танець", "соціальний танець", "масовий танець", "конкурсний танець", "суспільний танець", "спортивний танець" тощо зустрічаються постійно, але навіть керівникам тан-

цювальних шкіл з достатньо великим досвідом важко в них зорієнтуватися. Це обумовлено як впровадженням більш сучасних понять, так і значним урізноманітненням жанрів хореографічного мистецтва, втратою їх "канонічної чистоти", обумовленої загальними тенденціями постмодерністської культури.

Високий рівень розвитку художньої практики, значні темпи накопичення фактологічного матеріалу, напрацювання спеціалізованих наук про мистецтво, виникнення нових галузей, наукового знання не зменшили дефіциту теоретичних засобів дослідження бальної хореографії. На межі ХІХ та ХХ століття світова філософська думка усвідомила непродуктивність протиставлення "духовного" (як живого, усвідомленого, активного) "тілесному" (як пасивному, відсталому, безглуздому). А тому, в сучасній західній філософії з'явилися поняття "тілесність", "живе тіло", які є особливо актуальними в дослідженнях сутності танцю взагалі і соціального бального танцю зокрема. Естетична цінність останнього полягає в утвердженні вищого прояву життя в людському тілі, бо створення філософії тіла неможливе без філософського аналізу сутності танцю.

Особливе значення танець набуває в дослідженнях мистецтвознавців, філософів, семіотиків в межах постмодерну, оскільки в постмодерні тілесність стає самостійною, предметом осмислення, дорівнюється за своєю значимістю до свідомості волі й почуттів і пов'язується з соціальністю (тіло космосу, тіло держави) – (М. Фуко, Л. Дерріда та ін.). Тіло розглядається як сутнісна умова існування людини, і людина найбільш адекватно може виразити себе саме через тіло. Феномени тілесності не можуть бути об'єктивні – вони можуть бути втілені в танцях, тому граматики мови танцю – це граматики мови тіла, що рухається. Складність дослідження бальної хореографії полягає в швидкій зміні творчості, розмаїтті шкіл, напрямів і стилів [2,3].

Хореографія – буквально означає "запис танцю", але в мистецтвознавчій літературі вживається і як мистецтво створення танців, і як синонім танцювального мистецтва взагалі (хореографічне мистецтво). Танець – це пластичні, виразно естетизовані рухи людського тіла, які, гармонійно поєднуючись з ритмічним текстом музики, безпосередньо виражають внутрішній, духовний світ людини і, завдяки орнаментально-мелодійній та ритміко-інтонаційній будові, створюють своєрідні художні образи (почуттєвого змісту, релігійного, предметного, концептуального тощо). Побутовий танець – термін, поширений у вітчизняній мистецтвознавчій літературі, яким позначаються танці розважального характеру. Бальний танець – раніше танець, який виконувався на балах, салонних заходах. В сучасному мистецтвознавстві поширюється на танці, позбавлені релігійного впливу, призначені для розваг. Вживається як синонім побутового танцю. Бальна хореографія – сукупність танців розважального характеру, що побутують у спрощених та ускладнених формах (суспільний і конкурсний танці). Бальна хореографічна культура – комплекс, пов'язаний з бальним танцем, що складається з власне бальних танців, системи підготовки фахівців цієї сфери, постановки танців

та наукового осмислення проблем бальної хореографії. Соціальний танець – термін, поширений у західній хореографії для позначення танців розважального характеру. У вітчизняній літературі і практиці сприймається у двох значеннях: як синонім побутового танцю і як узагальнене поняття танців демократичного розважального характеру, які відносять до "молодих видів танців". Суспільний танець – термін, що з'явився у ХІХ ст., але набув поширення у вітчизняній хореографії з початку ХХ ст., відповідає сутності соціального танцю у його другому значенні і означає танці за можливістю їх виконання у місцях суспільного призначення. За рівнем складності виконання, як і соціальний, суспільний має сольну, парну, групову і громадську (масову) форму, позначену ритмом, що легко впізнається, обмеженням його змісту основними елементами та їх простими зв'язками, які не потребують тривалої підготовки. Надбудовою суспільного танцю можна назвати конкурсний та спортивний танці, композиційний зміст яких значно складніший і вимагає тривалої підготовки. Конкурсним може бути будь-який танець, або група танців, визначення рівня виконання яких ставить за мету той чи інший конкурсний комітет або організаційна структура. Оцінюються загальне враження, цікава танцювальна композиція, правильність і чіткість виконання елементів тощо.

Хореографічне мистецтво, втілюючи собою невичерпні, різноманітні сутності культури, демонструє одну з довічно притаманних людині властивостей – потребу і здатність до спілкування. Людина, що танцює, здатна до глибинного спілкування, і саме соціальний танець виступає дієвим засобом подолання людської роз'єднаності. Суспільний танець, як системний елемент, може розглядатися як клітина, частина життя суспільства. Безпосереднім змістом суспільного танцю є його доступність, незалежно від віку людини і тривалості підготовки, тобто, від умінь та навичок. Соціальний танець узагальнює різноманітні танцювальні форми – від брейк-дансу до балетного стилю модерн, від танцю живота до аргентинського танго. Пристосовуючись до змін в суспільстві, соціальний танець змушений видозмінювати свої форми, бо, набувши консервативного характеру, він просто зникне. Тому основною рисою суспільного танцю є його мінливість. В стилях і формах суспільного танцю відображаються нові фільми, види музики, навіть політичні і військові події, не кажучи вже про ідеологічні процеси.

"Новий етап розвитку сучасного хореографічного мистецтва пов'язаний з наростаючою відвертістю суспільного життя і розширенням культурного простору. У зв'язку з цим вплив мистецтва бальної хореографії на культурне життя суспільства посилюється. Разом з тим, інформаційне поле спеціальної літератури містить фрагментарні відомості про історію виникнення, формування і розвиток основних напрямів бальної хореографії, що уповільнює творчий аналіз творів і підготовку хореографів" [9]. Не дивлячись на зростання міжнародних контактів в області культури, становлення освіти у сфері бальної хореографії, існує недолік методик аналізу композицій бальної хоре-

ографії, що уповільнює подальший розвиток танцювальної культури [4,8,9]. В системі хореографічної культури суспільства бальний танець займає особливе місце як більш масове мистецтво, яке відіграє свою власну роль важливого компонента духовного життя людей, значною сферою культурно-дозвіллевої діяльності. Еволюція бального танцю відображає зльоти і падіння цього виду мистецтва, специфічно виражаючи суперечності людини і суспільства, що постійно оновлюються. Мистецтво бального танцю демократичне по виконанню, проте, символічно по суті, потрібна певна підготовка, щоб зрозуміти його. Дослідження еволюції бального танцю є актуальною задачею мистецтвознавства, інструментом пізнання дійсності у віддзеркаленні, створеному в сучасному мистецтві.

Використані джерела

1. Батищев Г.С. Особенности культуры глубинного общения // Диалектика общения. Гносеологические и мировоззренческие проблемы. – М.: ИФАН СССР, 1987. – С. 4.
2. Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением. – М.: Медицина, 1989. – 304с.
3. Безклубенко С.Д. Теорія культури. – К.: КНУКіМ, 2002. – 323 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344с.
5. Зверев Ю.Н. Танец и психология//Весник танцевальной жизни, 2002. – № 53.
6. Ингарден Р. Исследование по эстетике. – М.: Издат.иностр.лит., 1962. – 572с.
7. Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.
8. Роговик Л.С. Танец і практична психомоторика. – К.: Навч.посібники, 1997. – 28 с.
9. Шаріков Д. Класифікація сучасної хореографії.-К.:Видавець Карпенко В.М.,2008.-168 с.

*К. М. Паламарчук,
ст. викладач НАКККіМ,
здобувач НАКККіМ*

ЖАНР НІМЕЦЬКОЇ МЕСИ У ТВОРЧОСТІ МІХАЕЛЯ ГАЙДНА

Ім'я Іоганна Міхаеля Гайдна (1737–1806), молодшого брата відомого австрійського композитора Йозефа Гайдна (1732–1809), практично невідоме широкій аудиторії. Уся творчість цього видатного австрійського композитора залишається в тіні музикальних досягнень старшого брата Йозефа. Доля братів складалася по-різному. Довгий час вони взагалі не були знайомі. Коли Міхаель з'явився на світ 13 вересня 1737 року, п'ятирічний Йозеф знаходився в Хайнбурзі, в будинку свого дальнього родича, директора школи. Музичний талант Міхаеля одразу визначив шлях, прокладений його старшим братом. Обидва майбутні композитори навчалися у співацькій капелі собору Св. Стефана у Відні, куди Міхаель потрапив у восьмирічному віці. Талановитий хлопчик одразу привернув до себе увагу головного капельмейстера собору Георга Ройтера-молодшого, який був дуже впливовою людиною у віденському музичному осередку середини XVIII століття.

У співацькій капелі собору Св. Стефана хлопчики вивчали композицію за підручником Й.Й. Фукса, що базувався на церковній поліфонії Дж. Палестрини. Також їх навчали гри на органі та скрипці. Брати Гайдни разом навчалися в капелі лише чотири роки, далі у Йозефа виникли проблеми: голос, який почав ламатися, став причиною завершення його навчання у співацькій капелі при соборі Св. Стефана. Ці обставини змусили Міхаеля Гайдна виконувати всі партії сопрано як за себе, так і за свого брата. Органні імпровізації ще зовсім юного, дванадцятирічного виконавця були помічені самим імператором Йозефом II. Саме церковні твори під ім'ям "синьйора Гайдна" першими з'явилися у бібліотеках майже всіх монастирів Австрії [3, 30]. У 1762 році М. Гайдн переїжджає до Зальцбургу, де потрапляє у двір архієпископа С. Шраттенбаха. Служіння при дворі продовжується протягом сорока трьох років, тому місто Зальцбург стає для Міхаеля по-справжньому рідним.

Композиторська і виконавча майстерність М. Гайдна нерідко отримувала високі оцінки з вуст сучасників. Вже ранні твори Міхаеля зуміли завоювати прихильників його творчості, серед яких були і дуже відомі люди. Найбільш значуща оцінка була дана його творам Леопольдом та Вольфгангом Амадеєм Моцартами [3, 30]. Відомо, що В.А. Моцарт високо цінував велику кількість духовних творів М. Гайдна і часто використовував їх як зразки при створенні власних композицій. Про це свідчить той факт, що В. Моцарт у "Реквіємі" в розділі "Te decet hymnus" із "Introitus" використовує той же хорал, що і М. Гайдн, а тему хорової фуги із "Schrattenbach-Requiem" – в "Landate pueri" із "Vesperae" К. 339 [1, 82].

Творчість М. Гайдна дуже різноманітна, проте провідне місце в його творчості займає духовна музика. Композитор звертався до всіх основних жанрів церковної музики. В списку його творів – тридцять дві повні цикли латинських мес, духовні мотети, кантати, симфонії тощо. Важливе місце в творчості М. Гайдна посідає жанр німецької меси: ним було написано вісім німецьких мес, а також німецький реквієм.

Німецька католицька меса у другій половині XVIII – початку XIX століття у німецькомовних країнах була популярним різновидом низької меси (*missa bassa*) і називалася "Deutsche Messe und Ordnung Gottes Dienst", під час якої на католицькій літургії дозволялось виконувати піснеспіви німецькою мовою. Жанр німецької меси був характерним не лише для творчості М. Гайдна, але також знайшов своє відображення і у творчості інших композиторів другої половини XVIII – початку XIX століття. Урочисті латинські меси звучали передусім у великі церковні свята, а німецькі меси виконувались у церковні будні. Зазвичай німецька меса складалася з 5–12 частин, оскільки включала тексти як ординарія (частини літургії із незмінними текстами), так і пропрія (частини літургії із змінними текстами). Так, наприклад, "Німецька меса" Ф. Шуберта складається з восьми частин, "Різдвяна німецька меса" Алоїза Бауера складається з семи частин.

"Німецька меса" Міхаеля Гайдна ("Hier liegt vor deiner Majestät im Staub") складається з п'яти частин: Zum Eingang (=Introitus), Gloria,

Gabenbereitung (=Offertorium), Sanctus, Zur Kommunion (=Communio). Різновид німецької меси – німецький реквієм (Deutsche Requiem in F) – складається з семи частин: Einzug (=Introitus), Kyrie, Zwischengesang (=Graduale), Gabenbereitung (=Offertorium), Sanctus, Agnus Dei, Nach der Kommunion (=Postcommunio).

Більшість церковних творів М. Гайдна, як і загалом музика XVIII століття, написані під впливом сучасної галантної музики побуту і оперного стилю, однак німецькі меси композитора відрізняє простий пісенний стиль, характерний для цього жанру.

Використані джерела

1. Коваленко Т.С. Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени / Т.С. Коваленко // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – М., 2008. – Вып. 1(2). – С. 68-93. – (Серия V. "Музыкальное искусство христианского мира").

2. Коваленко Т.С. Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов / Т.С. Коваленко // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – М., 2009. – Вып. 2(5). – С. 125-136. – (Серия V. "Музыкальное искусство христианского мира").

3. Рубаха Е. Брат великого брата. О творческом пути М.Гайдна / Е. Рубаха // Музыкальная жизнь. – М., 1989. – № 9. – С. 29-31.

*С. С. Подгурська,
аспірант НАКККиМ*

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЬОВИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Значний науковий доробок в осмисленні історії української культури та розробці науково-теоретичних підходів щодо культурних процесів України належать П. Кулішу, М. Костомарову, І. Нечую-Левицькому, М. Драгоманову, І. Франку, М. Грушевському, Д. Антоновичу, І. Огієнку, які підкреслювали важливість вивчення витоків культурного буття українського народу як основи формування сучасного полікультурного середовища. Епоха "бароко" – особливо яскравий період в історії української культури. Характеристику йому давали науковці та мистецтвознавці як зарубіжного, так і вітчизняного наукового простору, серед них: А. Макаров, В. Шевчук, С. Кримський, Г. Логвін, В. Свенціцька, Н. Шамардіна, Л. Корній, Н. Глебкіна, Л. Д'яков, М. Фролова, О. Медкова та інші. В даному питанні українське бароко розглядається не лише як мистецький стиль, а як вияв духовного світу особистості українця, його національного характеру, психології, способу мислення, ідейності, цілісності поглядів української нації. Деякі ознаки вітчизняного бароко і особливо більшість його специфічних прикмет обумовлені особливостями національного менталітету українців. Менталітет включає в себе світовідчуття, світосприйняття, склад розуму, розумовий настрій, образ, спосіб мис-

лення особистості чи суспільної групи; глибокий психологічний рівень колективної та індивідуальної свідомості. Іншими словами, менталітет являє собою сукупність психологічних, поведінкових установок індивіда або соціальної групи, яка формується в надрах культури під впливом традицій, соціальних інститутів, середовища проживання. У сфокусованому вигляді ці (характерні для нашого народу) світосприймальні настанови представлені в архетипах української культури. У словнику з культурології, під редакцією К.М. Хоруженко, зазначається, що "архетип представляє собою безсвідому форму сприйняття фундаментальних структур, суспільного життя, любові, насилля, праці, щастя". В психологічній теорії К. Юнга, "архетип визначається як структурний елемент колективного безсвідомого, що лежить в основі загальнолюдської символіки, сновидінь, казок, легенд тощо" [5;39]. Отже, архетипом можна назвати форми людської свідомості, що беруть свій початок від інстинктів, закладених в природі людини. Спробуємо дослідити найбільш помітні та важливі, з нашої точки зору, архетипи української культури, відтворені в мистецтві доби бароко.

Відомим є факт залучення європейського досвіду даного періоду в мистецтво слов'янських країн, зокрема України. Проте, вітчизняне бароко не було сліпим наслідуванням або вдалою інтерпретацією його європейського аналогу. Взявши найкраще, українське бароко набуло властивих лише йому рис у мистецтві даного періоду. Це дозволяє говорити нам про такий архетип, як "світоглядна толерантність", що виражає здатність українського народу приймати у свою культуру менталітет, настанови інших народів та культур [4;32]. "Архетип краси", в свою чергу, віддзеркалює декоративне світовідчуття нашої нації. Українці вважають, що вони з'явилися на світ саме для того, щоб його прикрасити, причепурити, зробити гарним. З цією особливістю національного світобачення пов'язана декоративність бароко. Даний архетип тісно переплетений з природнім началом, що покладений в основу архетипу природи. Останній виявляє схильність українців до обожнення доквілля, поклоніння його стихіям. У природі наші пращури вбачали взірць довершеності, з неї віддавна черпали красу форм. Цим обумовлене переважання в декорі пам'яток українського бароко рослинного орнаменту, що є домінуючим у декоративному оформленні, побуті, предметах одягу, прикрасах тощо. Так, до прикладу, у гаптовані шати виряджали барокові майстри і святих на іконописних творах, портретованих осіб, а їх мантиї, кунтуші, жупани рясно покривали візерунками у вигляді галузок рослин або ж барвистим квітчастим орнаментом.

"Архетип софійності" буття виражає віру українців у гармонійний лад речей у світі. В нашому народі з давніх давен живе переконаність в тому, що все в світі створене Богом, є виразом його творчої мудрості, а якщо це так, то всюди панують гармонія і порядок. Зважаючи на це, майстри вітчизняного бароко уникають перенасиченості, а художнім образам властиві помірність, стриманість, гармонійність та камерність. Віру в гармонію світу спричиняє і

буттєвий оптимізм, який переходить ще в один архетип – глибокий оптимізм, який притаманний творам козацької доби і не тільки. Українці завжди вірили в позитивне звершення будь-яких починань і здатність перебороти усілякі життєві перешкоди. Можна зробити припущення, що в подібній світосприймальній настанові криється одна із причин життєрадісного характеру українського бароко. Завдячуючи цьому, мистецтво доби сприймається як радісно-оптимістичне. Життєрадісністю позначені архітектурно-ландшафтні ансамблі бароко; мажорного настрою, позитивних переживань сповнені образи живопису, музичні та літературні твори. Окрім того, для більшості з них домінуючою залишається релігійна тематика, що дозволяє говорити про "архетип релігійності". Всі художні твори служать вияскравлювачами Божого промыслу та його глибокого таємничого змісту. Епоха бароко в Україні відзначається гуманістичним спрямуванням, що дає можливість говорити про "архетип гуманізму". На відміну від доби Середньовіччя, в епоху бароко в Україні душа і тіло людини не протиставлялись як цілком антагоністичні і в той самий час їх єдність вважалась складною. В ідеалі людина повинна була знайти "золоту середину" шляхом подолання внутрішнього конфлікту. Невипадково художні образи українського бароко проникнуті внутрішнім рухом і драматичною напруженістю, які водночас поєднанні з вірою в людину, визнанням її довершеності, можливості гармонійного співіснування особистості та світу. Ця особливість виявилась у любові до людини. Тому до архетипів української культури даного періоду можна також віднести і "кордоцентризм", який виражає домінанту "серця"-чуттєвості, емоцій над розумом [4;32]. Архетип серця акцентує визначальну роль глибин людської душі, внутрішнього духовного світу особистості, її емоційного життя, переконань, думок. Серце становить сутність індивіда, воно є тим вмістилищем, де живе сам Бог, а отже, осереддяв всього доброго і світлого. Покликам серця, а не формалізму розуму надають перевагу українці. Мабуть, з цим архетипом пов'язана емоційність українського бароко та його національні риси: сентименталізм, чутливість, здатність до співчуття та ще один архетип - "етичної цінності особистості", що репрезентує такі наріжні цінності в українському менталітеті, як: потяг до волі, прагнення справедливості, правди, визнання та утвердження людини як індивідуальності в суспільстві. Ментальними рисами української душі можна вважати емоційність, ліричність, музикальність, що знайшли своє відображення в народних піснях та думках. Більшість мотивів орнаментів барокових творів запозичені з народної художньої творчості, тому оздоблення архітектурних споруд, орнаментовані фони ікон, візерунчатий одяг героїв, зображуваних на портретах, іконах перегукуються з українськими вишиванками, килимами, розписами на українських хатах, предметах вжитку. Даний архетип підкріплюється "архетипом героїзму", який вимірюється домінуванням таких рис українського козацтва, як відкритість, презирство до небезпеки, певний авантюризм, хоробрість, мужність, відвага, вірність, віра, готовність до подвигу в ім'я Батьківщини.

Запорізька Січ втілює відданість свободі, незалежність та волелюбність, які оспівані в українському фольклорі. "Архетип гри", в свою чергу, підкреслює гумористично-гральний тип вдачі українця, вражає його схильністю до м'якого гумору, авантюри та пригодництва. Цей архетип знайшов свій вияв у комічному характері ряду українських барокових творів, персонажами яких стають представники українського козацтва, церква і знать, що відображено в українських поезіях та живописних творах зазначеного періоду [2;54].

Культурні архетипи є доволі цікавими та яскравими формами вияву українського менталітету, що знайшли своє відображення у мистецьких пам'ятках доби бароко і потребують більш глибокого вивчення.

Використані джерела

1. Горський В. С. Історія української філософії. Курс Лекцій./ Горський В. С. -Київ, вид-во "Наукова думка",1997.-285с. С. 66-78.
2. Ратко Марина. Світ українського бароко. / Ратко Марина. " Мистецтво та Освіта" (науково-методичний журнал) №4 (26), 2002 р. С. 53-54.
3. Кримський С.Б. Українська культура II половини XVII- XVIII ст./ С.Б. Кримський. Історія Української культури у 5 томах. Т 3. Александрович Володимир Степанович, Борисенко Володимир Йосипович, Виврот Тереса Мар'янівна. Київ, вид-во "Наукова думка", Феномен українського бароко, 2003.- 1245 с., С. 67-74.
4. Слоневська І.Б. Лінгвокультурологічний вимір проблеми національних архетипів. / Слоневська І.Б. Мова і культура (науковий журнал).- К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009.-Вип.11.-Т. IV(116).-296 с. С.30-35.
5. Хоруженко К.М. Культурологія. / Хоруженко К.М. Енциклопедический словарь. Ростов-на-Дону; Из-во "Феникс", 1997.- 640 с. С. 39.

*М. В. Порцев,
здобувач НАКККіМ*

ТВОРЧІСТЬ ЕНВЕРА ІЗМАЙЛОВА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Культурний процес будь-якої держави не є однорідним явищем, це суперечить законам діалектики, адже кожне суспільство останні 500–700 років чітко детерміноване; кожна соціальна група утворює, виробляє і трансформує культурно-мистецькі досягнення як свої, так і сусідів, при цьому враховуючи регіональні та національні особливості. В сучасній Україні поряд із явищами національної культури представлені культурні надбання інших народів. Так, зокрема, музична культура сучасної України включає не лише зразки національної музики, а й музики інших народів. Важливою частиною музичного простору України є джазова музика. Культуролог, джазовий музикант Євген Бараннік зазначає, що на сьогодні джаз розвивається в Україні якимось приватним чином – якимось люди самі цю справу підтримують, і держава цьому приділяє дуже мало уваги.

В українському музичному просторі, окрім традиційного джазу, не менш важливими є сучасні його напрями, такі як етно-джаз, який включає елементи етнічної музики різних народів. Українській етно-джазу сьогодні активно розвивається, утворюються нові музичні колективи, які експериментують у цьому напрямку. Одним із лідерів сучасного етно-джазу і музикантом, який концертує не лише в Україні, а й представляє нашу державу за кордоном, є гітарист Енвер Ізмайлов – українець по громадянству, кримський татарин по крові і узбек по народженню. Народився музикант у 1955 році у Фергані (Узбекистан) в сім'ї висланих кримських татар. Закінчив Ферганське музичне училище по класу фагота, а гітару почав освоювати самостійно у віці п'ятнадцяти років. У самому кінці 70-х років у результаті тривалих пошуків нових способів звуковидобування музикант прийшов до нетрадиційної техніки виконання, названою "теппінг", де гітарист грає обома руками на грифі гітари, як піаніст на клавіатурі, при цьому звук витягується швидким притисненням струн, а не ударом або щипком по них. У 1989 році він переїхав до Криму, де почав збирати музичний фольклор своїх предків, кримських татар. Після переїзду до України працював у колгоспі, керував дитячим музичним колективом в місцевому клубі, а паралельно робив декілька сольних програм, в яких утілював своє уявлення про синтез етнічної музики із джазом. Сьогодні заслужений артист України Енвер Ізмайлов є лауреатом першої премії Європейського міжнародного конкурсу гітаристів в місті Лозанні (Швейцарія), володар багатьох дипломів і нагород, з 1995 року – член Президії Джазової асоціації України. Музикант багато виступав на міжнародних фестивалях в Україні, Латвії, Росії, Фінляндії, Германії, Норвегії, Франції, Італії, Австрії, Швейцарії, Швеції, грав із турецьким перкусіоністом Бурханом Очалом, французьким піаністом Ксав'є Гарсія, англійським саксофоністом Джоффом Уорреном та ін. На даний час вважається одним із найвіртуозніших гітаристів сучасності.

Е. Ізмайлов є першовідкривачем таких жанрів, як татарський блюз і казахський фанк. Музикант, завдяки новим виражальним засобам гітари, підносить культури етнічних кримських татар на новий рівень, знайомить людей з культурними надбаннями свого народу не лише в Україні, але й за її межами. Він утверджує електрогітару як татарський національний музичний інструмент. Енвер як справжній археолог звуку, шліфує кожну ноту і турботливо "здуває пил" з кожного обертону. Завдяки вмінню Е. Ізмайлова "трансформувати" гітару у багато інших інструментів, йому самому вдається створити оркестр.

Специфічна гітарна техніка – "теппінг" (гра десятима пальцями на грифі інструменту) створює візуальний ефекти гри на фортепіано. Різноманітні гітарні прийоми – "почісування", "похлопування", "підтягування", "прокручування" – не просто ефекти, а виражальні засоби, завдяки яким досягається певний образ. Саме завдяки такій кількості різноманітних прийомів, Е. Ізмайлову вдається передати весь колорит татарської національної музичної культури, відобразити у музиці усі грані існування народу.

Оцінюючи роль Енвера Ізмайлова у популяризації культури татар, не можна не згадати про участь музиканта в презентації мультимедійного компакт-диска "Кримські татари: нащадки древніх культур". Цей диск випущено суспільною організацією "Співдружність" при допомозі "Фонду з питань збереження культури" при посольстві США. В цій роботі взяли участь експерти з України, Франції, Німеччини, Америки, Катару і Японії. Диск включає великий пласт інформації про історію і культуру кримських татар. В ньому цікавий фото-, відео- і аудіоматеріал, який дозволяє познайомитися з багатовіковими традиціями і обрядами цього народу, а також дізнатися, як сьогодні живуть на півострові кримські татари, які повернулися на землю своїх предків після сталінської депортації. У компакт-диску вміщенні композиції одного з найяскравіших представників етно-джазу Енвера Ізмайлова, чий виступ прикрасив концерт-презентацію.

Розглядаючи внесок Ізмайлова у розвиток сучасної української джазової музики, слід звернути увагу, що цей музикант зміг створити не тільки новий стиль, а й взяти за основу мелодіку і ритміку своїх предків. Цей синтез дав йому змогу не лише виокремитись на тлі сучасних українських музикантів, але й впевнено себе почувати за кордоном. Окремо слід відзначити віртуозне володіння гітарою, завдяки якій він втілює і успішно доносить до людей свої творчі задуми.

*Г. С. Проскурня,
магістрантка НМАУ ім. П. І. Чайковського*

СИНТЕТИЧНІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ АРВО ПЯРТА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ "SUMMA" І "TABULA RASA")

Останнім часом поняття "синтезу" в самих різних значеннях як ніколи актуальне, адже "епохою синтезу" називають усе ХХ століття. Але якщо перша половина минулого віку (період розквіту ідеї синтезу мистецтв) більше характеризується постійною видозмінністю та почуттям нестійкості, то приблизно з 1970-х років намічається прагнення до філософічності, пошук "вічних істин". Цим і пояснюється звернення композиторів до старовинних витоків, поєднання традицій минулих епох із сьогоденням. Яскравим прикладом є творчість Арво Пярта (нар. 1935 р.). Переживши жорстоке офіційне засудження, композитор, після восьмирічного "музичного мовчання", з 1976 року повністю змінив творчі пріоритети: винайдений ним стиль *tintinnabuli* ("дзвіночки") символізує ауру духовного очищення, єдності та соборності. Достатньо згадати висловлення О. Осецької: "Стиль *tintinnabuli* ... зіграв для нього роль своєрідного релігійного постулату, згідно якому узгоджується особливий таємничий зв'язок між Художником і Творцем, і уся концепція творчості представляє собою безперервний акт богослужіння, спілкування з Богом" [3, 131].

Отже, синтетичність композиторського мислення Арво Пярта проявляється у наступних факторах:

- глибокий сакральний смисл усіх творів, написаних після 1976 року, загальне релігійне начало;
- звернення до феномену "нової простоти", перевага "тихої музики";
- особливе відчуття часу і простору у музичній драматургії творів;
- поєднання жанрово-стилістичних особливостей різних часових координат.

Звертаючи особливу увагу на останню тенденцію, слід зупинитися на двох п'єсах 1977 року, написаних у стилі *tintinnabuli*: "Summa" (для жіночого хору) і "Tabula Rasa" (подвійний концерт для двох скрипок, струнного оркестру та препарованого фортепіано). У цих творах загалом можна помітити синтезування трьох історичних векторів: техніка старовинного поліфонічного письма, риси романтизму та винайдений Пяртом стиль, названий ним "втечею у добровільну бідність".

У "Summ'i" композитор спирається на латинські тексти з "Credo" – "символу Віри" в Ісуса Христа, що за дев'ять років до цього стали причиною творчого мовчання. Звернення до старовинної поліфонічної музики проступає крізь типові композиційні прийоми, наприклад: елементи техніки *Stimmtausch*; незмінне повторення коротких поспівок, що плавно перетікають з однієї в іншу, створюючи відчуття цілісності, внутрішньої єдності та нескінченності. До романтизму відсилає загальне кантиленне начало разом із своєрідною незавершеністю. Усі ці компоненти тісно пов'язані з принципами *tintinnabuli*.

"Tabula Rasa" ("Чиста дошка") складається з двох частин: "Ludus" ("Гра") і "Silentium" ("Мовчання"), що дослівно можна трактувати як "гру в мовчання", а в якості "чистої дошки" виступає стиль *tintinnabuli*. Тут здійснюється гра жанрово-стильовими ознаками в їх тісному взаємозв'язку. Так, в першій частині "Ludus" також проявляються елементи техніки *Stimmtausch*, оскільки голосові лінії в партії струнних поперемінно перехрещуються, внаслідок чого утворюються малосекундові напластування. До старовинних витоків відсилають і повільні фрагменти, де висхідна мелодична лінія в партії першої скрипки зіставляється з елементами дзвону у фортепіано, створюючи відчуття спогадів. У "Silentium" зв'язок зі стилем минулих століть виявляється ще більш чітко завдяки переважанню рис старовинного танцю, проникнутого скорботою: на повільне тридольне погойдування в партії другої скрипки напластовуються полегшені друга та третя долі такту у альтя.

В усьому Концерті можна помітити звернення до романтизму, від якого невідривна дуалістичність світосприйняття: обидві частини, контрастуючи між собою по драматургії, тим самим взаємодоповнюють одна одну – відчай "гри" змінюється безвихідністю "мовчання". Принцип контрасту превалює і в межах кожної з частин твору. Але основним все ж залишається стиль *tintinnabuli*, невід'ємними складовими якого є рух по звуках діатоніки,

мінорний лад, широка часова протяжність і, головне, стан поглиблення. І цей стиль в даному випадку виконує функцію своєрідного поєднання, синтезування жанрово-стильових рис.

Таким чином, виходячи як з даних двох, так і багатьох інших творів Пярта другого творчого періоду видно, що з 1976 року він прийшов до глибинного розуміння того, що є нового у забутому старому, і як ці часові координати взаємодоповнюють одна одну, перероджуючись у своєрідний синтез. Не виходячи за рамки власного стилю, що символізує феномен "нової простоти", композитору вдалося поєднати духовне та світське начала, старовинні та сучасні витоки. І все ж, домінуючим фактором виявлення синтетичності мислення композитора є релігійний зміст усіх його творів, про що сам Арво Пярт сказав наприкінці ХХ століття просто і коротко: "Релігія впливає абсолютно на все – не тільки на музику" [4, 131].

Використані джерела

1. Евдокимова Ю. К. История полифонии: Многоголосие Средневековья. X–XIV вв. / Ю. К. Евдокимова. – Москва: Музыка, 1983. – Вып. 1. – 454 с., нот.
2. Евдокимова Ю. К. История полифонии: Музыка эпохи Возрождения. XV в. / Ю. К. Евдокимова. – Москва: Музыка, 1989. – Вып. 2. – 413 с., нот.
3. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения / О. В. Осецкая. – Нижний Новгород, 2008. – 24 с.
4. Пярт А. Правда очень проста / А. Пярт // Советская музыка. – 1990. – № 1. – С. 130-132.
5. Савенко С. И. Возвышенное и смиренное. Арво Пярт: штрихи к портрету / С. И. Савенко // Музыкальная жизнь. – 2005. – № 10. – С. 17-20.
6. Савенко С. И. Строгий стиль Арво Пярта / С. И. Савенко // Советская музыка. – 1996. – № 2. – С. 15-19.

О. А. Пушонкова,
канд. філос. наук,
доцент Черкаського НУ ім.Б. Хмельницького

ПАРАДОКСИ СОЦІАЛЬНОЇ МІМІКРІЇ ТА СУЧАСНІ АРТ-ПРАКТИКИ

Сьогодні під впливом інформаційних технологій створюється калейдоскопічний образ реальності й тотально осучаснюються усі надбаня культури. "Суспільство спектаклю" (Г. Дебор), "театрократія" (Ж. Баланд'є), "імперія ефемерного" (Ж. Ліповецький) у пошуках нової образності виявляють схильність до пантеїзму й динаміки, до багатополярності й плюралізму. Рух у напрямі плинності та мінливості призводить до того, що "відносини людини з системою символічних образів набувають все більш і більш тимчасового характеру" (Е.Тоффлер). Як альтернатива фрагментаризації життя у суспільстві розвивається етико-естетична свідомість малих груп, формуються, за виразом Ж. Делеза та Ф. Гваттарі, "племенні культури" і "племенна психоло-

гія". "Архаїзація культурного ландшафту" (А. Костіна) сприяє поширенню "тотемного мислення" (Т. Орлова) та технік спонтанної імпровізації у просторі енвайроментальної гри.

Стосовно мистецтва, то воно віддзеркалює надзвичайно складний статус дійсності та, за висловом Т. Манро, у ній розчиняється. Процес розширення меж мистецтва виводить його у сферу повсякденності. Актуальності набуває проблема сприйняття світу як цілісного, за умови, що матеріальність, з одного боку, перестає бути носієм духовності, а з іншого – триває процес, який В. Бичков визначає як "глобальну сутнісну візуальну естетизацію свідомості" [1, 304]. Недостовірність, фальшування виступають основою естетики симулякрів, що заперечує будь-які форми опосередкування. Останнім оплотом достовірності сьогодні залишається "містична співучасть", що могла покласти край відчуженню, як нагода інтегрувати величезну скарбницю архаїчних форм у свідомість сучасного мистецтва. Великий потік ритму проникає у людину, знищує її особисту пам'ять, аби через емоції поєднати її з величезним резервуаром родової пам'яті. Спонтанність у даному контексті виступає як найбільш глибинний філогенетичний фактор, який формує людську поведінку, мабуть більш древній, ніж пам'ять, розсудок або сексуальність. Переживання регресу до колективного несвідомого (К. Юнг) виступило катастрофічним досвідом саме для людини західної цивілізації, позбавленої звичних орієнтирів.

У мегаполісах техногенної цивілізації уявлення про "живий простір" вже не пов'язується з традиційними формами культури. Італійський соціолог Маффесолі досліджує унікальний соціокультурний парадокс кінця ХХ – поч. ХХІ ст. – появу особливої форми соціальності як сукупності маргінальних співтовариств, колективна чуттєвість яких презентує особливий дух емоційної співпричетності та специфічний тип естетичного сприйняття, де розум та раціональність заміщуються емоційним реагуванням.

Поява подібних форм "колективної свідомості" безпосередньо пов'язана з кризою ідентичності. Конформізм, описаний Е. Фроммом, більш характерний для культури середини ХХ ст., сьогодні розглядається у контексті теорій соціальної мімікрії та постмодерністської толерантності. Мімікрія відрізняється від справжнього наслідування тим, що виступає лише його видимістю, штучною підробкою суспільновизнаних цінностей-об'єктів та цінностей-норм, "вибірковим уподібненням" (А. Лобанова). Ідентичність сучасних людей носить менш визначений характер, ніж раніше (модульне "Я" П. Уайтеккер, конфігуративне "Я" Е. Тоффлера, нарцистична ідентичність Еліота). Е. Тоффлер наголошує, що сьогодні немає сенсу говорити про появу нової людини, що здатна безпосередньо сприймати світ, а скоріш про появу нового соціального характеру (Е. Фромм), що потребує задоволення специфічних потреб людини. Як зазначає Ю. Соболев, відомий представник московської школи "неофіційного мистецтва", "наступає час простих історій про самого себе, що в наш час є великою мужністю" [2, 67].

Постмодернізм так або інакше відображає зміни психологічної організації й потреб сучасної людини. Він також характеризує в деякій мірі зміни феноменології емоційних розладів і способів інтерпретації сучасними людьми своїх проблем і потреб, а також дещо інші, ніж в епоху модерна, способи комунікації та психологічні захисти. Актуальною є орієнтація на дослідження та подолання не стільки особистісних, скільки міжособистісних дисгармоній, перш за все, тих, що розвиваються у результаті взаємодії людини з різними культурними "текстами", але, насамперед, "ми повинні визнати три основні вимоги будь-якої особистості: потреби у спільності, структурі та смислі" [3, 581]. Невипадково, актуальності набуває участь у "колективному тілі".

Постмодерністський акцент на мінливій, дифузній ідентичності призвів до ситуації, коли експресія, позбавлена необхідності створювати конкретний образ, підвищує сприйнятливості до прихованих аспектів символічної мови, які пов'язані з тілом та жестами. Тіло виступає як інструмент для отримання нових форм досвіду в арт-терапії та у сучасних формах динамічного мистецтва (перфоменс, мистецтво дії, актуальне мистецтво, хеппенінг тощо) як відображення смислу у рухах.

У самому понятті арт-практики (В. Бичков) присутнє нерозрізнення мистецтва і арт-терапії, тому залишається погодитись з Г. Медніковою, що сучасне мистецтво виконує, перш за все, адаптаційну та терапевтичну функції.

Арт-терапію та сучасне актуальне мистецтво поєднує те, що інтуїтивно або свідомо багато стратегій арт-терапії використовуються художниками. Так, психодрама історично і методологічно починалася як перфоменс.

Я. Морено у створенні театру спонтанності намагався змінити ставлення глядача до спонтанності як до способу відродження творчого начала. Створення "живого простору" спонтанності, у якому людина б могла змінити себе та свій погляд на світ, є спільним завданням арт-терапії, арт-практик та різних маргінальних співтовариств. Підміна мистецтва немистецтвом у даному випадку відбувається на основі пошуку спонтанно-креативного начала, що виступає джерелом автентичності та достовірності досвіду.

Використані джерела

1. Бичков В. Эстетика: Учебник. [Текст] / Виктор Бычков // – М.: Гардарики, 2002. – 556 с. – ISBN 8-8297-0116-2 (в пер.)
2. Уроки Локи. Разговор Елизаветы Морозовой с Юрием Соболевым [Текст] // Арт-терапия в эпоху постмодерна / Под ред. А.И. Копытина.– СПб.: Издательство "Речь" совместно с издательством "Семантика – С", 2002. – С.50-69 – ISBN 5-9268-0146-X
3. Тоффлер Э. Третья волна [Текст] Пер. с англ. / Элвин Тоффлер // – М.: ООО "Издательство АСТ", 2004. – 781 с. – (Philosophy) – ISBN 5-17-011040-5

*Т. І. Сідлецька,
канд. мистецтвознавства,
доцент Вінницького НТУ*

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

В умовах сьогодення назріла необхідність узагальнення здобутків національної художньої культури на основі аналізу її сучасного стану та тенденцій розвитку. Це питання набуває особливої значущості, оскільки лише культура збагачує народ національними і загальнолюдськими цінностями, залучає людину до творчості, формує її ділові та морально-етичні якості.

У постіндустріальному суспільстві відбуваються радикальні зміни, які мають істотний вплив на культуру, з'являється нова соціокультурна реальність. Формуються нові принципи культуротворчості, мистецтво звільняється від ідеологічних утисків і шукає своє місце у світовому художньому процесі. Зростає потяг до джерел історії та культури України, з'являється зацікавленість традиційною народною культурою, найкращими зразками фольклору. Відбувається переорієнтація культурної політики на відродження основ національної свідомості, духовності, гуманізму.

Утворюються численні недержавні творчі художні колективи – театри-студії, творчі об'єднання на комерційних засадах, з'являються раніше заблоковані нові духовні потреби. Формуються нові відносини між учасниками художнього життя (митець – публіка – критика – громадськість). Художнє життя стає більш різноманітним, відбувається суперництво між художніми школами і напрямками, встановлюється культурний діалог зі світом, що дає змогу гідно презентувати численні мистецькі відкриття і здобутки на міжнародній арені.

Однак, входження вітчизняної культури у світовий культурно-інформаційний простір супроводжується інтенсивним проникненням на територію нашої країни продукції інших культур, особливо західної, а також нового потоку творів російської культури. Якщо найкращі здобутки західної класики й елітарної культури були відомими в Україні й раніше, за часів СРСР, то предметом зацікавленості наших сучасників стала раніше у нашій країні стримувана масова культура і, передусім, в жанрах кіномистецтва еротики, трилерів, "мільних опер", "бестселерів" багатолітньої давності, значна частина яких суворо заборонена цензурою західних країн. Засилля вітчизняного кінопрокату й телебачення такими "шедеврами" призводить до спотворення образу американської і європейської культури в сприйнятті нашого сучасника та втрати інтересу до національної культури, який щойно прокинувся.

Однією з тенденцій функціонування художньої культури в сучасних умовах є переосмислення ролі й значення культурної спадщини, що має свої

особливості. Це відображається у намаганні не лише зберегти її у первісному вигляді, але й увести її до сучасного життя. Відбувається активне проникнення історико-культурних подій минулого в новий духовний простір. Елементи стародавнього побуту, народні звичаї, традиції давньої України стають моделями сучасного суспільства.

Характерним для української художньої культури на межі тисячоліть є утворення великої кількості творчих спілок і об'єднань митців поза межами офіційних організацій, що фінансуються державою. Ці товариства й асоціації займаються проведенням виставок, концертів, презентацій, вечорів пам'яті, піклуються про збереження видатних пам'яток української культури.

Досвід інших країн свідчить, що занепад культури, байдужість до духовного розвитку нації спричиняють великі втрати в усіх сферах життя – економічній, політичній, соціальній. Тому необхідно об'єднати зусилля і державних структур, і всього суспільства для творення загальнонаціонального культурного простору. Цей процес має базуватися на засадах забезпечення гарантій свободи творчості та доступу до мистецьких здобутків, збереження національної культурної спадщини, утримання та розвитку галузевої інфраструктури, забезпечення функціонування української мови в усіх сферах культурного життя.

Таким чином, провідними тенденціями розвитку художньої культури України на сучасному етапі є розмаїття художнього життя суспільства; входження національної культури у світовий культурно-інформаційний простір; переосмислення ролі й значення культурної спадщини; утворення великої кількості творчих спілок і об'єднань митців; поява численних недержавних мистецьких колективів.

Використані джерела

1. Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті / Ю.П. Богуцький, В.П. Андрущенко, Ж.О. Безвершук, Л.М. Новохатько / [за ред. Ю.П. Богуцького]. – К.: Знання, 2007. – 679 с.

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

*К. І. Станіславська,
канд. пед. наук, доцент, докторант НАКККиМ*

ІНТЕРАКТИВНІ ІНСТАЛЯЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІРИНИ НАХОВОЇ)

В образотворчому мистецтві кінця XX – початку XXI століття активно розвивається жанр інсталяції – об'ємної композиції або тривимірного середовища, створеного художником у певному просторі. Для повноцінного сприйняття інсталяції глядач повинен зануритись у цей простір, відчути себе

"всередині" твору. Інсталяції складаються, монтуються, формуються митцем з різних готових об'єктів та матеріалів – як створених самим художником, так і "запозичених" з побуту та навколишнього середовища. Утворюючи незвичні комбінації, звичайні речі набувають нового символічного змісту.

Сучасна тенденція щодо посилення видовищності у різних сферах культури та появи відповідних елементів у мистецьких видах, які не є видовищними за загальноприйнятою класифікацією, обумовила появу в жанровій системі образотворчого мистецтва інтерактивних інсталяцій. Інтерактивність у даному випадку означає видиму комунікативну взаємодію мистецького об'єкту (інсталяції) з глядачем. Інсталяція ніби набуває одушевлення і "спілкується" з глядачем, що надає процесу сприйняття "музейного експонату" яскравих видовищних ознак.

Ціла серія подібних інсталяцій [2] налічується у творчому спадку Ірини Нахової (народ. 1955) – московської художниці-концептуалістки та професора сучасного мистецтва Детройтського університету (з 1994 року). У 1990–2000-х роках Ірина Нахова створила багато цікавих інсталяцій, що демонструвались у різних галереях та виставкових залах Америки, Європи та Росії. Серед них особливу групу утворюють так звані "одушевлені предмети" – надувні інтерактивні інсталяції. Зроблені з парашутного шовку, об'єкти за допомогою нескладної електроніки реагують на наближення глядача, наповнюючись повітрям або "видихаючи" його.

Інсталяція "Що я бачив" (1997) являє собою фігуру сплячого (померлого?) на кушетці перед пінопластовим телефоном ведмедя, над яким парить хмарка парашутного шовку. Якщо глядач присідає на кушетку поряд з твариною, хмарка починає наповнюватись повітрям і набуває обрисів ведмедя, втілюючи його душу.

Надувна скульптура "Великий червоний" (1999) дійсно є великим (у надутому стані 500x150x150 см) і червоним – чи то дирижаблем, чи то огірком, чи то шарпеткою – в залежності від уяви глядача та "ступеня активності" самого об'єкта. Сексуальні, політичні та естетичні інтерпретації "Великого червоного" були описані Микитою Алексєєвим у виставковому каталозі як, по-перше, "величезний фалос, вбраний у червоний презерватив з "шишечками", що роздувається при появі чогось рухливого і скорбно опадає на самоті"; по-друге, "червона чума", якої вже не бояться в Америці, але в особі "роздутих від пустої величчч червономордих політиків" побоюються у нас; по-третє, "іграшка для тих, хто бавиться просторово-часовими іграми" [1]. Здалеку інсталяція нагадує велику шматину червоного шовку, яка безпорадно лежить на підлозі. Але при наближенні до неї спочатку лунає звукове попередження: "Порушення повітряного простору може привести до непередбачуваних наслідків", після чого шовк починає надуватись, набувати видовженої форми і повзти назустріч тому, хто насмілився посягнути на його територію, витісняючи "чужинця" зі свого простору. "Великий червоний" поєднує в собі агресію з незграбністю, м'якість з наполегливістю, викликаючи у глядача хвилювання і острах, тривогу і цікавість.

В інсталяції "Благовіщення" (2000) скульптурна частина втілює відповідний євангельський епізод, а картини на стіні символізують сцену Зняття з Хреста, об'єднуючи таким чином початок і кінець історії. Підвішені під стелею дванадцять фігур надувних червоних ангелів при появі глядачів починають стрімко рухатись до скульптурної композиції, прихованої під тканиною. Глядач може ідентифікувати фігуру Богородиці лише поблизу, коли за скульптурою спалахує світло, утворюючи німб, а повітряний "подих" притискає шовкову накидку до поверхні.

Центром інсталяції "Побудь зі мною" (2003) є вузька кімнатка-бокс висотою в людський зріст, яка зовні недвозначно нагадує жіночі геніталії. Потрапляючи всередину, глядач з прихованих динаміків чує приглушений материнський голос і відчуває, як надувається червоний шовк – кімнатка починає стискати його. Інсталяція є метафоричною "пасткою" материнських обіймів: кожна людина, будучи вже дорослою, все одно залишається дитиною в очах своєї матері, яка чекає і вимагає уваги й спілкування.

В інсталяції "Оживлення" (2009) виконані з сірого парашутного шовку чотири гігантські голови і два серця, надуваючись і здуваючись, живуть, як єдиний організм.

Інтерактивні інсталяції Ірини Нахової з "одушевленими" скульптурами та синтезом музики, кольору, світла, слова не лише урізноманітнили жанр інсталяції, але й надали сучасному образотворчому мистецтву ознак театралізації, процесуальності, темпоральності, наближаючи його до видовища.

Використані джерела

1. Бредихина Л. Репрезентационные практики в "женском искусстве" (отрывок) / Людмила Бредихина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.owl.ru/win/books/visualnie15p.htm>
2. Нахова И. Двенадцать избранных инсталляций (1994–2004) / Ирина Нахова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://conceptualism.letov.ru/NAKHOVA/Installations.html>

*Л. В. Терещенко-Кайдан,
канд. мистецтвознавства, доцент НАКККіМ*

МИХАЙЛО ЛИТВИНЕНКО – СУЧАСНА ЛЕГЕНДА ЦЕРКОВНО-ХОРОВОГО СПІВУ УКРАЇНИ

Звертаючись до сучасної хорової спадщини, зокрема до церковно-співацького мистецтва України, не можна обминути своєю увагою постаті видатного диригента-регента, композитора, майстра церковного співу – Михайла Семеновича Литвиненка. Ця яскрава особистість є настільки сором'язливою людиною, що майже нічого не залишає про себе у сучасних друкованих виданнях, хоча має для цього всі підстави.

Михайло Семенович Литвиненко зберіг для сучасності величезний пласт церковно-співацького авторського репертуару. Будучи регентом митрополичих хорів з кінця 70-х років по 1991 р. Володимирського собору, а з

1991 р. по 2009 р. Києво-Печерської лаври, він доводив до слухача-мирянина найкращі зразки церковного й духовного співу православ'я.

Серед численних творів, що виконувалися й під час богослужінь, в концертних залах й залишилися у записах, звучать концерти О. Архангельського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, С. Рахманінова. До богослужбової практики були введені твори Кравцова, О. Кошиця, Д. Леонтовича, Лісіцина, Г. Ломакіна, Г. Львовського, Б. Орлова, Рютова, С. Сніжинського, С. Смоленського, Степанова, П. Турчанінова тощо. Цей список ще можна продовжувати численними іменами авторів, професійних композиторів та представників духівництва, що зробили у "славлення Боже" свій духовно-релігійний внесок.

При виборі репертуару майстер церковного співу звертав увагу не тільки на мелодійність або урочистість піснеспіву, а надавав богослужінню своєрідності, самобутності та особливого, притаманного тільки йому колориту. Як вдало підібраний репертуар, так і особливе звучання хору Литвиненка призводило до того, що цей колектив впізнавали в будь-якому місці, де б він не співав. Митрополичий хор під керівництвом Михайла Литвиненка був візитною карткою як київського, так і українського церковно-хорового мистецтва другої половини ХХ початку ХХІ ст.

Надзвичайно вдало виступав М. Литвиненко і у ролі соліста хору. Відомий, збережений у фондах духовної музики України "Отче наш" Степанова, де М. Литвиненко виконує соло баса у супроводі мішаного хору. До сольного репертуару співака входять й твори О. Архангельського.

Під час богослужінь, особливо святкових, з архиєрейським чином, музичне оформлення хором Литвиненка було буквально пронизане виконанням творів з солістами. В церкві звучали гарні, високопрофесійні голоси, котрі несли хвалу Господу своєю майстерністю. Й мирянину хотілося молитися і розуміти слово Боже під такий професійний спів. А це і є основним завданням церковного співу.

Михайло Семенович Литвиненко належить до тих людей, котрих у сучасних православних колах прийнято називати "за веру прітерпеша". За часи радянських репресій духівництва й релігійно налаштованих людей він не зрікся своєї віри й "испил полную чашу" таборів та вигнань. Він знає дійсну ціну віри й духовності. Мабуть тому виконуваний хором Литвиненка церковно-співацький репертуар пронизаний глибоким релігійним змістом та молитовністю. При трактуванні піснеспіву майстром завжди вдало враховувалися, акцентувалися за допомогою музики основні моменти словесного тексту, де релігійний зміст твору досягав найвищого розвитку. Наприклад, при співі "Покаяння" Веделя у перекладенні Лісіцина слова "страшного дне, судного", за допомогою заповільнення та акцентування й без того яскравого нотного тексту, виконувалися так, що стоячим у храмі мирянам хотілося "пасти ніц" і молитися, молитися, молитися. А у "Достойно є" Бортнянського слово "і пренепорочную" регент підкреслював легкими акцентами нотного тексту. В результаті

чого, виходило філігранне, "аристократичне" виконання цього піснеспіву. Непорочність дійсно звучала легко й непорочно.

На сучасному етапі розвитку церковно-співацької практики виконання, наприклад, урочистих хорових концертів або піснеспівів, написаних для професійних співаків-солістів, у супроводі хору із складним високопрофесійним музичним наповненням поступово відходять на задній план. Хорові концерти замінюються виконанням паралітургічних співів або, навіть, читанням. А співи, що звучать під час богослужінь обирають більш суворі, статичні мелодії. Це пов'язано із тенденцією відродження старовинного співу православної церкви.

Захоплення виконанням гармонізованих, а інколи й оригінальних монодійних співів призводить до зміни репертуарного наповнення богослужіння. Такі періоди в історії церковно-співацької практики вже були. Наприклад, під час життя та творчості Д. Бортнянського, коли від урочистих хорових концертів композитор переходить до гармонізацій старовинних монодійних співів. Така періодичність викликана вимогами часу та духовним станом суспільства, ці процеси не збіжні.

Отже, ми називаємо М. Литвиненка "легендою" церковного співу, тому що він є представником, носієм "урочистого періоду (Л. Т-К.)" другої половини ХХ початку ХХІ ст. Зібраний, виконаний хором Литвиненка та збережений за часи диригування регента церковно-співацький репертуар є надзвичайно цінним надбанням України. Зараз перед нами стоїть задача не втратити жодного зразка церковно-співацької культури вказаного вище періоду, й не забути тих людей, котрі своєю наполегливою працею й самовідданістю зберегли це надбання. Саме до цих людей належить видатний майстер церковного співу, диригент-регент, церковний композитор, співак – Михайло Семенович Литвиненко.

*Л. І. Чурікова,
аспірантка НАКККіМ*

ДО ПИТАННЯ ПРО ІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ РІВНЕНЩИНИ

Традиції художньої культури на Рівненщині суттєво формувалися під впливом геополітичних особливостей краю і фактору історичних подій, що відбувалися протягом багатьох епох. Історична доля Західної України, її географічне положення, економічні умови і соціально-політичний стан обумовлювали особливе сприйняття її культури, зокрема мистецтва, його різножанровість і художні взаємовпливи, що сприяли розвиткові міжнародних відносин і культурних взаємозв'язків з різними етносами.

В суворих обставинах споконвічного буття нашого народу кожен регіон української землі більшою чи меншою мірою несли й несуть якусь части-

ну відповідальності за цілість. Якщо під таким кутом зору розглядати Волинь, як історико-культурний регіон (до складу якої історично входила Рівненщина), то її вирізняє притаманна їй роль мосту між сходом і заходом України.

Праісторія Волині є дуже багатою. Християнство на західних українських землях, особливо на Великій Волині, з'явилося раніше, ніж на середнім Придніпров'ї з центром у Києві.

Помітне піднесення Волинської землі відбулося з кінця XII ст., коли вона стала на чолі об'єднаної Волинсько-Галицької держави. На базі численних писемних і археологічних джерел можна без перебільшення стверджувати, що в її складі Волинська земля була одним із найрозвинутіших регіонів як у суспільно-економічному, політичному й військовому, так і культурному аспектах.

Чи не найяскравішим показником суспільно-економічного розвитку регіону є наявність міст. Слід зауважити, що Волинь у давньоруські часи відзначалася їх значною концентрацією, а це є переконливим свідченням прогресуючого суспільного розвитку краю.

Міста Волинської землі були осередками монументального зодчества, що засвідчено відкриттям цивільних і культових пам'яток архітектури. Причому в другій половині XII ст. сформувалася своя архітектурна школа, яка досягла розквіту в XIII – першій половині XIV ст. Пам'ятки Волинської архітектури представлені Михайлівською та Василівською ротондами і чотиристовпною церквою у Володимир-Волинському, Георгієвською – у Любомлі, Успіння Богородиці, Івана Златоустого та Кузьми і Дем'яна – в Холмі.

Сільські поселення ілюструють високий рівень культури і побуту основної маси населення. В період існування Волинсько-Галицької держави Волинська земля була досить розвинутим регіоном, навіть після татарського нашествия. Причиною того було те, що Волинь не знала такого погрому, як інші руські землі, а залежність її від татар мала номінальний характер. Свідченням цього було продовження великого будівництва в той час, як в інших руських землях, що були під гнітом татаро-монголів, воно практично припинилося.

Географічне розташування Волинської землі на кордоні із західними і північними сусідами, які нерідко намагалися заволодіти нею, вимагало для збереження незалежності спорудження оборонних фортець та утримання добре озброєного війська.

З християнством пов'язується запозичення надбань вищої візантійської культури та зміцнення зв'язків з Києвом. Це підтверджується археологічними розкопками в містах Волині, внаслідок яких було знайдено десятки бронзових і кам'яних хрестиків, іконок, предметів церковної атрибутики тощо.

Розвиненим було ювелірне ремесло, яке мало глибокі місцеві традиції. Вже в XI-XII ст. в Пересопниці, Володимирі, Луцьку, Дорогобужі утворилося виготовлення шийних гривен, браслетів, сережок, медальйонів та інших

прикрас. Доведено, що це суто волинська традиція. Свідченням високої духовної культури місцевого населення є її численні художні вироби прикладного мистецтва.

Але чи не найяскравіше це відбилося на стилі культових споруд та декоративному різьбленні по каменю, які засвідчують наявність у XIII-XIV ст. волинської мистецької школи. Разом з тим, з огляду на порубіжне розташування регіону, в цей час спостерігається завершення киеворуських традицій у волинському мистецтві і тяжіння місцевої культури до загальноєвропейської. Загалом же самобутня культура Волинської землі формувалася під впливом Києва, Візантії та європейських країн, але на базі власних традицій, які у трансформованому вигляді дійшли до нашого часу і знайшли своє відображення в українському національному світорозумінні.

*Є. В. Янина-Ледовська,
аспірант НАКККіМ,
викладач Харківської ДАК*

РОЗВИТОК КОНТАКТНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

Уже більше 30-ти років контактна імпровізація існує в розвинених цивілізованих країнах, і відразу, коли Україна стає усе більш вільною, з'являються умови для розвитку цього напрямку й у нас. Контактна імпровізація – це різноманітне явище. Протягом останніх десяти років інтерес до імпровізації відчутно зріс. Причиною цього є потреба самовираження, пошук нової танцювальної лексики й формування індивідуального хореографічного почерку в період постмодернізму.

Балетмейстери, які використовують у своїх хореографічних творах контактну та безконтактну імпровізацію, поки що сприймаються неоднозначно не тільки глядачем, а й виконавцями. Адже сучасна вистава завжди припускає нестандартну ідею, яка розкривається загально не визнаними засобами виразності. У першу чергу, це хореографічна мова, різко протилежна класичним танцювальним формам і канонам.

Теоретичні питання, які висвітлювали особливості розвитку контактної імпровізації, розглядалися в різних за направленістю роботах, серед них: Е. Брук, А. Гіршон, В. Нікітін, С. Новак, С. Пекстон. Найбільш змістовними є статті С. Пекстона "Контактна імпровізація", де автор аналізує передумови виникнення контактної імпровізації, що саме є імпровізація, та проводить паралелі між контактною імпровізацією, хореографією та музичним мистецтвом; В. Нікітін, який у своїй книзі "Модерн-джаз танець" дає низку визначень терміну "контактна імпровізація" та формує принципи її виконання; С. Новак, яка у своїй публікації приділяє увагу формуванню уточнюючих питань, щоб описати різні форми імпровізації.

До проблеми формування контактної імпровізації та її трансформації в українській сучасній хореографії зверталось багато дописувачів та фахівців, однак у публікаціях комплексної і глибокої її постановки й шляхів рішення зафіксовано не було.

Контактна імпровізація – самостійний танцювальний стиль, що сполучає в собі природність, простоту форми й багатство емоційного змісту. Цей танець, насамперед, несе в собі спілкування партнерів один з одним мовою тіла, що призводить до спільних переживань та відкриттів. Танець направляється бажанням партнерів зберігати або не зберігати фізичний контакт і продовжувати пошук взаємної опори. Вони не знають заздалегідь, куди приведе їх рух. По мірі усвідомлення відчуття ваги, інерції й балансу партнери вчаться розслаблюватися, звільнятися від зайвої м'язової напруги й відмовлятися від намірів й установок, що суперечать природному стану речей. Важливо не обмірковувати чи аналізувати свій танець, але варто досліджувати з партнером можливості спільної творчості, розкриваючи природні рухові можливості тіла й одержуючи від цього задоволення.

Коріння імпровізації як дослідження лежать у першій половині ХХ століття. Серед безлічі течій, що вплинули на розвиток цієї категорії, можна назвати розвиток гімнастики Дельсарта, філософію Джона Д'юї і експерименти засновників танцю модерн. Ці впливи відчутно позначилися на викладанні танцю в коледжах серед таких викладачів і танцюристів, як Маргарет Х'Даблер і Берд Ларсон, й у танцювальних студіях, таких як школа Денішоун. При цьому у танцювальній імпровізації бачили в першу чергу творче вираження, коли студентам задавалися образи або які-небудь якості руху, використання простору, часу, динаміки або вид руху (оберти, падіння). Такий метод навчання дозволяв одержати власний досвід творчості на відміну від рутинної імітації.

Пізніше, відомий теоретик В. Нікітін у своїй книзі "Модерн-джаз танець" дає визначення контактній імпровізації та формує деякі принципи контактної імпровізації.

Подальший розвиток контактної імпровізації відбувається безпосередньо в хореографії, насамперед, у сучасному мистецтві перформанса (на перетині театру й танцю). Можна виділити її оздоровчий аспект, використовуючи контактну імпровізацію як вид танцювальної терапії. З такою ж легкістю можна ідентифікувати її як комунікативну практику, що наближає цей вид мистецтва до психотерапії. Все це дозволяє оцінювати контактну імпровізацію як значиме соціальне явище.

Практики імпровізації як і раніше використовуються у викладанні танцю для дітей й у деяких коледжах. Імпровізацією змушені займатися й сучасні хореографи, якщо хочуть знайти нові рухи, які потім стануть частиною хореографії. З появою відео такі хореографи, як Твила Тарп і Білл Т. Джонс, а також Арні Зейн імпровізували перед відеокамерою, просили танцюристів розучити рухи з екрана, а потім відбирали, очищали й установлювали послідовність рухів.

Імпровізаційні виступи переважно з'явилися в другій половині ХХ століття, починаючи з 50-х років, і поширилися в 60-і роки разом з розвитком танцювальних експериментів постмодерну.

Таким чином, ці джерела й робота багатьох артистів у наступні десятиліття призвела до того, що імпровізаційна практика розширилася до широкого спектру форм, починаючи від подання процесу імпровізації як такого й до складно структурованих імпровізацій, що не уступають за складністю витонченій хореографії.

Всупереч згаданій еkleктичності або простоті (але скоріше – завдяки всьому цьому) за контактною імпровізацією – майбутнє. В умовах такої дезорієнтації людям просто необхідно демонструвати позитивні приклади здорової взаємодії та співробітництва, доброзичливого ставлення один до одного.

У сучасній танцювальній культурі України імпровізація є невід'ємною частиною хореографії й відправною крапкою в створенні нових хореографічних композицій.

Використані джерела

1. Дельсарт Ф. Система виразності людини / Дельсарт Франсуа; Пер. з фр. та рос. М. Шкарабана. – К., 1998.- 28 с. – (Підручник поради́к для актора).
2. Чепалов О.І. Специфіка аналізу постмодерного танцю / О.І. Чепалов // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва, 2007. -№1. – С. 42-47.
3. Чепалов О.І. Хореографічний театр західної Європи ХХ ст. - Х., 2007.-343 с.
4. Гиршон А.Е. Интегративная танцевально-двигательная терапия. – Режим доступа: <http://www.girshon.ru/index.htm/>.- Загол. с экрана.
5. Пекстон С. Заметки о внутренней технике.- Режим доступа: <http://shakti.egr.duke.edu/Contact/Techniques of Contact Improvisation/>.-Загол. с э

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО
ЯК СВІТОУЯВЛЕННЯ, СВІТОРОЗУМІННЯ:
символіка, референтність

Т. І. Гаєвська,
канд. іст. наук, ст. наук. співробітник,
с.н.с. Інституту культурології НАМУ

УКРАЇНСЬКА ПИСАНКА
ЯК СИМВОЛ ВШАНУВАННЯ СВЯТОК (ПРЕДКІВ)

Вивчення обряду як одного з найважливіших компонентів традиційної культури українців представляється актуальною задачею сучасної культурологічної науки. Знання українських обрядів та їх символіки дозволяє всебічно осмислити етично-естетичні сфери духовної культури України.

Використання позитивного досвіду попередніх поколінь як умови успішного рішення сучасних задач, аналіз обрядів і використання обрядової символіки важливі для пізнання механізму передачі цінностей духовної культури нащадкам. Одним із таких символів стала українська писанка.

"Під поняттям "писанка" ми тепер розуміємо мистецьки гарно "розмальоване" – "написане" яйце, приготовлене до Великодня, як традиційний звичай", – писав С. Килимник.

Але спочатку писанка була символом: "Людина уявляла Всесвіт у вигляді величезного Яйця, себе вона ставить у центрі Всесвіту і спостерігає, як усе там рухається" [1]. "Історичні відомості. Найстаріші архівні згадки про вживання крашанок при лікуванні недуг і розвагах походять із XIII ст. Про тяглість свідчить той факт, що в окрузі Більча Золотого на галицькому Поділлі (відомого із знахідок трипільської культури) ще й досі розмальовують на писанках такі спіралі, як на вазах із неоліту ..." [2]. Писанка належала до стародавніх вірувань, до пошани та символу соняшного культу, виявляла важливу й значну символіку в ритуалі тодішніх вірувань, у святкуванні Весни-Землі-Води-Сонця.

Кожен народ вибрав сам собі шлях до віри, виходячи зі свого способу життя і традицій прашурів. Первісна віра все ж була пов'язана із природою і кожен з Богів мав відношення до якогось природного явища. Ці явища сприймалися через казковість, міфічність. Первісні люди наділяли їх образами героїв, які допомагали їм у житті. Все своє життя людина порівнює свою сутність з Божою сутністю і хоче відчувати свою спорідненість з ним. Недаремно називали себе дітьми чи онуками Божими. Для кращого розуміння

цього споріднення стало Світове Яйце. Такого розуміння дотримувалася більшість арійських народів. Це Яйце звалося Родом Всевишнім. Люди на землі – Рід земний. Так, як родини склалися з тата, мами і їхніх дітей, так і Бог Род також поділявся на батька Сварога – це верхня частина Яйця, купол небесний; з нижньої частини Яйця твориться Рожаниця – Мати Земля. Оскільки Яйце має тверде скорлупіння, то існує твердь небесна і земна. Батько і Мати, звичайно, мають дітей: з жовтка твориться Сонце, що зветься Дажбогом, а з білка твориться Вода – Богиня Макош. Батько Сварог запліднює Рожаницю, і вона випускає Води, і виходить Сонце. Народившись, Сонце проходить по Небу синьому і знову потрапляє до лона Матері Землі, а зранку воскресає. Так постала віра у вічне воскресіння. Більшість сонячних Богів у різних народів також вмирає і воскресає. У тому числі й поширений міфоперсонаж Ісус Христос.

Предки вірили, що вони уподобнюються Сонцю (їх життя залежало від урожаю). Після смерті душа йде до Батька Сварога, а тіло повертається до Матері Землі. Вірили вони і у те, що після смерті людина воскресає. І щоб людина воскресла треба справити весілля Неба і Землі, тобто поєднати дух і тіло. І людина має воскреснути у майбутньому поколінні. Тому людину клали до лона Матері-Землі, зверху насипали могилу – символ вагітності і на могилі ставили стелу – образ Батька Неба, який мав запліднити Матір-Землю. Щоб людина відродилася, треба було продовжити рід – аби померлий міг прийти до світу життя. І тому вважалося, що своя земля зберігається не стільки для дітей чи онуків, а для самих себе, бо знову повернемося, як і Сонце повертається кожного дня. Що залишили в минулому житті, те отримаємо і в майбутньому. Тому людина мала дбати як за землю, що дали їй Боги, так і за продовження роду. Тому під час Великодня освячують писанки – символ воскресіння [1].

Таким чином, іще на зорі життя людини яечко було емблемою Сонця-Весни, часткою великої життєдайної і чарівної сили сонця. Тому й зрозуміло, що пташине яечко в силу віри в духи-душі та пізніше – анімістичного світосприйняття стало амулетом, за допомогою якого людина заворожувала, привертала увагу, умилостивляла та з'єднувала добрі сили, а лихі – відвертала. Тому й самий процес виготовлення писанки не був такий простий, як спостерігаємо тепер. Процес цей мусив відбуватися в певний час, окремими виконавцями-матерями, з певними "молитвами-формулами-заговорами", з зображенням чарівних знаків-малюнків та відповідними кольорами-фарбами.

В давнину писанками чинили магичні дії. Для забезпечення урожаю їх на весняного Юрія котили по зеленій пшениці і закопували у землю. Великоднього ранку молоді вмивалися водою, в яку перед тим клали крашанки та срібні монети, що мали надавати сили й краси. Свячені писанки були оберегом житла від грому й вогню, а людей і тварин охороняли від "лихого ока", їх використовували як ліки від деяких захворювань. Писанки служили об'єктом забави для дітей та молоді. З ними влаштовували ігри "невбитки", "на-

вкатки" та ін. Прикрашали житло з випорожнених писанок, додаючи до них з кольорового паперу хвіст, крила та голівку з тіста – так звані голуби. Їх, а також писанки, нанизували на шнурочок (здебільшого по три) і підвішували поблизу ікон.

Використані джерела

1. Правда про Яйце-райце від волхва Світовита Пашника // Запорізький інформаційно-аналітичний тижневик "Правда" № 34 (142) 3 вересня 2009 року;
2. цит.: Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: Обереги, 1994. – Кн.1. – 393 с.; Кн.2. – 525 с.

*Л. М. Дерман,
аспірант КНУКіМ*

ЕСТЕТИКА ТА АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СЕМАНТИЦІ ТА СИМВОЛІЦІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ

Український костюм розкриває глибоке коріння історії нашого народу та є своєрідною духовною скарбницею. Він виступає красномовним свідченням багатьох ознак: світогляду, вірувань, обрядів, естетичних уподобань, мистецького рівня, психології та емоційного стану українського народу. У всі часи костюм виконував необхідні побутові, соціальні та обрядові функції, задовольняв матеріальні й духовні потреби, демонстрував приналежність людини до певного регіону проживання, роду, соціального статусу тощо. Український національний одяг розповідав про сімейний стан жінки, про те, як живеться їй у сім'ї, про вік людини, про траурні чи святкові дні тощо.

Костюм, як і інші галузі традиційної культури українців, став об'єктом досліджень різних фахівців, наприклад, таких як: В. Богданов, Ф. Волков, Ю. Легенький, Г. Маслова, О. Матейко, Я. Прилипко, О. Рігельман, І. Спаський, О. Шафонський та інші [4, 9].

Дослідження цього виду матеріальної культури демонструє неабияку виразність і функціональне навантаження одягу, що досягається завдяки використанню різноманітних матеріалів, багатій кольоровій гамі, конструктивних рішень, різноманітних прикрас та оздоблень тощо. Комплексність – це одна з особливостей українського традиційного костюму. Основними складовими вбрання є: натільний, поясний, нагрудний і верхній одяг. Велике значення мали й прикраси, головні убори, пояси, взуття тощо. Кожен із цих елементів костюма мав своє призначення. Окрім захисної, естетичної, етнічної, обрядової, соціальної функції, служив, зокрема, і оберегом. Цьому сприяє колір, покрій: простий і лаконічний, і орнаментальна структура, що показує ідею безмежності зображення, повтору, ритму. Усі ці компоненти репрезентують і обрядовий світ. Наприклад, весняні обряди відображаються

символами зораного поля, зерна тощо. Образ вагітної жінки також є розповсюдженим символом родючості, пробудження природи. Літній цикл зображується у символах дерев. До кінця XIX століття вишивка виконувалась льняними одноколірними нитками, кольоровим шовком [7].

Велике значення мала тканина, з якої виготовляли ту чи іншу деталь костюма, форма, колір, композиційне рішення орнаментальних мотивів тощо. Згідно обереговій функції, весь цей комплекс зумовлював вплив на біополе людини. Значна роль у обрядах, звичаях та віруваннях відводилася сорочці, яку, відповідно звичаю, замовляли "на добро", "на зло", "на смерть", "на приворот" парубка чи чоловіка.

Сорочки для календарних та родинно-побутових обрядів мали особливу вишивку. В окремих композиціях переважає орнамент "морока" – ромб.

У весільному обряді використовувався орнамент: "барвінок", "хмелик", "калинова квітка", "журавель", "книші" – ідеограма засіяного поля тощо [5].

Важливим компонентом українського костюму є плахта, яку в народі носила назву "сипятка" – її основою служили чорні нитки. Це досить давній вид поясного одягу, яке ткали з шерстяних різнобарвних ниток, й часто використовувалося як святкове вбрання. У XVIII – I пол. XIX століття він був основним для дівчат, жінок. В багатих сім'ях побутовали яскраві барвисті, переважно червоних, синіх, жовтих, зелених тонів плахти, які гарно доповнювали біле тіло сорочки. Плахти ткали, для фарбування часто використовували природні барвники.

Плахта, основа якої – червоні нитки, називалася "червонятка". У весільному одязі вона мала відповідний орнамент, наприклад, "засіяне поле", "прапор", "розписана жаба", в лініях якої проглядається силует "рожиниці" – тіло з розкинутими руками і ногами [9].

Шаровари – елемент чоловічого гардеробу. Хлопцю що парубкував, шили об'ємні, з глибоким квадратним дном-вставкою, широким штанинами шаровари, як свідчення того, що він доріс до вулиці.

Обов'язковим елементом в чоловічому та жіночому костюмі був пояс. Широкі, однотонні, плетені глищею, "валяні" доповнювали жіноче вбрання. Плетені пояси були не тільки окрасою, а і оберегом, зокрема, мали практичне значення: оберігали жінку від застуди та ушкоджень.

Чоловіки носили широкі червоні, сині, зелені, жовті "козацькі" чи "слуцькі" пояси, які функціонально повинні були зберегти чоловічу силу власника. На весіллі функціональну роль поясів виконували рушники, що підсилювали значення оберегу [6,10].

Охоронна роль одягу найбільше підкреслювалася у весільному обряді. Кожна деталь костюма несла значення оберегу. Особливої важливості це набуває у головних уборах, адже вважалося, що здійснити вплив на людину, проникнути в її ауру найлегше через відкрите волосся. У весільному обряді молодий не знімав шапку навіть за столом та коли заходив до хати. Літнім головним убором чоловіків були брилі, плетені з соломи. Дівчата, які ходили

з відкритими головами, однаково забезпечували охорону свого біополя, вплітаючи у коси трави – обереги: полин, м'яту, часник або замикали, пов'язуючи голову стрічкою чи закладаючи навколо голови заплетену косу. Оберегом служили і вінки. В головному уборі нареченої всі елементи носили смислове навантаження, наприклад, вінок нареченої доповнювався "весільними квітками", що виготовлялись із різнокольорових муарових чи атласних стрічок. "Весільні квіти" символізували роги, які служили своєрідною формою жертвоприношення, зверненням до очисного та життєдайного світла – сонця [2, 5, 8].

Значне місце в обряді має і хустка, яку замовляли, зачаровували, користувались нею з лікувальною метою, використовували як оберег [8].

Важливу роль відігравали в одязі прикраси, зокрема, коралове намисто, що дуже дорого цінувалося. Його носили "при шиї" поверх корсетки чи кофти. Нижче намиста спускався разок янтарю. У посазі нареченої намисто займало не останнє місце. Воно могло бути і свідченням того, яке подружнє життя у жінки. Якщо чоловік любив та шанував свою дружину, то вона носила корали до 30-45 років [2,12].

На намисті або на стрічці носили дукачі, які виготовляли із монет та релігійних і пам'ятних медалей тощо. Часто дукачі сприймали як охоронців роду, як родовий талісман, що зберігали поруч з іконою на покутті. Їх дарували породіллям, які народжували первістка [12].

Використані джерела

1. Волков Ф. К. Украинский народ в его прошлом и настоящем/ Ф. К. Волков. – М.: 1916. – 647 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис/ О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 592 с.
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира/ Г. Д. Гачев. – М.: Космо-Психо-Логос, 1988. – 480 с.
4. Легенький Ю.Г. Дизайн одягу: посібник. – К.: КНУКіМ, 2008. – 374 с.
5. Лозинський І.І. Українське весілля/ І. І. Лозинський. Наукова думка, 1992. – 174 с.
6. Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX в. – начале XX в./ Г. С. Маслова. – М.: Наука, 1984. – 215 с.
7. Матейко К. М. Український народний одяг: Етнографічний словник/ К. М. Матейко.– К.: Наукова думка, 1996. – 112 с.
8. Матейко К. М. Головні убори українських селян до початку XX ст.: Народна творчість та етнографія/ К. М. Матейко. – К.: Наукова думка, 1973. – 214 с.
9. Ніколаєва Т. Історія Українського костюма/ Т. Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.
10. Рігельман О.І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі/ О. І. Рігельман. – К.: Наукова думка, 1994. – 576 с.
11. Прилипка Я. П. Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян: На матеріалах одягу/ Я. П. Прилипка. – К.: Наукова думка, 1964. – 134 с.
12. Спаський І. Г. Дукачі і дукачі України/ І. Г. Спаський. – К.: Наукова думка, 2001. – 514 с.

СУЧАСНІ УМОВИ ВІДРОДЖЕННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ СТАРОДАВНЬОЇ КУЛЬТУРИ СУДНОПЛАВСТВА СЛОВ'ЯН

Якісні зміни в духовно-культурній сфері життя сучасного українського суспільства неможливі без вивчення власної культурної традиції, прилучення до якої сприяє самовизначенню людини. Дедалі актуальнішим стає зв'язок найдавнішого світогляду нашого народу з його історією та сучасністю. Крізь призму цивілізаційного підходу більш глобально і різнопланово бачиться історія України, культура її народу з найдавніших часів.

Україна з давніх часів перебувала в силовому полі розвинених культур і не раз підносила на рівень передових цивілізацій Європи. Так було за часів трипільської культури (V-III тис. до н.е.), за скіфо-античної епохи (VII ст. до н.е. - V ст. н.е.) і під час існування Київського полісу (VI-IX ст.).

Водні шляхи Східного Середземномор'я, Мармурового і Чорного морів, а також Дніпра та інших річок забезпечили геокультурну належність давнього населення України до кола середземноморських цивілізацій. Транспортування різноманітних вантажів цими торговими шляхами сприяло залученню давніх етносів, що жили на території України, до культурних надбань Давньої Греції, Давнього Риму та Візантії. Ці зв'язки благотворно впливали на розвиток праслов'янських племен. Зокрема, наші предки запозичили мистецтво плавання під вітрилами від стародавніх цивілізацій Середземномор'я саме завдяки торговельним взаєминам.

Прогресивну технологію виготовлення таких суден на кілю та шпангоутах у VII ст. до н.е. привнесли у Причорномор'я давні греки, які почали на узбережжі Понту Євксинського створювати свої поселення. Вони за участю еллінізованих кочівників Північно-Західного Причорномор'я, починаючи з пізньосарматських часів, почали будувати судна на кілю та шпангоутах, що були пристосовані до подолання дніпрових порогів. Цю передову на той час технологію на Середньому Придніпров'ї запровадили нащадки еллінізованих кочівників Північно-Західного Причорномор'я. Зручне урочище біля підніжжя київських круч стало тим місцем у Східній Європі, де відбулась інтеграція двох культур суднобудування – еллінської та праслов'янської. Завдяки прогресивній технології еллінів стало можливим виготовлення суден з урахуванням багатотисячолітнього досвіду праслов'ян щодо використання водних шляхів.

На території України досліджена велика кількість археологічних знахідок, які дозволяють досить повно висвітлити проблеми, пов'язані з питаннями судноплавства наших предків. Використання широкого кола джерел: літописів, візантійських пам'яток, а також свідоцтва арабських авторів висвітлюють

сторінки давньої історії, і не тільки одвічної боротьби слов'ян на морі, але й виникнення торговельних взаємин завдяки ефективному використанню водних шляхів у Європі.

Перший досвід судноплавства дав людству сумний досвід трагедій, які назавжди пов'язані з образом корабля, з уявленням про боротьбу життя зі смертю. Саме цей досвід лежить в основі міфів багатьох народів світу, в яких корабель виступає засобом переміщення душ померлих у потойбічний світ. Простежуються ці уявлення і в матеріальних пам'ятках давньої України. Образ судна в похованнях археологічних культур частіше імітувався, ніж відтворювався. Моделі кораблів, покладених у похованнях, а саме їх форми, не були подібними до форм кораблів тих часів, однак їх "ідеалізований" вигляд дає можливість з достатнім ступенем вірогідності визначити тип плавзасобу, його призначення, умови та район плавання.

Проблема впливу водного середовища на формування елементів культури судноплавства давнього населення України має свою специфіку. Багатоаспектність означеної проблеми, до якої входить народна свідомість, дохристиянська символіка, історія судноплавства, дає можливість розглядати дослідження даної проблеми як в галузі археології так і історичної науки, фольклористики, етнографії, нумізматики та суміжних дисциплін.

Вивчення культури судноплавства давнього населення України з найдавніших часів до X ст.н.е. є надзвичайно цікавою, складною і актуальною темою. В наш час, коли перед українським суспільством гостро стоїть проблема інтеграції України у європейську та світову спільноту, треба згадати, що наша земля ще з давніх часів знаходилась у колі великої в своєму універсалізмі, неперевершеної єдиної культури, до якої належав старовинний світ, із якого витворилася вся західна культура, вся західна цивілізація сучасна і все те, що нині називаємо європейською культурою. Саме цей історичний досвід має бути досліджений, осмислений і використаний під час запровадження в Україні нового напрямку водного туризму.

Водний туризм з використанням стародавніх суден розрахований на людей різного віку, які закохані в романтичні мандрівки, і тому є дуже перспективним. Загальновідомо, що країни, які в своїй туристичній діяльності використовують власні стародавні культурні корені, отримують чималі прибутки. Тому використання в туристичній діяльності елементів стародавньої культури судноплавства наших предків, без сумніву, підніме імідж України та призведе до збільшення кількості як вітчизняних, так і іноземних туристів у нашій державі.

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ ТА ЇЇ СЕМАНТИКА В СУЧАСНОМУ ЕТНОДИЗАЙНІ

1. Поняття "етнокультура" нерозривно пов'язано з поняттям "архетип". Більше того, саме в ньому зберігається та передається найбільш цінна для етносу та його нормального функціонування інформація. Згідно з теорією К. Г. Юнга, який присвятив багато праць вивченню цього питання, архетипи укоріненні глибоко в підсвідомості кожної людини і їх використання здатне викликати глибокі емоційні переживання, схожу реакцію на побачене чи почуте, тобто, цілком прогнозовану реакцію.

Архетипи можуть бути як нематеріальними – образ народного героя, жінки та ін., так і цілком "рукотворними" – символ – тризуб, хрест, українська хата та її інтер'єр, образ української дівчини (мається на увазі її зовнішній вигляд та костюм) та чоловіка – козака (йдеться про одяг).

Серед суто українських архетипів можна виділити – образ хати (з білими стінами, вишневим садком), дівчини (з чорними бровами, карими очима, довгою косою, у вінку та вишиванці), чоловіка-козака (з "оселедцем", у шароварах та люлькою в зубах). Це найбільш узагальнені, якщо їх розкласти на одяг, окремі речі, форму чи оформлення, вийде ряд менших архетипів, які також є поширеними у сучасному етнічному дизайні.

2. Однією зі сфер, де досить часто використовують архетипи, є реклама. Так, досить часто використовують українську хату – символ тепла, домашнього затишку, чогось теплого та рідного. Прикладом цього може слугувати рекламний ролик торгової марки "Артеміда" – в українську хату заходить козак з подарунками. Тут одразу використано образ козака – ще один з найбільш поширених українських архетипів, що символізує мужність, щирість, силу духу та все, що входить в поняття "справжнього чоловіка".

Невипадково рекламодавці так часто використовують подібні образи. Звернення до них гарантує прихильність більшої кількості покупців, оскільки ці архетипи викликають почуття довіри на підсвідомому рівні, від них віє рідним та теплим. В пошуках чогось нового у гонитві за покупцями, дизайнери реклами все частіше звертаються до свого – етнічного, таким чином, завчасно готуючи успіх виробнику та його продукції.

Останнім часом архетипи почали застосовувати і в будівництві та дизайні інтер'єру. Сама хата-мазанка – не просто символ українського житла, це, перш за все, символ затишку, домашнього вогнища, тепла та родини. Для наших прашурів вона була також символом достатку та заможності господаря та наявності охайності, працьовитості та смаку у господині.

Житло для людини відіграє неабияку роль. Від того, наскільки комфортною буде оселя, залежить емоційний стан людини. На підсвідомому рівні,

архітектурні форми житла, поширені у наших пращурів, сприймаються як рідні і нові водночас. Тому то архітектори поступово починають застосовувати елементи з традиційного житлобудування, використовуючи для цього традиційні матеріали (глина та дерево), технології, форми. Для досягнення повної гармонії оформлюють також і інтер'єр в етнічному стилі, застосовуючи внутрішнє убранство традиційної української хати.

Крім української хати до українських архетипів відносять також образ справжньої української дівчини – у вінку та вишиванці, з довгою косою та чорними бровами, та образ козака – справжнього українського лицаря, мужнього та вправного, з "оселедцем", в шароварах та з люлькою в зубах. Використовуючи всі ці архетипи-образи у сучасному дизайні, можна досягти більших успіхів у спробах донести до глядача чи покупця певну інформацію, оскільки всі вони на підсвідомому рівні збережені і однозначно асоціюються зі своїм, рідним, а значить – вартим уваги та довіри. І усвідомлення цього досить яскраво виявилось в останні роки в усіх сферах життя та творчості.

*Т. В. Леню,
здобувач ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ*

ЛАДКАННЯ, ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ТИП ВЕСІЛЬНОГО СПІВУ БОЙКІВ ЗАКАРПАТТЯ

Пісні-формули, що супроводжують весільний ритуал бойків Закарпаття, корінні жителі називають "латканням".

Ладкання – оригінальний тип весільного співу, що має численні варіанти, побутує на своїй території України та навіть за її межами: в українців Словаччини, Чехії, Польщі, серед словаків, моравів та хорватів, а також – як асимілянт – в угорців [2, 50]. Але не всюди збереглась назва "ладкання" – подекуди цей жанр називають "протягані" пісні, у центральних і східних областях спеціальної народної назви вони не дістали, а бойки Львівської та Закарпатської областей саме через "т" вимовляють слово "латкання" [6].

Можливо, це сталося тому, що з плином часу, глухий приголосний "д" змінився на "т", а можливо, слово "латкання" містить в собі функціональне призначення – залатовувати, тобто закривати прогалини, узгоджувати взаємини двох родів для об'єднання в одне ціле. Досить вірогідною видається і третя версія: закарпатські фракійці мали тісні культурні зв'язки з давніми греками, а в 106–271 роках н. е. південна частина Закарпаття входила до римської провінції Дакія, тому в назві цих пісень може проявлятися зв'язок з грецькою богинею Латоною. В цьому ж ряду стоїть і назва річки Латориця. Четвертою версією походження назви "ладкання" є зв'язок її з давньослов'янською богинею шлюбу Ладюю. Звідси "ладкальниця" – виконавиця весільних пісень; "ладканка" – весільна пісня; "ладкати" – співати весільні пісні [1, 234; 3, 340; 4, 233; 5, 180–181; 11, 434–435; 12, 447].

Ладкають (тобто супроводжують весільний ритуал співом пісень-формул) у бойків Закарпаття тільки свашки – заміжні жінки дітородного віку, що щасливі у шлюбі. Під спів ладканок не танцюють, можливим, але не обов'язковим є музичний супровід. Функції ладкань: епічна (супроводжують і пояснюють важливі події), драматична (виступають від імені головних дійових осіб весілля), режисерська (свашки, як розпорядники весілля, дають накази і поради), розряджуюча – у екстримальних ситуаціях (коли сходяться два роди, відбуваються гумористичні переладковування свашок та сцена з підміненою молодістю), магічна ("Ой, пой, Боже, до нас (2 рази), бо тепер у нас горазд, та й ти, Божая Мати (2 рази), вінок починати" [9]). Часто-густо свашки використовують текстовий матеріал коломийок, який накладають на мелодію ладкання – імпровізують у ході весільного дійства, залишаючи незмінними основні коди.

Тематика весільних ладкань: жаль дочки за домівкою, батьків за дочкою; коментування подій дійства; весільні жарти (переладковування свашок, кепкування кухарки); величання молодих, роду батьків.

Бойківсько-закарпатські весільні ладкання зберегли язичницькі залишки анімізму, тотемізму, культу природи (тваринного і рослинного світу), очисну роль вогню ("Горіла липойка, палала (2 рази), під нею Маруська стояла (2 рази)" [10]), солярних образів (кругові обходи навколо столу, згадки сонця, рух за сонцем).

Відомий фольклорист і музикознавець Ф. Колесса, говорячи про схожість народних мелодій пісень (особливо старовинних обрядових) Підкарпатської Русі з піснями Галичини, Волині, Наддніпрянщини та ін., які вказують на спільні давні традиції, відзначає, що під мелодію весільного ладкання на Підкарпатті, як і на інших українських землях (на Поділлі та Галичині), співаються старовинні обжинкові пісні з тою ж назвою [8, 379, 401–403].

Музикознавець і фольклорист В. Гошовський у праці "Біля витоків народної музики слов'ян" закарпатським ладканкам присвятив окремий розділ ("Слідами однієї весільної пісні слов'ян"). Типи закарпатського ладкання, записані В. Гошовським: тип А1 – структура вірша 4+2 – дводольний метр; тип А2 – структура вірша – 3+1+2, тріольна пульсація [2, 50].

Структура вірша записаних нами ладкань – 8-складова з постійною цезурою: 6+3. Період складається з чотирьох речень, отже кожний вірш двічі повторюється: "Не тужи, мамочко, за мною (2 рази), не беру я вшитко з собою (2 рази)" [10]. А також 4+4 – це найбільш відомий тип, що побутує в Міжгірському районі Закарпатської області, адже на цю мелодію припадає найбільша кількість записаного нами словесного тексту. Період складається з 3 речень – перше речення двічі повторюється: "Добрий ранок, городочку (2 рази), чи вродив-ісь барвіночку?" [10]. Діапазон мелодій не виходить за рамки кварта з ввідним тоном.

Характерні риси весільного ладкання: елементи речитативної імпровізації, розспіви окремих складів і манера виконання – *rubato*, протяжна мело-

дія, яка нелегко вкладається в музичні тексти, вільна ритміка. До дроблення ритму приводить використання приставлень – односкладових слів без значення: ей, гей, ой, а, ай. Часто з'являється синкопування в кінці музичної фрази чи речення, мелізми збагачують мелодичну лінію, під'їзди і з'їзди заповнюють місця між сусідніми тонами терції, кварта і їх сполучень.

І. А. Іваницький у "Аналітичних нарисах" праці "Основи логіки музичної форми" висловлює припущення походження з магічного ритуалу того, що зараз виглядає у ладканні як конструктивні деталі: "Позасмисловий заспів та експозиційний повтор були не "винахідництвом", а вимогою спілкування з духами та проголошенням магічної формули в діалозі: жриця (жрець) – рід (плем'я)" [7, 146].

Пісні-формули, зберігаючи свою незмінність, можуть існувати тисячі років. Тому дослідження весільних ладкань є актуальним, а носії автентичного фольклору – безцінним скарбом для науковців.

Використані джерела

1. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. – СПб., 1896, – Т. 18.
2. Гошовський В. У истоков народной музыки славян. – М., 1971.
3. Грінченко Б. Словник української мови. – К., 1908. – Т. III.
4. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. II.
5. Етимологічний словник української мови. – К., 1989, – Т. III.
6. Зборовський П. Бойківські весільні латканки. – Львів, 2002.
7. Іваницький А. Основи логіки музичної форми. – К., 2003. – с. 179.
8. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. – Музикознавчі праці. – К., 1970.
9. Респондентка Губаш Софія, 1951 р. н., с. м. т. Воловець Воловецького р-ну Закарпатської області.
10. Респондентка Джумеля Олена, 1930 р. н., с. Голятино Міжгірського району Закарпатської області.
11. Тлумачний словник української мови. – К., 1973, – Т. IV.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М., 1967, – Т. II.

В. С. Нечитайло,
здобувач НАКККіМ

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ЧЕРКАЩИНИ

Сучасне прагнення до духовного відродження та гуманізації культури нерозривно пов'язане із зверненням до культурної спадщини і усвідомленням духовних традицій українського народу. Плинність часу вимагає прогресу. Та все ж, захоплюючись новим, ми не повинні забувати про наші витоки.

Черкаський край має свою багату скарбницю народної творчості. Не зважаючи на те, що область створена лише 1954 року, вона має вагомі здобутки в народній творчості. Так склалося, що область фактично є центром Укра-

їни. І саме в ній базується основа літературної мови, що безумовно має свій вплив на розвиток та збереження культурних надбань в царині народної творчості. Також дійсно важливим в становленні фольклорного мистецтва є те, що в процесі історичного творення область складена з різних районів навколишніх областей, що, безперечно, збагачує та примножує народно-пісенну та хореографічну палітру.

Велике значення для формування національної культури має творчість Т. Г. Шевченка, яка надихає на пропаганду національного мистецтва. Активним пропагандистом даної ідеї був наш земляк В. К. Авраменко, відомий хореограф та пропагандист національної хореографічної культури. На сьогодні хореографи нашого краю звертаються до його педагогічних, психологічних, організаційних та творчих здобутків та, активно адаптуючи, використовують їх в повсякденній роботі. Свій досвід роботи В. К. Авраменко виклав в теоретичній праці "Українські національні танки, музика і стрій", де описав український танок та систематизував хореографічні рухи.

І сьогоднішні митці, що працюють в царині танцю, активно примножують здобутки відомого земляка. В першу чергу, тут слід сказати про Черкаський народний хор та його балетну трупу, що активно займається вивченням та пропагандою місцевого пісенного та хореографічного фольклору.

Підготовкою фахівців в галузі хореографічного мистецтва займається хореографічний відділ Канівського училища культури і мистецтв та кафедра хореографії та музичного інструмента Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини. Відділ хореографії КУКіМ працює в різних напрямках: а саме, народно-сценічний танець, бальний танець, в тому числі і новітні сучасні форми та стилі сучасного хореографічного мистецтва. Збереження національного мистецтва є одним із пріоритетів навчальних закладів. Але, незважаючи на велику кількість випускників як КУКіМ так і університету, на жаль, не кожен з них може працювати в різних закладах культури. Це, насамперед, зумовлено неконкурентоспроможністю та браком фахових знань. Адже далеко не в кожному ВУЗі працюють фахівці високого рівня, і це є дійсно однією з проблем сьогодення. Тому що більшість з них зовсім не звертають увагу на педагогічні та психологічні аспекти, соціальні особливості. Також однією з проблем є те, що деякі викладачі не бажають визнавати та вивчати нові, більш сучасні педагогічні прийоми у викладанні хореографічних дисциплін, чого так дійсно потребує нинішнє покоління. На сьогочасний стан хореографічної освіти впливає відсутність державної ідеологічної доктрини, і це є одна із причин, що в свою чергу стала наслідком того, що молодь потягнулася до сучасних форм і відійшла від традиційної, національної культури. У свою чергу, цьому сприяють засоби масової інформації, а саме телебачення. Адже нині весь ефір заповнили сучасні тенденції хореографічного мистецтва, а народна творчість абсолютно не згадується, і це негативно впливає на стан фольклорної народної творчості, та її розвиток.

На сьогоднішній день у нас немає періодичних видань, які б висвітлювали творчі доробки хореографів, здобутки творчих колективів. Ми маємо недостатньо інформації, що відбувається в жанрі хореографії як за кордоном, так і в Україні. А тому необхідне створення видання, яке б пропагувало новітні форми роботи як з метою підвищення фахового рівня, так і з залученням учасників танцювального мистецтва.

Разом з тим є надія, що справу можна покращити. Активно працює та залучає учасників до мистецтва танцю дитячий зразковий ансамбль танцю "Дружба" під керівництвом заслуженого працівника культури О. Золотарьової.

Враховуючи вищесказане, для розвитку народної творчості необхідне усвідомлення важливості національного мистецтва в державотворчому процесі. В свою чергу, актуально, щоб відчувалася дійсна підтримка держави, яка б заохочувала до прагнення самовдосконалюватися та берегти, плекати рідну культуру. Глибока економічна криза, в якій перебуває нині українська культура, негативно вплинула на розвиток хореографії та хореографічної освіти. Вагомою є підтримка та допомога молодим фахівцям в їх творчому самоствердженні. Безсумнівно, важливо підвищувати професійний, освітній рівень спеціалістів. Необхідно переглянути навчальні плани та програми фахової підготовки з акцентом збільшення годин в психологічному та педагогічному аспекті. З метою конкурентоспроможності хореографам необхідне знання основ маркетингу та менеджменту. Адже до цих пір в деяких навчальних закладах працюють та навчають студентів за планами, які потребують корекції у відповідності до вимог сьогодення. А це, відповідно, свідчить про фаховий та освітній рівень молоді. Час іде, все рухається вперед і вимагає прогресу. Для того, щоб наші фахівці були конкурентоспроможними та затребуваними на ринку праці, необхідно постійно самовдосконалюватись та відповідати європейським стандартам. А це говорить про необхідність пошуку нових шляхів та підходів до удосконалення фахового рівня викладачів та удосконалення навчальних програм, форм та методів навчання.

*О. О. Панченко,
ст. лаборант ННДІ українознавства,
студентка КНУ імені Тараса Шевченка*

ФЕНОМЕН ТРИПЛІСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Дослідження походження українського народу є складним, багаторівневим процесом, який залишається у центрі уваги вчених. Прогалина, яка з кожною новою гіпотезою походження українців стає все більш помітною, викликає необхідність знаходження пращурів українського етносу, що в свою чергу привертає увагу до осмислення феномену Трипілля. На сучасно-

му рівні, розгляд цього питання потребує, передусім, будівництва такого фундаменту, матеріал для зведення якого нагромаджено поколіннями вчених, музейних працівників, колекціонерів. Зусилля, витрачені сьогодні на створення такого зводу знань, у будь-якому випадку не будуть марними, а, навпаки, дозволять краще відчувати та зрозуміти, чим була і є для України Трипільська культура. В результаті постановки такого питання, виникають наступні – чи має пряме відношення трипільська культура до українців, до їх історії та загалом до землі, яку нині називають Україною? Адже минуло стільки часу (майже чотири з половиною тисячоліття) з моменту "зникнення" трипільців. Досьогодні вчені не можуть дати чіткої аргументації в питанні – "куди ж таки поділися трипільці?", "чому така грандіозна цивілізація зникла за крок до винайдення власної писемності?". Ці питання досі лишаються відкритими. Бо хіба можна уявити собі цивілізацію, що вміла сіяти зернові культури, знала особливості перелогової системи використання землі, будувала грандіозні за своєю складністю міста і яка б зникла без сліду, не лишивши за собою ані спадку, ані спадкоємців.

Ще й досі неясно, як зникла трипільська культура. Радянські вчені Т. Пассек і Т. Білановська взагалі обминають це питання, говорячи тільки про взаємозв'язки трипільців з племенами середньодніпровської культури на Сході, Волинсько-Подільської мегалітичної культури – на заході, пізньострічкової і шнурової кераміки на північному заході. За В.Г. Збеновичем, відома ще одна теорія зникнення трипільців. Це змішення їх з іншими племенами, тобто нібито з племенами середньодніпровської культури на сході, оскільки їх кераміка та побутові речі дуже схожі на ті, що вироблялися колись трипільцями [5, 22].

Якщо виходити з цивілізаційного підходу до історії, є всі підстави розглядати феномен Трипільля у давній історії Європи як один із етапів цивілізаційного процесу. Він відповідатиме самому початку формування давньоземлеробської цивілізації, або, за деякими визначеннями, "глобальної неолітичної цивілізації". Інакше кажучи, трипільське суспільство стоїть поміж первісністю та державою і може бути визначене як цивілізація, що формується [1, 27-28].

Дослідників тепер вражає надзвичайне багатство виявів світоуявлення в трипільській спадщині та глибина мистецьких задумів, що дійшла до наших часів із розкопів. Такі дослідники як С. Наливайко, І. Пасемко, Ю. Шилів, С. Губерначук вважають трипільську спадщину найважливішим джерелом для вивчення світоуявлень, що розвивалися протягом наступних тисячоліть, тобто після занепаду самої Трипільської цивілізації.

Малюнки на гончарних виробах переважно мають вигляд спіралі та її елементів у сполученні з різними знаками, серед яких трапляються зображення сонця, місяця, тварин і рослин.

Як зазначає Н. Чмихов, сакральність гончарного ремесла полягала в тому, що посуд став одним з найважливіших символів сонця, неба-Всесвіту. Покровителями гончарства часто вважали основних богів, а гончарі користу-

валися великою повагою [7, 51]. Вадим Мицик вважає, що саме гончарі, oprіч волхвів, жерців, відунів, віщунів, були творцями й носіями того духовно високого світогляду, зримого в образах, заснованого на знаннях космічного та земного життя, як для своєї людності, так і для майбутньої. Оздоблення трипільського посуду – переконливе свідчення цьому [7,51-52].

Для орнаментативної трипільської кераміки характерні триярусні композиції, які свідчать про триярусний поділ світу на землю, небо та "небеса" (або "верхнє небо"), якими управляла велика космічна володарка. Вона зображалася на посуді у вигляді "личин" з очима-сонцями [8, 00]. Що стосується духовної культури та уявлень трипільців. Трипільські зображення були здебільшого жіночими, лише зрідка чоловічими. Скоріше всього, це було пов'язано з ідеями матриархату. Яке призначення цих фігур, також залишається для нас загадкою. Чи це були "дитячі іграшки", чи, може, культові фігурки, які закладалися у фундамент з ціллю оборонити себе від злих духів? Жодна з цих теорій точно не доведена, тому сказати тут просто нічого.

Саме трипільці започаткували для нащадків не тільки місця поселень, але й природні космогонічні моделі та світоглядні основи. Ці моделі матеріалізовані в розписах керамічних виробів та побудові селищ трипільських цивілізацій, і ми можемо зробити спробу відтворити ці моделі сьогодні на цих прикладах. Серед типових моделей можемо виділити: коловорот, подвійні (дзеркальні) композиції, що визначають дуалізм (єдність протилежностей), триярусні композиції (космогонічні символи триєдності), чотирьохсторонність [6, 00].

Проводячи аналіз орнаментальних знаків-символів творців Трипільської культури та символів-образів українських обрядових пісень, а надто пісень сонцепоклонницького походження, робимо однозначний висновок, що обрядова поезія українців успадкувала такі символи трипільців, як символи Сонця, Місяця, Води, Дощу, Дерева, Зерна, як і символи найбільш пошановуваних трипільцями тотемів-тварин. Такі аргументи настановлюють на думку, що оспівані в українських обрядових піснях такі тотеми, як тур-бик, олень, коза, "райські птахи", ящір, добра змія та інші, потрапили у наші обрядові пісні із трипільського культурного світу.

Сказати, чи трипільці були пращурами слов'ян, дуже важко, оскільки про них не залишилось ніяких писемних згадок. Але беззаперечним є той факт, що побут їх багато в чому схожий на слов'янський. Так, слов'яни теж будували хати з глини, хоча ці хати були однокімнатними і розташовувались хаотично. Цікаво, що технологія будівництва з глини й дерну збереглася навіть у XVII-XVIII століттях, як зазначає Хв. Вовк, і такого роду будівлі можна бачити вже в передмістях Дніпропетровська.

Поселення слов'ян, як і трипільські, перебували на одному й тому ж місці недовго, і це пояснювалось підсічно-вогневою системою землеробства, коли потрібно було йти на нові землі через виснаження старих ґрунтів. Посуд слов'яни ліпили руками, але на відміну від трипільського, він був простішим в

плані орнаменту, мав більш округлі форми. Звичайно, за матеріальними знахідками більш-менш можна визначити спорідненість трипільців зі слов'янами. В. Хвойка був упевнений, що трипільці – предки протослов'ян, за П. Третяковим, слов'яни жили північніше і десь столітті в III-II змішалися з трипільцями, є навіть думки про те, що це були кельти. Але можна припустити, що така масштабна і розвинена цивілізація як Трипільська, проіснувавши величезний відрізок історичного часу на наших землях, залишила по собі спадок та опосередкованих спадкоємців, якими, можливо, є і ми з вами.

Використані джерела

1. Відейко М.Ю. Шляхами трипільського світу. – К.: Наш час, 2007. – 296 с.
2. Гуменна Докія. Минуле пливе в прийдешнє (Розповідь про Трипілля). – Нью-Йорк: Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1978. – 384 с.
3. Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т1. Книга перша. За ред. Відейко М.Ю. – К.: Укрполіграфмедіа, 2004. – 703 с.
4. Енциклопедія Трипільської цивілізації. – Т2. За ред. Відейко М.Ю., Ляшко С.М., Бурдо Н.Б. – К.: Укрполіграфмедіа, 2004. – 655 с.
5. Збенович В.Г. Позднетрипольские племена Северного Причерноморья/ АН УССР.ИА. – К.: Наукова думка, 1974 – 175 с.
6. Лозоко Г. Наша історія : Трипільська релігія: <http://www.novasich.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=627>
7. Мицик В.Ф. За законом світового ладу : Трипільська цивілізація і світогляд українського народу. – К.: МАУП, 2007. – 328 с. : іл. – Бібліогр.: в кінці розд.
8. Наливайко С. Україна, Українці, Трипілля: крізь призму вед. // Українознавство : науковий громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал / Національний Науково-дослідний інститут українознавства МОН України. К.: Рада, 2009, № 3. – 342 с. – С. 271-280.

*А. А. Пискач,
аспірантка НАКККиМ*

НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НА ПРИКЛАДІ ФЕСТИВАЛІВ ЕТНІЧНОЇ МУЗИКИ

Сучасне культурне життя включає в себе те, що створено більш ніж двохтисячолітнім розвитком людської думки і те, що дає розвиток науки, філософії, мистецтва у наш час. Насправді, далеко не усе, що створене людством протягом його історії, зберегло донині свою актуальність і практичне застосування; але усе, що усвідомлюється як цінність, зберігається і утворює глибокий пласт культурної традиції. Традиція у загальнофілософському значенні – визначений тип відносин між послідовними стадіями об'єкту, що розвивається, в тому числі і культури, коли "старе" переходить в нове і продуктивно "працює" в ньому [2]. Отже, наша духовна культура – це і плід минулого, і насіння майбутнього.

Традиції, згідно із словником "Культурологія. ХХ век", – це "соціальна і культурна спадщина, що передається від покоління до покоління і відтворюється в певних суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу" [1, 296].

Звернення до народної традиції є характерною рисою українського вокально-інструментального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. Це можна чітко простежити на прикладі фестивалів етнічної музики. Розглянемо деякі з них.

"Країна мрій" – міжнародний фестиваль етнічної музики проходить на Співочому полі у Києві з 2004 року. Час проведення фестивалю збігається з народним святом Івана Купала (кінець червня – початок липня). Ініціатором проведення є Олег Скрипка. Назву фестивалю дала однойменна пісня гурту "Воплі Відоплясова". Фестиваль має вигляд народного гуляння-ярмарку, триває від 2 до 5 днів і окрім виступів на основній сцені Співочого поля включає також ярмарок виробів народного мистецтва, книжковий ярмарок, майстер-класи народних ремесел, де можна в живому часі спостерігати, як виробляються ті чи інші витвори людської фантазії, виставку народного малювання, дитячу галявину, етнічні кухні тощо. Крім того, протягом року "Країна Мрій" проводить ряд культурних заходів в Україні: Фестиваль "Рок Січ", танцювальні вечірки в стилі "Етно-Диско", фестиваль Героїчної Пісні "Молода Гвардія", Вечір Українського Романсу, Парад Вишиванок та традиційні вечорниці. "Країна мрій" також проводить видавничу діяльність.

У 2003-2006 роках у липні у мальовничому гуцульському селі Шешори Івано-Франківської області проводився український міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту "Шешори". (Лендарт (від англ. land – земля, та англ. art – мистецтво) – художня діяльність, об'єктом якої є реальний пейзаж, фрагмент природного середовища. Діяльність такого типу є інтеграцією в пейзаж, перетворенням його фрагменту, або використанням натуральних процесів (ерозії, атмосферних чинників) для створення художнього об'єкту.) Учасники фестивалю – з Австрії, Болгарії, Молдови, Польщі, Росії, Словаччини, Франції, Чехії та України. В 2007 році фестиваль "Шешори-2007" відбувся не в селі Шешори, а біля села Воробіївка, Немирівський район, Вінницька область.

"Трипільське коло" – міжнародний еко-культурний етнофестиваль, фестиваль, що проходить на пагорбах Дніпра біля міста Ржищева Київської області. Фестиваль має п'ятирічний цикл, кожен фестивальний рік має тематику однієї із стихій природи – Вода, Земля, Повітря та Вогонь. Кожен фестиваль циклу має також власну мистецьку, освітню, екологічну і соціальну тематику: 2008 рік – Вода; 2009 рік – Земля; 2010 рік – Вогонь; 2011 рік – Повітря; 2012 рік – Парад стихій. Фестиваль включає культурно-пізнавальні програми: фестивальна толока (будівництво трипільського житла, обробка кременю, жнива, облаштування джерела), гончарне містечко (ліплення горщиків, трипільських людиноподібних фігурок з зерном – символом продовження роду, нанесення трипільського орнаменту, ліплення з глини великих

знаків-символів води, землі, повітря та вогню), показ науково-популярних та художніх фільмів на фестивальну тематику, міжнародна школа танцю (танці по колу), збір лікарських трав, презентація музеїв та заповідників, пов'язаних з трипільською культурою, виставка-ярмарок народних майстрів та численні майстер-класи, семінари, лекції та бесіди науковців про трипільську культуру; спортивно-розважальні програми: командні змагання "Трипільські ігри", елементи спортивного туризму, етно-атракціони, трипілляквест; мистецькі програми: вечірні концерти гуртів, що працюють у стилі "фолк-рок" та "world music", денна програма – фольклорні колективи, кобзари, барди, творчі майстерні для професіоналів та усіх бажаючих долучитися, театральні покази, містерія – Свято Купала, лендарт композиції. Організатори фестивалю ставлять перед собою завдання пробудити інтерес до трипільської культури, запропонувати альтернативні способи організації відпочинку для сім'ї та молоді. Фестиваль об'єднує в собі оздоровчі, спортивні, музичні, екологічні, освітні, виставкові та інші культурно-розважальні та культурно-просвітницькі програми в стилі "етно".

"Червона рута" – регулярний український музичний фестиваль. Проводиться в різних містах України (Чернівці, Київ, Донецьк, Дніпропетровськ, Харків та інші). Перший раз проводився в м. Чернівці 1989-го року. Завдяки цьому фестивалю вийшли на "велику сцену" гурти Брати Гадюкіни, ВВ, Ко-му Вниз, Скрябін, Плач Єремії, Танок На Майдані Конго, Тартак та виконавці Катя Чілі, Марія Бурмака, Руслана.

"Підкамінь" – український етнофестиваль. Проводиться з 2007 року в однойменному селі Бродівського району Львівської області в урочищі між пам'яткою природи "Божий Палець" та Підкаменським монастирем (архітектурна пам'ятка XVI століття). У програмі фестивалю – виступи фолкових колективів, демонстрації культурних проєктів автентичних формацій та індивідуумів: традиційні ремесла, прикладна творчість, прикладне музикування, інсталяційні проєкти; майстер-класи та виставки традиційних ремесел, дегустація місцевих страв, лицарські бої, вистави та багато іншого.

Організатори фестивалів прагнуть пробудити живий інтерес до історичної спадщини, відродити та інтегрувати в сучасний світ різноманітні етнічні традиції, поєднуючи їх з елементами сучасних досягнень в галузях культури, освіти, виробництва, менеджменту та інших сфер життя людини. Завдяки фестивалям відбувається збереження і актуалізація національної мистецької спадщини, розвиток і популяризація етнотворчості, виявлення і підтримка обдарованої творчої молоді.

Використані джерела

1. Культурологія XX век: словарь / сост. А. Я. Левит. – СПб: Университет. кн., 1997. – С. 480.
2. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука: Логико-методологический анализ / Э. С. Маркарян. – М.: Мысль, 1983. – 268 с.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КАЗКА "ІВАН ІВАНОВИЧ, РУСЬКИЙ ЦАРЕВИЧ, ЙОГО СЕСТРА І ЗМІЙ": СПРОБА АРХЕТИПОВОГО АНАЛІЗУ"

Опозиція "чоловіче-жіноче" – одна із найпрадавніших у культурі. Розгляд її крізь призму особливостей символічного вираження й функціонування архетипів видається плідним для побудови архетипової матриці будь-якої культури, у тому числі й української, і може сформувати можливі критерії для типологізації культур. Мета даного дослідження – виявити своєрідність прояву архетипу жіночого в українській народній казці на прикладі казки "Иванъ Ивановичъ, Руській царевичъ, ёго сестра и змій" [2, с. 138 – 152].

Методологічною основою дослідження вважаємо культурологічні праці представників аналітичної психології із залученням історико-реконструктивного підходу В. Проппа, праць вітчизняних та зарубіжних етнологів у сфері обрядовості та ритуалу, етнопсихологічних та фольклористичних розвідок, досліджень з міфології та літературознавства.

Спробуємо проаналізувати архетип жіночого через виявлення символіки та функцій персоніфікованих архетипів матері, аніми та їх взаємозв'язку з архетипом трансформації – самістю.

Окремо розглянемо особливості функціонування типового мотиву жіночої зради, звернення до якого у вітчизняній фольклористиці не виходило за межі діахронного його вивчення (міграційних та історичних чинників побутування) [1, 166 – 170]. Між тим, зазначений мотив, вважаємо, є суттєвим для виявлення особливостей архетипу жіночого в загальнокультурному контексті української народної казки і в такому дискурсі розглянутий ще не був.

Спроба визначити, наскільки цей мотив репрезентує архетип жіночого у вітчизняному фольклорі і ширше – рецепційований українською літературою як традиційний, вимагає дослідження казки в синхронному та діахронному планах. З одного боку, це обумовлює історичний підхід до казки. З іншого – дає можливість спостерігати в ній ланки чи складові процесу індивідуації, аналогічні тим, що є природними для людини взагалі. Ця особливість казки дає підстави вважати її благодатним матеріалом для вивчення глибинних шарів людської психіки, на що звертав увагу Юнг та юнгіанці [3, 17].

В розглянутій нами казці містяться елементи "чоловічої" ініціації та присутній мотив сестринської зради, який поєднується з мотивами переслідування дітей змієм та допомоги їм різних живих істот: коня, летючого птаха і бичка (принцип троїчності у казках). Ці тварини з'являються в лімінальній зоні і набувають значення тотемів. Саме з ними пов'язаний мотив жертвовності. За Юнгом, це теріоморфні символи архетипу матері [5, 120]. Чарівні предмети – гребінець, з якого виростає густий ліс, біленька хусточка, що по-

роджує море – це атрибути матері. Царевич втрачає один з амулетів (хусточку) через підступність сестри, яку спокушує змії, – і залишається без материнського захисту. Та захисну функцію матері беруть на себе врятовані ним діти лісових звірів: заєць, лисиця, вовк, ведмідь, які не тільки допомагають йому виконати небезпечні завдання сестри-зрадниці, а й самі (не герой!) розправляються із змієм, а потім жертвують заради царевича своїм життям. Допомагає віддалити смерть героя явір – як і яблуня, дерево життя, постійний атрибут матері майже у всіх українських чарівних казках.

Та зустрічаються в казці і материнські символи, що мають, як і сам архетип матері, амбівалентну природу: звіряче молоко, яблука, груші, кавун, борошно з чарівного млина. Пов'язані з негативним жіночим аспектом, вони несуть смерть.

На шляху ініціальних випробувань герой, хоч і отримує певну науку за допомогою символічно втіленого материнського начала, але так і не знаходить поєднання із позасвідомою частиною своєї душі – анімою, уособленою в інших казках в образах Царівни, Царівни Олени, Настасії Прекрасної, Жабі-панни, Жінки-гуски, Жінки-качки, Жінки-ангела. Герой залишається під владою архетипу матері.

У мотиві жіночої зради можна побачити і вплив християнської свідомості, для якої типовим є конфлікт між природою і духом.

Та характерним є й те, що мотив жіночої невірності, хоч і пов'язувався з відьмівською натурою жінки, у побутовій сфері викликав скоріше іронію, ніж відверте викриття, що відобразилося у більш пізньому пласті казок – соціально-побутових або бувальщин.

Отже, безсумнівною є близькість архетипу жіночого в українській народній казці до природного начала, символічно вираженого, за Юнгом, в міфологічному образі Єви, що уособлює біологічні, інстинктивні зв'язки та у стадіальному розвитку Аніми як посередника між Самістю та Его займає першу сходинку [4, 182]. І чи не є образ дівчини, спокушеної змієм, з української народної казки предтечею цілої низки класичних образів обдуреної жінки в нашій літературі (героїні творів Т. Шевченка, Марка Вовчка, О. Кобилянської)? Навпаки, образ Єлени Прекрасної, що символічно втілює романтичні, не позбавлені сексуальності сторони аніми та є другою стадією її розвитку, за Юнгом, саме в такому амплуа і не виявляється традиційним для української казки.

Використані джерела

1. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Грушевський Михайло Сергійович / [Упоряд. О. М. Таланчук; Приміт. С. К. Росовецького]. – К.: Либідь, 1994– . – ("Літературні пам'ятки України"). Т. 4 : Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII– XVII. Кн. 1. – 1994. – 336 с.

2. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдѣлъ. Матеріалы и изслѣдованія : в 7 т. / [собранныя д.-чл. П. П. Чубинскимъ]. – Петербургъ, 1872–1878. – Т. 2. / [изд. подъ наблюденіемъ д.-чл. П. А. Гильтебрандта]. – 1878. – 688 с.

3. Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках / Мария-Луиза фон Франц; [перев. с англ. В. Мершавки]. – М. : Независимая фирма "Класс", 2007. – 256 с.

4. Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы / [Юнг Карл Густав, фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л. и др.] ; под общ. ред. С.Н. Сиренко / Карл Густав Юнг; [пер. с нем. Сиренко С.Н.]. – М. : Серебряные нити, 1977. – С. 155–226.

5. Юнг К. Г. Психологический аспект фигуры Керы // Структура психики и архетипы / Карл Густав Юнг. – М. : Академический Проект, 2007. – (Психологические технологии). – С. 114–137.

С. М. Садовенко,

*канд. пед. наук, с.н.с., заст. директора
з наук.-техн. роботи УЦКД МКТ України,
доцент НАКККиМ, докторант НАКККиМ*

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ТА ЙОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)

ХХ століття залишило історії величезний мистецький доробок із складних, багатозначних за своєю сутністю феноменів. Сучасні науки, зокрема мистецтвознавство, культурологія, з позиції історичної перспективи осмислюють концепційні засади та значення кожного з них і визначають їх місце в типологічній структурі форм суспільної свідомості.

Одним з таких феноменів, на наш погляд, є взаємовідношення народної і професійної (композиторської) творчості, які з властивою їм періодичністю стають надзвичайно важливими. Питання взаємодії професійної і народної музики завжди було і залишається одним із найважливіших. В останні роки воно постало в центрі пошуків великої групи молодих талановитих композиторів України і набуло особливої практичної й теоретичної гостроти. Жодна теоретична концепція або панорамний культурологічний огляд не оминають думки про репрезентативність, багатогранність та перспективність професійних творчих досягнень, інспірованих контактом із фольклором.

Однак, необхідно зауважити, що і нині побутують два крайніх погляди на значення фольклору для композиторської творчості – переоцінювання і недооцінювання його, на що звертав увагу І. Земцовський [4, 7]. І сьогодні можна зустріти думку, що фольклор абсолютно не потрібен для використання у сучасній музиці, а також іншу точку зору – тільки через звернення до фольклору вбачається прогрес сучасної музики. Зокрема, з соціологічної точки зору (В. Поздєєв, С. Неклюдов) фольклор можна розглядати як тип культури, відмінний від професійної і масової, що виражає етнічну картину світу і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу [6; 7]. А на думку Б. Бартока, селянський фольклор, що мало задіяний новітньою цивілізацією, має стати основою оновлення професійної творчості: "Уходити корінням в минуле для митця не тільки право, – це є необхідність" [1, 7].

Питання використання фольклору залишається актуальним і сьогодні. При удаваній розмаїтості сучасних наукових праць, присвячених фольклористичній проблематиці, можна констатувати, що питання дослідження об'єкта фольклору як цілісної системи, в якій усі складові знаходяться у взаємозв'язку і взаємозумовленості, вивчення явища неофольклоризму як найорганічнішого напрямку для українських композиторів з різними типами музичного мислення, а також необхідність опори на фольклорні джерела у процесі формування національного музичного стилю нині є актуальним.

За основу розуміння поступу фольклору береться співвідношення "виконавець-твір", а створення фольклорних творів розглядається як діяльнісне покладання народу себе в навколишньому світі – "опредметнення", "зовнішня активність", "відчуження" (у випадках спотворення соціальних умов життєдіяльності), а також зворотній процес не менш активного "розпредметнення", "засвоєння" та привласнення, "інтеріоризації" продуктів та результатів попереднього активництва, у тому числі власних людських здатностей або самої людської природи.

Діяльність і здатність до діялісно-предметного перетворення світу розглядається як сутність культурного буття. Якщо філософське поняття сутності означає єдність різноманітного, то згідно з діялісним розумінням фольклору, він є предметною активністю людини як своєрідний котел людського досвіду, в загально перетворюваній здатності якого все історичне і людське переплавляється в культурну універсальність "нової", "незалежної" людини та "нового" позанаціонального суспільства. Діяльність як така – це сфера загальнолюдського досвіду, в якій нагромаджується все універсально-культурно значуще, бо це людська суспільність, чи "культура".

Особливо значимими у цьому контексті є праці В. Гусєва, який зазначав, що фольклор є формою практично-духовної діяльності народних мас. Феномен фольклору за своєю природою об'єктивно являє собою образно-художнє відтворення дійсності та втілює ставлення до неї народу за допомогою образних засобів, що не потребують речовинного закріплення [5].

Новий погляд на проблему взаємовідношення народного і сучасного сформувався під безпосереднім впливом досягнень музичної фольклористики: застосування фонографа; відкриття раніше невідомих пластів пісенної культури (Б. Барток, З. Кодай, О. Листопадов, М. де Фалья, К. Шимановський); видання збірників народних пісень багатоголосного складу, які відображають незвичну "різкість" звучання та самобутність мови; введення до концертної практики автентичної манери виконання фольклору.

Нині фахівці називають неофольклоризм у числі найхарактерніших явищ указаної епохи і визначають його як одну з найвпливовіших загальносвітлових традицій саме ХХ століття. Програмними для неофольклоризму стали праці Б. Бартока, З. Кодая, К. Шимановського, в яких критикується традиція оформлення і розвитку фольклорного матеріалу, що склалася в композиторській творчості ХІХ ст. і, внаслідок багаторазового використання, встигла перетворитись у певний штамп [2].

Особливого розвитку неофольклоризм здобув у музичному мистецтві, естетичним підґрунтям в якому стали, з одного боку, "інтонаційна криза" та антиромантичний бунт композиторів початку ХХ ст., з іншого – рух національного самовизначення, який охопив Європу на межі століть і викликав бурхливе зростання національних музичних шкіл. Широта географічного охоплення явища, однак, не супроводжувалася синхронністю фаз історичного розвитку самобутніх музичних культур. Для одних шкіл цей період став новим етапом їхньої еволюції: Польща (К. Шимановський), Росія (І. Стравінський, С. Прокоф'єв), Угорщина (Б. Барток, З. Кодаї), Чехія (Б. Мартіну, Л. Яначек), для інших – етапом становлення і міжнародного визнання: Англія (Р. Воан-Уільямс), Вірменія (С. Комітас), Іспанія (М. де Фалья), Румунія (Дж. Енеску), Україна (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький), Фінляндія (Я. Сібеліус).

Як зазначає О. Дерев'янченко, поява терміну "неофольклоризм" пов'язана з працями представників бельгійської школи неофольклоризму 1920–1930-х рр. (А. Маріню), у російськомовній науці – із статтями Л. Христіансен [2].

Сутність неофольклоризму пояснюється за допомогою культурологічної концепції діалогу як універсальної форми міжособистісного спілкування. Діалог, на відміну від комунікації, характеризується суб'єкт-суб'єктними відносинами його учасників (М. Каган). Услід за провідними розробками проблеми діалогу в філософії, психології, літературознавстві, лінгвістиці, семіотиці, культурології (М. Бахтін, В. Біблер, М. Каган, Ю. Лотман) розрізняємо два види творчого діалогу з фольклором у рамках неофольклоризму: реальний (явний) та внутрішній (прихований). Вони визначаються залежно від характеру "присутності" в тканині твору фольклорного "гену".

У реальному діалозі елементи системи, з якою взаємодіє індивідуально-авторське мислення, присутні явно, тобто фіксуються у сприйнятті, можуть бути легко вичленовані з музичного контексту і визначені з точки зору генетичної приналежності: а) фольклорне начало представлене в окремій лінії або шарі фактури і має цитатний або нецитатний характер (І. Стравінський "Петрушка", "Примовки" та ін.); б) фольклорний жанр у комплексі своїх ознак отримує "гостросучасне", з точки зору музичної лексики, наповнення (К. Шимановський "Мазурки"); в) "інкрустація" окремих інтонаційних зворотів або відтворення елементів фольклорної жанровості в тканині сучасного твору (С. Прокоф'єв "Блазень").

Ознакою внутрішнього діалогу є тісна спаяність принципів фольклору із стильовою системою, коли для виявлення їх необхідні певні знання та аналітичні зусилля: а) авторський матеріал створюється за допомогою структурних принципів, що походять з фольклору, але зі збереженням ознак фольклорної жанровості, в результаті чого поєднуються риси явного та прихованого діалогу (І. Стравінський "Весна священна"); б) високий ступінь узагальненості принципів, коли майже не відчувається фольклорна жанровість, а фольклорне начало присутнє на рівні структуро- або системоутворюючих принципів і може бути вичленоване тільки за допомогою аналізу й аналітичної редукції (С. Прокоф'єв "Скіфська сюїта").

Сьогодні у композиторському письмі можна простежити три головні напрямки творчих уподобань молодих авторів. Найбільш загальний поділ можна провести з огляду на естетику та на прагматику композиторської творчості (композиторської техніки та стилістики), основаної на взаємодії народного і професіонального, що набуває останнім часом вирішального значення.

Напевне, не можна чітко розмежувати творчість композиторів відповідно до зазначених творчих напрямків під кутом зору аналізу творів і що в них є найвиразним і помітними. Адже більшість авторів знаходяться в експериментальних пошуках нових можливостей самовиразу. Проте зробимо спробу охарактеризувати найхарактерніші риси найяскравіших композиторів молодшої генерації – представників композиторських шкіл Львова, Києва, Харкова.

До першого напрямку можна віднести композиторів, що працюють у техніці розширеної тональності з більшими чи меншими вкрапленнями атональної, модальної та алеаторної технік. Досить численною є ця група композиторів. До найяскравіших обдарувань цього напрямку можна віднести Марину Денисенко, Сергія Зажитька та Ігоря Щербакова.

До другого – композиторів, що продовжують традиції нового фольклоризму. Генеалогія останніх традицій сягає 1910-1920-х років: Барток – празька школа – Львів – Київ (у Києві також досить потужні впливи російської школи, яка традиційно апелює до фольклорних коренів). Найсильніші традиції фольклоризму бартоківського типу простежуються у композиторів – вихованців Львівської школи. Більшість із них студіювали у професорів Дезидерія Задора, Володимира Флиса та Мирослава Скорика (що довгий час викладав також у Київській консерваторії), також – професора Євгена Станковича у Києві. Яскравими представниками цього напрямку є композитори Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк та Володимир Рунчак.

Третій напрям представляють твори, зорієнтовані на використання здобутків європейського авангарду 50-60-х років та поставангарду 70-80-х років. Композитори, твори яких можна зачислити до третього напрямку, практично є вихованцями трьох вищих шкіл: Львівської консерваторії (тепер Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка), Київської консерваторії (нині Національної музичної академії імені П.І. Чайковського) та Харківського державного Інституту мистецтв. На їх світогляд справили значний вплив філософсько-релігійні концепції християнства та буддизму, також – творчість представників європейського авангарду 1960-1980-х років, зокрема К. Штокгаузена та його кола, Е. Денисова, деяких композиторів Польщі, Франції та Нідерландів. У ряді творів цих авторів прослідковується сильний вплив 12-тонової техніки школи А. Берга та техніки мінімалізму. Найцікавішими представниками цього напрямку є Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Олександр Щетинський та Людмила Юріна. Також – вихованець Львівської консерваторії Дмитро Капирін, який нині живе в Москві.

Практично всі згадані автори регулярно беруть участь у Міжнародних форумах музики молодих, які проводяться у Києві з 1992 року кожної весни.

Ці форуми стали основним місцем презентації нових творів молодих українських композиторів, гостей з-за кордону (США, Велика Британія, країни Скандинавії, Західної Європи, Ізраїль, Південна Корея, Японія, країни СНД та Прибалтики), творчих дискусій, проведення майстер-класів. Багато творів виконувалось на міжнародному музичному фестивалі "Київ Музик Фест", що проходить щосені. Деякі твори молодих українських авторів входять до репертуару відомих європейських виконавців: Гедвіга Свімберга (Бельгія, кларнет), Олексія Ткачука (Росія, фагот), Гжегожа Олькевича (Польща, флейта), Йожефа Ерміня (Україна, фортепіано), Арільда Ремерайта (Австрія, диригент) та інших [3].

Таким чином, у результаті висвітлення типологічних рис неофольклоризму можна сформуванати інтегративне уявлення про нього як про сучасне переосмислення фольклору в оригінальних інтерпретаціях. Завдяки знаковій формі перетворення фольклору (знак може моделюватись, розшаровуватись, трансформуватись) висвітлюються виражальні елементи фольклору у найрізноманітніших аспектах, адже система знаків містить у собі, перш за все, образно-сміслову навантаженість. Можна зазначити, що нині в композиторській творчості приділяється особлива увага "прихованим", другорядним виражальним засобам, які в автентичних формах побутування лише доповнювали загальну фольклорну картину, але були невід'ємною її складовою. Відповідно засоби ґрунтуються на тих засадах, які складають першооснову в первісному мистецтві.

Отже, у культурологічній практиці існує певна кількість варіантів втілення принципів неофольклоризму в композиторську практику на стилістичному рівні. Як і на інших рівнях, діалог з фольклором виявляється як явище, що живе, розвивається та спрямовується в майбутнє.

Використані джерела

1. Барток Б. О значенні народної музики / Б. Барток // Советская музыка. – 1965. – № 2. – С. 99.
2. Дерев'янченко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття. / О.О. Дерев'янченко. – Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2005. – 19 с.
3. Джулай А.А. Музыкальная ментальность: сущность и структура / А.А. Джулай // Наукове пізнання: методологія та технологія. – 2002. – № 10 (спецвипуск). – С. 106-110.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. / Изалий Иосифович Земцовский. –Л.: Советский композитор, 1977. – 173 с.
5. Міжнародна науково-практична конференція "Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації", 18-20 вересня 2004 р.: Зб. матеріалів / Харківська держ. академія культури; Харківський обласний центр народної творчості. – Х. : Регіонінформ, 2004. – 204 с.
6. Неклюдов С. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика / С. Неклюдов [Электронный ресурс] // Сайт "Дорога менестреля". URL: http://www.menestrels.ru/readarticle.php?article_id=63.
7. Поздеев В.А. "Третья культура". Фольклор. Постфольклор / В.А. Поздеев [Электронный ресурс] // Сайт Государственного республиканского центра российского фольклора (ГРЦРФ). URL: http://www.centrfolk.ru/kong_pozdev.htm.

ОНТОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОБРЯДОВОГО СТРОЮ

Із глибокої давнини і до сьогодення український обрядовий стрій українського народу був втіленням матеріальних та духовних потреб людини, виконував необхідні соціальні, побутові та обрядові функції [1].

Онтологічні фактори становлення українського обрядового строю на всіх історичних етапах розвиваються в тісному контакті з індустріалізацією.

Український обрядовий одяг давно вже став об'єктом досліджень істориків, мистецтвознавців, художників, фольклористів у нашій країні і поза її межами.

Значний внесок у вивчення українського обрядового строю зробили дослідники кінця ХІХ – початку ХХ ст. такі як: вчений Ф. Волков, польський етнограф К. Мошинський. Ці вчені узагальнили те, що було зроблено їхніми попередниками, і, зібравши величезний новий матеріал, почали вивчати на широкому порівняльному тлі одяг одного народу з одягом інших народів та інших явищ культури. Обидва дослідники аналізують окремі форми українського обрядового строю в їх історичному розвитку, виділяючи при цьому головні його класифікаційні ознаки. На основі цих класифікаційних ознак кожен з них створив свою типологію, яка стає базою подальших пошуків і теоретичних розробок [5].

На сьогоднішній день, ще й досі немає узагальнюючої праці з історії українського строю.

Актуальність теми цієї статті для українського суспільства ХХІ століття очевидна.

Відповідаючи вимогам часу, актуальності набирає дослідження місця і ролі українського обрядового строю у формуванні національної культури в контексті загальної панорами еволюції. Вагомим акцентом при цьому набувають онтологічні фактори становлення та класифікація українського обрядового строю, який може виступати як космогонічна модель світу (за М. Еліаде).

Об'єкт дослідження – український обрядовий стрій.

Предмет дослідження – онтологічні фактори становлення українського обрядового строю.

Метою статті є висвітлення онтологічних факторів становлення українського обрядового строю.

Поставлена мета обумовлює наступні завдання:

1. Розкрити онтологічні фактори становлення українського обрядового строю.
2. Дослідити особливості українського обрядового строю.
3. Класифікувати складові українського обрядового строю.
4. Визначити функції українського обрядового строю.
5. Розкрити стан збереження українського обрядового строю.

У процесі історичного розвитку висвітлювались особливості та центри української культури. Цей процес особливо позначився на українському обрядовому строї.

Невід'ємною складовою українського обрядового строю була його комплексність. Основними компонентами, що склали комплекс одягу, були натільний, поясний, стеговий, нагрудний і верхній одяг. Особливу роль у комплексі відігравали головні убори, пояс, взуття, прикраси.

Кожний із компонентів обрядового строю виконував своє функціональне призначення. Компоненти відрізнялись матеріалом, конструкцією, орнаментально-колеристичним рішенням, оздобленням, а також способом одягання [2].

Особливою красою відрізнявся обрядовий стрій у дівчат і молодих жінок, на виготовлення якого витрачалося багато сил, коштів та вміння [1].

Отже, дослідження онтологічних факторів становлення українського обрядового строю – одне з важливих завдань сучасності, що відповідає вимогам часу.

Український обрядовий стрій складався протягом століть, тому втілює в собі й історію нації, її національні цінності. На історії українського обрядового строю, динаміці форм і художніх прийомів при його створенні народом простежується поступовий перехід від досконалих, простих, високохудожніх до перевантажених форм, на зміну яким знову приходять нові художньо-стильові рішення. Вивчаючи український обрядовий стрій, можна простежити особливості духовної культури українського народу.

Використані джерела

1. Маслова Г.С. Історико-культурні зв'язки росіян та українців по даним народного вбрання // Сов. етнографія. – 1954. – №12, с. 45
2. Косачова О. Український народний орнамент. – Київ, 1976
3. Садовенко С.М., Босик З.О. Пам'ятка-запитальник на допомогу збирачам традиційної культури на Україні: Методичні рекомендації. – Київ: ДАКККіМ, 2009. – 120 с.
4. Кульчицька О. Народний одяг західних областей УРСР. – Київ, 1959
5. Горленко В.Ф. Матеріальна культура українців в контексті порівняльно-етнографічного вивчення слов'ян // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 3

*А. В. Яровенко,
учень Одеської ЗОШ № 81*

СИМВОЛІКА ВИШИВАНОВОГО РУШНИКА І ОБРАЗ Т.Г. ШЕВЧЕНКА В КОМП'ЮТЕРНІЙ ГРАФІЦІ

Видатний український поет Тарас Григорович Шевченко усім своїм життям навів нам найяскравіший приклад відданості українській культурі, яка, у певній мірі, формувалася за активної участі, як це не дивовижно, – простолюдина і колишнього кріпака. І саме через своє походження та пов'язані із ним злидні, Шевченко у своїй творчості віддавав перевагу дос-

теменному опису життя, а точніше – виживання простого українця, ставши його поетичним і духовним Кобзарем. Тому образ Шевченка нерозривно асоціюється з народом, його мистецтвом, характерною для українців символікою, зокрема – вишиваним рушником.



Рис. 1: А. Яровенко. "Портрет Т.Г. Шевченка"

Так, розглядаючи портрети Т. Шевченка, виконані автором у жанрі комп'ютерної графіки (рис. 1, рис. 2), ми бачимо використання символіки українського вишиваного рушника – невід'ємного атрибуту української культури і народного мистецтва, який дійшов до нас з далеких часів скіфів. Саме вишиваним рушником із хлібом та сіллю зустрічали гостей, прикрашали українські хати, "пов'язували" сватів на знак домовленості про весілля, благословляли молодят, огортали новонароджене немовля і навіть проводжали в останню путь. На Батьківщині рушник стелили під ноги як символ легкої дороги і щасливого повернення, а на чужині він асоціювався з рідною землею, її витоками ("І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала, І рушник вишиваний на щастя, на долю дала"). Отже, вишиваний рушник з давніх-давен супроводжував людину з самого народження і до останнього подиху – не просто як предмет побуту чи мистецтва, а як народний символ і невід'ємна складова досить широкого кола звичаїв. Тому при створенні образу Шевченка, який нерозривно пов'язаний з усім українським, на обох зображеннях автор використав вишиваний рушник.

Наприклад, на рисунку 1 портрет Шевченка ніби вишитий на українському льняному рушнику. Проте, автор не використовував виготовлений рушник, а створював його поступово із застосуванням графічної техніки. І тканина, і її колір, і геометричний орнамент рушника були обрані автором з урахуванням спорідненості стилів вишивання, характерних для більшості областей України, що підкреслює невід'ємність великого Кобзаря від культури всього українського народу. І сам портрет поета також виконаний в стилі української народної вишивки, що загалом робить зображення більш символічним з точки зору українського мистецтва, яке досить вдало передала комп'ютерна графіка.

На портреті Т.Г. Шевченка, виконаному з його вірша "Думи мої, думи мої..." (рис. 2), автор також використовує рушник. Але, на відміну від попереднього рисунку, на якому сам портрет становить єдине ціле з вишиваним рушником, на даному зображенні рушник використаний як символічна стрічка, яка акцентує увагу на українській культурі.

На даному зображенні автор використовує рушник не з геометричною вишивкою пастельних тонів, а з мальовничою рослинною вишивкою червоного кольору, характерною для Київщини, де народився поет. Так автор привертає увагу до особистості Шевченка, зважаючи на неординарність самого портрету "зі слів". І якщо на попередньому портреті образ Шевченка-Кобзаря був пов'язаний з Україною в цілому, що підкреслювалося за допомогою об'єднаної техніки вишиваного рушника, то на портреті "зі слів" використання техніки вишивання окремої області – малої Батьківщини поета – акцентує увагу на особистості Шевченка, але, знову-таки, невід'ємно пов'язаній з українською культурою.



*Рис. 2: А. Яровенко.
"Портрет Т.Г. Шевченка"*

Використання народної символіки вишиваного рушника в комп'ютерній графіці при створенні образу Т.Г. Шевченка посилює акцент на багатогранній українській культурі та її витоках і надає можливість поєднати творчість поета і надбання народного мистецтва в єдине і нерозривне ціле.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- Вінницький НТУ* – Вінницький національний технічний університет.
- Донецький ДУУ* – Донецький державний університет управління.
- ІВО АПН України* – Інститут вищої освіти Академії педагогічних наук України.
- ІМ Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника* – Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- ІМФЕ ім. М. Рильського* – Інститут мистецтв, фольклористики і етнографії ім. М. Рильського.
- Інститут СККМ* – Інститут соціально-культурних комунікацій та менеджменту.
- ІПЕД ім. І.Ф. Кураса* – Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса.
- ІПО НАКККіМ* – Інститут післядипломної освіти Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- ІТКіТ КМУ* – Інститут телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.
- КДДПМіД ім. М. Бойчука* – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.
- КІМ ім. Р. Глієра* – Київський інститут музики ім. Р. Глієра.
- КМПУ ім. Бориса Грінченка* – Київський міський педагогічний університет ім. Бориса Грінченка
- КМАЕЦМ* – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва.
- КНУ ім. Тараса Шевченка* – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.
- КНУАіБ* – Київський національний університет архітектури і будівництва.
- КНУКіМ* – Київський національний університет культури і мистецтв.
- КНУТД* – Київський національний університет технологій та дизайну.
- КНУТКТ ім. І.К. Карпенка-Карого* – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.
- Львівський ОППО* – Львівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти.
- МАУП* – Міжрегіональна академія управління персоналом.
- Мелітопольський ДПУ ім. Б. Хмельницького* – Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького.
- МІХМД ім. С. Далі* – Мистецький інститут художнього моделювання та дизайну ім. С. Далі.
- МКТУ* – Міністерство культури і туризму України.

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

НАМУ – Національна академія мистецтв України.

НМАУ ім. П.І. Чайковського – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.

Нижевартровский ГГУ – Нижневартровский государственный гуманитарный университет.

ННДІ українознавства – Національний науково-дослідний інститут українознавства.

НПУ ім. М.П. Драгоманова – Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова.

Одеська ЗОШ № 81 – Одеська загальноосвітня школа № 81.

Переяслав-Хмельницький ДПУ ім. Г. Сковороди – Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди.

Приазовський ДТУ – Приазовський державний технічний університет.

Тернопільський НПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка.

УДУФМТ – Український державний університет фінансів та міжнародної торгівлі.

УЦКД – Український центр культурних досліджень.

Харківська ДАДіМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

Харківська ДАК – Харківська державна академія культури.

ЦРМО – Центр розвитку мистецької освіти.

Черкаський ДТУ – Черкаський державний технологічний університет.

Черкаський НУ ім. Б. Хмельницького – Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького.

Черкаський ОХМ – Черкаський обласний художній музей.

Чернігівський НПУ ім. Т.Г. Шевченка – Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т.Г. Шевченка.

З М І С Т

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЙ ПЛАНЕТАРИЗАЦІЇ

Бітаєв В. А. Мистецтво та особистість в контексті сучасного культурологічного аналізу	4
Личковах В. А. Сигнатури та категоріальна система філософії етнокультури	7
Путро О. І. М. В. Гоголь і православ'я	10
Троєльнікова Л. О. Соціодинаміка культури в контексті теорії А. Моля	14
Павко А. І. Концептуальні ідеї в новітній культурологічній думці Росії	19
Шевченко І. О. Створення освітнього простору для бібліотекарів в контексті інформатизації суспільства	22

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ (сучасні концепції)

Бабина Т. Г. Ментальний вимір національної культури	27
Безугла Р. І. Елітарна та масова свідомість в культурі постмодернізму	29
Бойко В. І. Етнічна самобутність як ціннісно-сміслове наповнення міжкультурної комунікації	31
Бориц О. В. Онтологічні засади феномену "структурний зсув" у культурному просторі	34
Лучанська В. В. Методологія системного дослідження екології культури в інформаційному суспільстві	36
Мартинюк А. М. Аксіологічні орієнтації суспільства масового споживання	38
Мартич Р. В.	

Ранньохристиянська доктрина живого	40
Михальчук Н. В.	
Перспективи поєднання культурологічних та необіхевіоріальних теорій у системі мікроорієнтованого політичного знання	42
Трач Ю. В.	
Інтерпретація комунікаційних технологій у розвитку інформаційного суспільства	45
Філіна А. П.	
Глобалізація: аспекти культурного розвитку в Україні	47
Чечнев Б. А.	
Культура wspomинання и конвергенции	50

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ТЕОРІЇ

Афоніна О. С.	
Християнська традиція в українській культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття	54
Безвуляк В. М.	
Православний богослужбовий спів в історико-культурному контексті України (кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст.)	56
Вальда Н. Г.	
Фільми брайтонської школи: у витоків постмодернізму	58
Ванюга Л. С.	
Особливості репертуарної політики тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка радянського періоду	60
Вільчинська І. Ю.	
Національний характер як смислоутворюючий компонент політичної мотивації	62
Горенко Л. І.	
Культурологічна рефлексія як напрям українознавчих досліджень ХХ – початку ХХІ ст.	64
Князева Т. М.	
Місто культурологічного знання в сучасній гуманітарній науці	68
Кухаренко Р. І.	
Культурна спадщина, історична пам'ять, національна ідентичність: культурологічний погляд	69
Лазарєва В. Т.	
Теоретико-методологічні проблеми розвитку культури в доробку	

Пантелеймона Куліша	73
Мартиш Т. Є. Прояви синтоїстської філософії в анімаційній культурі Японії XXI століття	76
Радзівський В. О. Дива з рослинами та процес і результат культурогенезу	78
Сафонова Т. В. Система знакової мови екслібриса (на матеріалі творчого доробку Г. В. Малакова)	80
Сухенко С. В. Культурологічна рефлексія мистецтва: до постановки проблеми	83
Тузов В. О. Культурологічний аналіз української літератури кінця XIX – початку XX століття у контексті теоретичної спадщини І. Франка	85
Філін С. В. Нормативно-правова база у сфері формування сучасної культури	88
Філіна Т. В. Висвітлення культурологічних проблем у працях українських і зарубіжних авторів	91
Чернявська О. В. Роль традицій та інновацій в сучасній культурі	93
Чумаченко О. П. Творча діяльність у наукових концепціях європейських культурологічних шкіл XX ст.	95
Шман С. Ю. Культурологічні чинники діяльності мистецтвознавців-експертів	97

СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ В УКРАЇНІ: стан, проблеми та перспективи розвитку

Ашаренкова Н. Г. Поняття культури міжетнічного спілкування та її складові	101
Бабенко Н. Б. Трансформаційні процеси соціокультурної діяльності в Україні	102
Бернадська Г. Є. Можливості фінансування культурної сфери в сучасному соціокультурному контексті	105
Богемський О. О. Книговидання України: тенденції та перспективи розвитку	107

Бондар Є. Н.	
Політична риторика як елемент політичної культури	110
Борисова Т. Б.	
Сучасні культуротворчі процеси в Україні	112
Бородіна Г. Г.	
Просопографічні дослідження як важливе джерело вивчення історії бібліотечної справи півдня України (XIX – початку XX ст.)	115
Віннікова Ю. Л.	
Основні напрямки розвитку міжнародних відносин України з державами європейського союзу в сфері музичної культури	117
Гнатюк Ю. М.	
Культура мовлення як складова комунікативної діяльності телевізійних ведучих	119
Грет Г. П.	
Складові книжкової торгівлі як основа формування духовності народу України	121
Дорога А. Є.	
Традиція в контексті соціокультурної наступності досвіду	122
Дячук В. О.	
Українське телевізійне мовлення у практиці ділового формату	124
Зайцевський М. І.	
Сучасні тенденції розвитку соціальної довіри в Україні на шляху до громадянського суспільства	127
Злагодух А. В.	
Український ринок послуг індустрії гостинності в контексті світових інтеграційних процесів	130
Іванов С. О.	
Елітарна культура як антипод масової культури	132
Касьян В. В.	
Проблема сенсу життя як складова української національної ідеї	134
Коваль А. Д.	
Участь українського православ'я в розвитку культури незалежної України	136
Кожан О. М.	
До проблеми вивчення циклічних явищ в православному богослужбовому співі	138
Косахівська О. В.	
Соціальна демократія: історичний досвід та сучасні тенденції	140
Матвійчук О. Є.	
Публічна бібліотека України в контексті культурного процесу	143

Мірошніченко О. В. Інформаційна культура: суспільні та індивідуальні аспекти	147
Москалик М. Г. Роль соціальної та комерційної реклами в сучасному культурному просторі України	149
Несін В. П. Інформаційний потенціал сільської бібліотеки України	151
Остапов О. А. Науково-дослідна та музейно-виставкова діяльність Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника	152
Святненко А. В. Соціальна діяльність церков в сучасній Україні	154
Сніжко В. М. Екологічна культура як невід’ємна складова процесу поєднання людини і природи	156
Співак В. М. Глобалізація як соціокультурний процес	158
Супруненко С. І. Використання українського інтернет-сленгу: позитивні та негативні наслідки	161
Тадля О. М. Соціально-культурні засади організації діяльності студентського клубу	164
Українець Н. П. Культурна спадщина і громадські організації: шляхи підвищення ефективності реституційної політики в Україні	165
Ходарченко К. О. Видавнича діяльність на Чернігівщині кінця ХХ – початку ХХІ століття	168
Чаяло П. П. Культурно-мистецькі чинники формування валеологічної політики в Україні	171
Чижов О. І. Створення історико-культурних заповідників на Сумщині в 90-і рр. ХХ ст. – на початку ХХІ ст.	174
Якубенко Я. О. Сучасне книгорозповсюдження України як культуротворчий аспект	177

**ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
духовно-етичні аспекти соціальної відповідальності**

за цілісність суспільства

Боднар Г. В.

Впровадження інформаційних технологій (ІТ) в навчання –
запорука фахової компетентності 179

Малихіна М. А.

Особистісно-орієнтований підхід у професійній підготовці майбутніх
артистів цирку та естради 182

Миколінська С. І.

Визначення рівнів сформованості слухової уваги учнів молодших класів
на музичних заняттях 184

Микуланинець Л. М.

Соціокультурні передумови формування професійної освіти
та мистецтва Закарпаття у другій половині ХХ століття 186

Мудрик В. Г.

Суспільні аспекти хорової культури православних колегіумів
Наддніпряни ХVІІІ – початку ХІХ століття у проблематиці
сучасної філософсько-культурологічної освіти 188

Обух Л. В.

Внесок Василя Завітневича у розвиток української культурно-
мистецької освіти 190

Посвалюк К. В.

Кафедра мідних духових і ударних інструментів Національної
музичної академії України імені П. І. Чайковського як важлива
ланка музичної освіти 192

Пронь Л. М.

Філософсько-освітній простір дитячого театру ляльок 194

**ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ:
шляхи та форми репрезентації**

Бандило І. Є. Особливості роботи режисера у фільмах початку ХХ ст.: Дзига Вертов "Людина з кіноапаратом"	197
Беззада А. І. Стан розвитку молодіжної культури в Україні	198
Бельдій О. В. Релігієзнавчий аспект дослідження	200
Бондаренко С. Д. Цифровий фотодизайн як еволюція технологій художньої культури	202
Бутмирчук І. В. Авторське начало у проповідницькій прозі доби бароко	204
Вольська С. О. Мала керамічна скульптура Західного Поділля	207
Давидовський К. Ю. Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища	209
Дмитриченко П. О. Феномен Володимира Івасюка в становленні естрадної музичної культури України	211
Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво в Україні у соціокультурних процесах кінця ХХ – початку ХХІ століття	212
Дресвяннікова М. О. Образ коня на українських народних картинах. Походження. Семантика	214
Забредовський С. Г. Національна хореографічна культура України та аспекти її розвитку	216
Зайцева І. Є. Два підходи до втілення музичної вистави на столичній сцені	220
Зосім О. Л. Духовна пісня у сучасному поліконфесійному музичному просторі України	222
Іванчик А. О. Український мюзикл: різноманітність форм втілення	224
Карась Г. В. Шляхи та форми репрезентації української музичної культури в біномі "Україна – діаспора"	227
Кияниця Є. О. Становлення та розвиток ПР: культурні аспекти	229

Корнієнко В. В. Французька класика на театральних сценах України: духовне взаємозбагачення та міжкультурний діалог	232
Коротя-Ковальська В. П. Сучасний погляд на вивчення староукраїнської пісенної культури в працях видатних дослідників фольклору (Ф. Сосенка та О. Потебні)	234
Кужельний О. П. Виявлення новітніх соціальних тенденцій світовою класичною драматургією	237
Куліш О. А. Тотемістичний зміст приазовської чуринги	241
Левко В. І. Гала-концерт як підсумкова акція дитячо-юнацьких творчих конкурсів	242
Островська М. Г. Регіональна культура як частина культурної системи держави	245
Павлюк Т. С. Роль мистецтва бальної хореографії в сфері дозвілля та культурної діяльності людства	247
Паламарчук К. М. Жанр німецької меси у творчості Міхаеля Гайдна	250
Подгурська С. С. Особливості стильових форм українського бароко	252
Порцев М. В. Творчість Енвера Ізмайлова у сучасному музичному просторі України	255
Проскурня Г. С. Синтетичність композиторського мислення Арво Пярта (на прикладі творів "Summa" і "Tabula Rasa")	257
Пушонкова О. А. Парадокси соціальної мімікрії та сучасні арт-практики	259
Сідлецька Т. І. Провідні тенденції розвитку художньої культури України на сучасному етапі	262
Станіславська К. І. Інтерактивні інсталяції в образотворчому мистецтві (на прикладі творчості Ірини Нахової)	263
Терещенко-Кайдан Л. В. Михайло Литвиненко – сучасна легенда церковно-хорового співу України	265
Чурікова Л. І. До питання про історичні традиції художньої культури Рівненщини	267
Янина-Ледовська Є. В. Розвиток контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії в Україні	269

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО
ЯК СВІТОУЯВЛЕННЯ, СВІТОРОЗУМІННЯ:
символіка, референтність

Гаєвська Т. І. Українська писанка як символ вшанування святок (предків)	272
Дерман Л. М. Естетика та архетипи української культури в семантиці та символіці українського народного одягу	274
Іваднєв В. В. Сучасні умови відродження та використання елементів стародавньої культури судноплавства слов'ян	277
Кострикiна Т. І. Архетипи української етнокультури та її семантика в сучасному етнодизайні	279
Леньо Т. В. Ладкання, як оригінальний тип весільного співу бойків Закарпаття	280
Нечитайло В. С. Сучасні особливості народної хореографії Черкащини	282
Панченко О. О. Феномен трипільської цивілізації в системі української національної культури: історія та сучасність	284
Пискач А. А. Напрямки розвитку сучасного українського вокально- інструментального мистецтва як складової художньої культури України на прикладі фестивалів етнічної музики	287
Пуларія Т. В. Українська народна казка "Іван Іванович, руський царевич, його сестра і змії": спроба архетипового аналізу	290
Садовенко С. М. Український музичний фольклор та його перетворення в композиторській творчості (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)	292
Черниш М. О. Онтологічні фактори становлення українського обрядового строю	297
Яровенко А. В. Символіка вишиваного рушника і образ Т.Г. Шевченка в комп'ютерній графіці	298
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	301

Всеукраїнська науково-практична
конференція

КУЛЬТУРА І СУСПІЛЬСТВО
ХХІ СТОЛІТТЯ :
духовні, культурологічні,
соціальні виміри

27-28 травня 2010 р.

Редактор

В. М. Кручик

Комп'ютерна верстка

С. І. Супруненко

Підписано до друку 25.10.2010. Формат 60x84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 18,13. Тираж 300 прим.
Зам. 221.

Видавець і виготівник

Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ-15, вул. Івана Мазепи, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.