МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРИЧНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ

М А Т Е Р І А Л И

Всеукраїнської науково-практичної конференції

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА У КОНТЕКСТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ УКРАЇНИ

29–30 вересня 2010 р.

Київ

Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 29-30 вересня 2010 р. – К.: НАКККіМ, 2011. – 320 с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України», проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, Українським центром культурних досліджень та Національною історичною бібліотекою України 29-30 вересня 2010 р.

До збірника увійшли статті та тези доповідей за проблемами: «Наукове осмислення етнокультурного різноманіття сучасної України як потенціалу суспільного розвитку», «Діяльність національно-культурних об'єднань, творчих спілок, неурядових культурницьких організацій як чинник розвитку культури та важливий складник громадянського суспільства», «Етнополітика, культурна політика та політика пам'яті в сучасній Україні: проблеми та перспективи формування єдиного системного підходу», «Розвиток сучасного мистецтва в Україні: історичні, естетичні та стилістичні аспекти», «Філософія культурно-мистецької освіти в багатокультурному просторі України», «Традиційна і сучасна культура України як чинник формування культурної ідентичності та задоволення духовних потреб закордонного українства», «Гендерні аспекти культурного розвитку та споживання культурних благ у сучасній Україні».

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, Заслужений працівник освіти України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, академік Академії наук вищої освіти України, член Національної спілки журналістів України *(співголова)*; ***Гриценко О. А.*** – директор Українського центру культурних досліджень, Заслужений діяч мистецтв України, кандидат технічних наук, член Національної спілки письменників України (*співголова*); ***Скорохватова А. В.*** – генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, Заслужений працівник культури України *(співголова)*; ***Бітаєв В. А.*** – проректор з наукової роботи НАКККіМ, доктор філософських наук, професор, Заслужений діяч мистецтв України, член-кор. Національної Академії мистецтв України, Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки *(заступник голови);* ***Кузнєцова І. В.*** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук, доктор філософії (Ph.D.), Відмінник освіти України, член правління Київської міської організації Національної Всеукраїнської музичної спілки; ***Садовенко С. М.*** – заступник директора з науково-технічної роботи УЦКД, кандидат педагогічних наук, доктор філософії (Ph.D.), старший науковий співробітник, доцент НАКККіМ, член Національної Всеукраїнської музичної спілки.

© НАКККіМ, 2010
©Автори, 2010

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

М. Е. Громова,
генеральний директор
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника

СУЧАСНЕ РОЗУМІННЯ СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ЗНАЧУЩОСТІ ІСТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Національне відродження, що його зараз переживає Україна, як і багато інших держав сучасного світу, не зводиться до простої реставрації культурних надбань попередніх епох. Воно потребує особливого бачення історії не як згадки про минуле, а як подвигу пробудження того, що не минає, має наскрізне, універсальне буття для нації, а тому і для всього людства. Нація на відміну від етносу, який може вести й ізольоване існування, характеризується саме виходом народу на арену світової історії, знайденням свого досвіду творення загальнозначущого, здатністю збудження універсуму культури імпульсами власної енергії та долі.

Сучасне розуміння соціокультурологічної значущості історичної культурної спадщини відрізняється від традиційних класичних уявлень. Упродовж періоду новітнього часу відбулася помітна еволюція не тільки в розумінні самого поняття історичної культурної спадщини, але й в усвідомленні її впливу на суспільство. Сьогодні ми не зможемо зрозуміти характер і масштаби впливу історичної культурної спадщини на життя суспільства, якщо будемо розглядати це поняття вузько – лише як сукупність пам'яток культури, того, що роблять діячі культури, а зв'язок цієї спадщини з соціумом – як перебування музеїв, історико-культурних заповідників та інших подібних установ у віданні міністерства культури.

Від самого народження людина входить у вимір культури й у контакт з історичною культурною спадщиною. Відбувається процес поступового оволодіння тими кодами, що дають змогу упорядкувати як власну поведінку, так і стосунки з іншими людьми, ефективно орієнтуватися в цьому складному багатовимірному світі. Тобто, людина оволодіває мовами культури, і це дозволяє їй виявити себе у поведінці, мисленні, спілкуванні. За нашим переконанням, свідоме ставлення до світу передбачає такий рівень культурного розвитку людини, що певною мірою виводить її за межі існуючих стереотипів, норм, цінностей. І це, врешті, дає змогу створити нові стереотипи, норми й цінності, більш узгоджені з потребами часу.

На наш погляд, не можна розглядати історичну культурну спадщину поза контекстом соціальної історії, поза системою життєвих орієнтацій людини, поза ментальністю різних верств суспільства. Сьогодні ми розуміємо історичну культурну спадщину дещо ширше, а саме – як сферу духовної, ціннісної, комунікативної організації суспільства, що визначає норми поведінки, мислення, почуття людини й нації в цілому. У цьому понятті поєднано історію й сучасність, теоретичний та емпіричний рівні знання, розуміння загальних процесів та практичний досвід.

Найсуттєвішими вважаються культурні явища, що сприяють адаптації людини до оточення. Неоднаковість є головним принципом розвитку культури. Культура як адаптаційна система змінюється в межах екологічної системи в напрямі досягнення рівноваги. Порушення балансу між соціумом та оточенням призводить до стимулювання чинників пристосування на основі культурної системи. Культура включає механізм зворотного зв'язку з оточенням. І в цьому сенсі пам'ятки культурної спадщини відіграють колосальну адаптаційну функцію, оскільки змушують людину осягнути себе в історичному процесі, а значить і усвідомити своє місце у сучасності.

Головним моментом у розумінні соціокультурологічної значущості історико-культурної спадщини була і є тема співвідношення уніформного та багатоманітного в загальному просторі культурних явищ. Ось чому одним із найважливіших принципів такого усвідомлення є, на наш погляд, розгляд проблем локальної культури в контексті загальносвітових цивілізаційних процесів. У цьому контексті особливого значення набувають проблеми вивчення та збереження наших пам'яток, в тому числі і Києво-Печерської лаври, крізь призму світової практики. Допоміжним принципом при цьому виступає порівняльний аналіз соціокультурних проблем України з аналогічними проблемами в інших країнах світу. Це доволі складне завдання, але ми глибоко переконанні, що без роботи у цьому напрямку ми не зможемо дати адекватну оцінку нашим пам'яткам, а отже, правильно їх зберігати та експонувати.

Може виникнути запитання: а що ж, власне, ми розуміємо під вивченням соціокультурних проблем? Це, по-перше, аналіз існуючих в різних культурах систем орієнтацій, вивчення засобів членування культурного простору, систем виміру реальності, фіксації культурного досвіду і його трансляції, створення текстів і функціонування знакових систем культури; по-друге, це вивчення стереотипів і стратегій поведінки, аналіз форм побудови носіїв культурних цінностей, аналіз кодів поведінки, соціальних ієрархій цінностей, рівнів розвитку етнічної свідомості; по-третє, це аналіз історичних систем комунікації, форм міжетнічного і міжкультурного взаємовпливу, схем інформаційного обміну, вивчення семіотичного середовища; по-четверте, (що теж як вважаємо є важливим), це дослідження форм сприйняття і рефлексії, структур інтенцій, форм самоопису культури; по-п'яте, це аналіз дискурсу як форми виявлення ментальних структур свідомості.

У наш час надзвичайно поширюється застосування знань про історичну культурну спадщину. Це знання існує тепер не тільки в музеях та університетах, як за класичної доби. Його потребують такі сфери діяльності, як бізнес, менеджмент, міжнародні відносини, суспільні зв'язки, право, соціальна робота, охорона здоров'я, господарська практика. На базі знань про історичну культурну спадщину розробляються програми регіонального соціокультурного розвитку, міжнародного співробітництва.

Дослідження історичної культурної спадщини є завданням цілої низки гуманітарних дисциплін: філософії, історії, психології, мовознавства, релігієзнавства, соціології. Нещодавно виникла окрема наука – культурологія, завданням якої є засвоєння інтегральної культури народів світу, розкриття їх багатства

через призму національної культури як домінуючої складової. Швидкими темпами сьогодні розвиваються також теоретичне музеєзнавство і музейна педагогіка, що використовують культурологічні методи.

Сьогодні ми маємо усвідомити, що тільки діалог світових культур дає змогу осягнути глибину й особливості власної національної культури. Стало очевидним, що лише економічні та політичні характеристики не можуть дати повного розуміння соціальних явищ. Культурологічний підхід дає можливість всебічного усвідомлення важливості таких феноменів суспільної свідомості, як мистецтво, література, релігія, філософія тощо. Аналіз духовних цінностей, що переважають у тому чи іншому суспільстві, допомагає виявити не тільки рівень його розвитку і стан, а зрозуміти, чому те чи інше суспільство живе так, а не інакше. Вивчення історичної культурної спадщини як суспільного явища допомагає пояснити численні процеси духовного і соціального життя. Ми глибоко переконані, що виявлення комплексу взаємопов'язаних культурних явищ у суспільстві допоможе дати пояснення, систематизувати, класифікувати і впорядкувати велике розмаїття форм людської діяльності.

Використані джерела

1. Амелина Е. Понятие «цивилизация» вчера и сегодня / Общественные науки и современность. – 1993. – №3. – С.94-102.
2. Теорія культури: [навч. посіб.]. – К., 2002. – 324 с.
3. Культурологія: [навч. посіб.]. – К., 2007. – 392 с.
4. Богославский М. Парадоксы культуры XX ст. / Харьков, 2000. – 218 с.
5. Магістеріум. Культурологія. – К., 2000. – Вип.5. – 133 с.

К. О. Чернова,
доктор соціологічних наук,
професор КНУ ім. Т. Шевченка,
пров. н. с. УЦКД

СОЦІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ГЕНДЕРНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Українське суспільство при загальному егалітарному настрої є за своєю суттю патріархальним із відповідним розподілом гендерних ролей та соціальних функцій. Тому нагальною постає проблема аналізу гендерної політики, оскільки гендерна рівність є ознакою демократичної, соціальної та правової держави.

Гендерна політика завжди була маргінальною для української влади – як для нинішньої, так і попередньої. Втім, вона є ефективним інструментом вирішення соціальних проблем, а гендерна рівність є невід'ємною демократичною цінністю.

Державна програма економічного і соціального розвитку України на 2010 рік демонструє досить поверхове розуміння гендерної проблематики та проблем, пов'язаних із гендерною дискримінацією. Серед основних завдань у сфері

забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків визначена лише протидія насильству та торгівлі людьми. Не приділяється увага гендерному розриву у розмірах заробітної плати чоловіків та жінок, низькій представленості жінок в процесах прийняття рішень. При відсутності кваліфікованого експертного супроводження зроблені заяви про підвищення пенсійного віку жінок до рівня чоловіків негативно сприйняті суспільством [1].

За роки незалежності в Україні були створені нові засади державної політики у сфері культури, які відповідають загальновизнаним у світі демократичним принципам. Поряд з цим сфера вітчизняної культури має деяку низку проблем. Це і проблеми фінансування, осмислення місця культура в житті сучасного суспільства.

Вітчизняна культура, з одного боку, опинилася в нових соціально-політичних умовах, а з іншого – її ціннісні установки вписалися в ідеологію радянської епохи. Можна зазначити, що культура сьогодні незалежна від державного піклування, навіть диктату в сфері культури. Держава відсторонилася від матеріальних обов'язків перед митцями, які сьогодні стали такими ж учасниками ринкових відносин, як і будь-який громадянин нашої держави. Для вирішення складних соціокультурних проблем необхідно переосмислення сучасної гендерної політики у сфері культури, її пріоритетних напрямів, завдань і механізмів реалізації.

У сучасних умовах в Україні культура не стала пріоритетним напрямом державної політики. Нові соціально-економічні умови змінили і відносини митців з владою. Державне замовлення, якщо воно і існує, то не завжди фінансуються в необхідних обсягах. В цілому, ситуація така, що діячі культури виживають поодинці. Митці в Україні сьогодні змушені засвоювати нову для себе сферу маркетингу. Необхідно також закцентувати увагу на підтримці уявлень про сакральність сфери культури в суспільній свідомості. Причинами дискомфорту також є невідповідність між декларованими і життєвими реаліями, які спростовують усталені твердження, а також незатребуваність митця як наставника життя.

В Україні поки що не проводилося масштабних соціологічних досліджень на гендерну тематику на замовлення органів державної влади чи політичних партій. Дослідження гендерних відносин в Україні здійснюються переважно на замовлення міжнародних організацій чи громадського сектору. Лідером серед представництв міжнародних організацій, які замовляють гендерні дослідження, виступає Програма рівних можливостей ПРООН в Україні [2, 14].

Вважаємо за доцільне навести чинники, що впливають на формування і реалізацію соціокультурного потенціалу жінок і на їх соціальний статус.

Статусні фактори. Як відомо, гендер виступає одним із чинників стратифікації, вказує на соціальний статус особи. В Україні такі гендерні диспропорції виражаються в значно нижчому рівні особистих прибутків жінок у порівнянні їх з відповідними показниками для чоловіків: загалом розрив становить близько 30% [3, 227].

На нашу думку, вік також виступає вагомим чинником щодо соціального статусу особи. Так, зокрема, сьогоднішні трансформаційні процеси та конкуренція на ринку праці призвели до зростання аскриптивних якостей особи, а приналежність

до старших вікових груп значно знижує життєві можливості особи щодо поліпшення її статусу. В кінцевому підсумку це негативно впливає на соціальне самопочуття жінок та чоловіків.

Освіта, професія, кваліфікація також здійснюють вплив на соціальні позиції жінок та чоловіків і мають гендерну специфіку. Зазначимо, що життєві можливості жінок щодо освітнього потенціалу є значно нижчими. Така ситуація має місце у аналізі освітнього рівня і рівня доходів чоловіків та жінок; у структурному представленні жінок серед представників групи масової інтелігенції, а саме: працівників закладів культури, учителів тощо. До речі, гендерна структура середнього класу як і «ядра» середнього класу, статистично значимо не відрізняється від структури масиву в цілому. Проте відмінності між середнім і нижнім класами, а також «ядрами» цих двох класів є значимими: частка чоловіків серед представників середнього класу є вищою, ніж серед представників нижчого класу. Значною мірою така відмінність може бути наслідком вікової структури класів, адже жінки помітно переважають у найстаршій віковій групі, а представники цієї групи частіше відносять себе до нижчого класу [4, 13].

Сімейний статус жінок також впливає на можливості соціального потенціалу, оскільки конфлікт рольових вимог, що пов'язаний із наявністю сім'ї, значною мірою обмежує можливості втілення соціального потенціалу жінок. До соціокультурних чинників можна віднести гендерні стереотипи, гендерні ідеали, різні типи тендерної соціалізації тощо. До речі, один з двох дорослих у світі загалом вважає, що жінки не мають рівних прав з чоловіками, хоча ще 20 років тому близько 130 країн світу схвалили Конвенцію про усунення всіх форм дискримінації щодо жінок. Думка дорослих громадян України подібна: лише 55% опитаних вважають, що жінки й чоловіки в Україні мають рівні права. До того ж чоловіки переконані в цьому значно частіше (65%), аніж жінки (47%) [1, 174].

Аналіз гендерних диспропорцій у владних структурах України свідчить про те, що у Верховній Раді першого скликання було майже 3% жінок, другого – 5,7%, третього – 8,1%. До речі, за радянських часів Верховна Рада УРСР теж не могла похвалитися чоловічо-жіночою «зрівнялівкою», але кількість жінок була пристойнішою, ніж тепер – близько 36% [5, 63].

Отже, виходячи із вище зазначеного, можна констатувати про поки що недостатнє підвищення рівня представництва жінок в культурній сфері, гендерні диспропорції у владних структурах України зумовлені високим рівнем скорочення кількості жінок на вищих рівнях органів державної влади й відмовою від квот для жінок. При цьому постає необхідність активного впровадження гендерної паритетності у сфері управлінських відносин; більш широкого використання гендерних підходів щодо створення матеріальної та моральної бази для активізації участі жінок в процесі управління.. Адже використання гендерного підходу в соціогуманітарних науках надасть ширші можливості для переосмислення культури. Тому сьогодні необхідно зосередити увагу на адекватних політичних рішеннях з метою забезпечення принципу гендерної паритетності з урахуванням культурних запитів усіх суб'єктів культурної діяльності.

Використані джерела

1. Центр Разумкова; Центр політико-правових реформ; Інститут економічних Досліджень та політичних консультацій. Робочі матеріали до громадських слухань: 100 днів нової влади: яка модель урядування формується? [Електронний ресурс]: http://www.razumkov.org.ua/upload/-Przg_100 _dniv _June_2010.pdf

2. Марценюк Т. За яких умов можлива успішна гендерна політика? Інституційна модель дослідження і регулювання гендерних віднсин у Швеції та в Україні / Марценюк Т. // Зб. доп. Між нар.наук.-практ. конф. «Гендерні перетворення в Україні: осмислюючи стратегію і тактику» / Упоряди.: О.Плахотнік, Л.Гуслякова. – Х.: Райдер, 2009. – 120 с.

3. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: «КЛАС», 2004. – 536 с.

4.Міщенко М.. Середній клас: самовизначення в соціальній структурі суспільства /М.Міщенко // Національна безпека і оборона. – 2008. – № 7. – С. 5–13.

5. Довідка журналу «Віче». – 2008. – № 1. – С. 63.

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

ПОЛІТИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В ЕПОХУ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ І СУСПІЛЬНІ РЕАЛІЇ

Ініційовані та здійснювані новою владою в Україні досить динамічні, хоч і не завжди системні модернізаційні інновації та реформаційні кроки можуть бути успішними при умові їх відповідності новій стратегії цивілізаційного розвитку країни, світоглядним та ціннісним орієнтаціям більшості українців, зростання ролі політичної культури в житті вітчизняного соціуму. Політична культура має бути адекватною до тих корінних змін, які відбуваються в економічній та політичній сферах держави.

Слід зазначити, що серед вітчизняних та зарубіжних суспільствознавців є значні розбіжності у трактуванні сутності політичної культури. Труднощі у чіткому визначені зазначеного категоріального поняття обумовлені значною мірою багатозначністю двох взаємопов'язаних термінів – «культура» і «політика». Якщо розуміти під культурою сукупність фундаментальних цінностей, створених людською цивілізацією, а під політикою – науку і мистецтво управління, то політична культура у широкому контексті виступає як продукт історичного досвіду суспільства, досить об'єктивний показник цивілізованості суспільства, легітимності влади та лояльності громадян і соціуму до неї.

У вузькому розумінні поняття політичної культури включає мову політичного дискурсу, культури політичного мислення і політичного спілкування, культури поведінки політиків і населення як суб'єктів політичного процесу [2, 16].

Відомий канадський дослідник проблем політичної культури Деніел Белл, окреслюючи її світоглядні, ціннісні та інституційні компоненти, цілком слушно наголошує на тому, що вчинки людей залежать від того, що вони думають, як відчувають, у що вірять. Навіть неусвідомлені дії відображають і акумулюють у

собі окремі елементи культури. На думку, Д. Белла, політична культура складається з ідей, припущень, цінностей, переконань, які зумовлюють політичну дію. Вона служить фільтром або лінзою, через яку політичні актори бачать світ. Політична культура є мовою політичного дискурсу, словник і граматика політичної дискусії і взаєморозуміння [2, 11].

Розглядаючи політичну культуру в контексті теорії культури, український дослідник П. Сас запропонував власне оригінальне тлумачення інтегральної сутності її парадигми. З його точки зору політичну культуру можна визначити, з одного боку, як спрямовані у світ політики прояви психологічних орієнтацій, ментальності, ціннісних установок та самосвідомості членів суспільства, а з іншого як специфічне знання, дискурсивну «текстову» діяльність, які супроводжуються категоризацією політичних відносин та інших основоположних реалій суспільного буття (політична система, її інститути, релігія, мораль, історична традиція, економіка), внаслідок чого можуть утверджуватися певні установки публічної поведінки. Політична культура має цивілізаційний вимір, який уособлюють політична система та її інститути [5; 36–37].

Оскільки політична культура є багатоаспектним суспільним феноменом, його всебічне вивчення потребує творчого застосування новітнього, вже спробуваного методологічного інструментарію різних суспільних наук, у тому числі історії, філософії, культурології, політології, соціології, правознавства, семіології.

Доводиться констатувати, що феноменом політичної культури соціогуманітарною наукою в Україні належним чином не осмислений і не досліджений. Однією з причин такого стану речей у царині вивчення політичної культури в Україні є те, що вітчизняна політична думка традиційно сфокусована на вирішенні переважно однієї проблеми: вибори і вибір. Зокрема, досить гостро відчувається потреба у комплексному дослідженні стану, проблем сучасної вітчизняної політичної культури, прогностичних тенденцій її розвитку. Матеріали новітніх політологічних та культурологічних досліджень, соціологічних опитувань населення, періодичних видань, переконливо свідчать про низький рівень політичної культури як у політичної еліти так і загалом українського соціуму. У сучасній Україні, використовуючи типологію політичної культури відомих американських дослідників Габріеля, Алмонда й Сіднея Верби, переважає підданська культура, натомість практично відсутні активістська культура, а тим більше культура громадянська [4, 193].

Типовим явищем в Україні є політична індиферентність громадян, соціальна апатія, анемія розчарування діями влади, рецидиви конфронтаційного мислення, ерозія моральних цінностей та ідеалів, дискредитація принципів демократії, ідеї державної незалежності, деструктивна діяльність ультрарадикальних сил, серед яких особливо небезпечними є екстремістські організації релігійного спрямування. Тому доля України, її цивілізаційного вибору у найближчі десятиліття значною мірою залежатиме від утвердження демократичної культури в українському суспільстві, пробудження громадянської енергії населення, її політичної активності. Представники ж політичної еліти мають дати зразки

професійно-компетентного та цивілізаційного підходу до розв'язання найгостріших проблем сучасності.

Важко у цьому зв'язку не погодитися з думкою професора Ф. Рудича, який сучасний стан політичної культури в Україні кваліфікує як шанс її набуття – набуття нею політичної культури на шляху побудови демократичної правової держави, громадянського суспільства [4, 195].

В якості пріоритетного напрямку гуманітарного знання варто розглядати глибоке вивчення проблем історії політичної культури, досвіду її формування на різних хронологічних відрізках української державності. Актуальність цього дослідницького завдання визначається тим, що з'ясування історичних закономірностей і тенденцій розвитку політичної культури дає змогу критично оцінювати соціально-політичні процеси сьогодення, науково прогнозувати майбутнє, вибудовувати удосконалену теоретичну модель політичної культури, в якій органічно поєднуються елементи вітчизняного та європейського досвіду формування демократичних політичних традицій і цінностей.

Тому корисним є осмислення в історичній ретроспективі і творче застосування в сучасних реаліях таких громадянських цінностей запорозьких козаків як принципи колективної волі та колективної відповідальності у козацькому середовищі, верховенства владної волі козацької ради, рицарська гідність, поняття товариства, православна орієнтація політичної культури запорожців. Навіть зважаючи на вразливі місця козацької демократії, її механізм є досить повчальним для формування культури політичного процесу. Історичні документи, наприклад, засвідчують, що гетьмани, котрі не виправдовували сподівань громади або ж підозрювалися у відхиленні від політичної лінії Війська Запорозького не лише позбавлялися булави, а й життя. Вказуючи на значення історико-політичних студій з цієї проблеми варто прислухатися до конструктивності думки академіка І.Кураса, який зазначає, що політична культура це також історія хвороб суспільства як щойно придбаних, так і генетично успадкованих [1, 475].

Так, наприклад, певні складнощі для діалогічного, толерантного вирішення суспільних проблем в Україні створює консервативність політичної культури, яка містить в собі намарування тоталітарної доби. Не менш важливо враховувати і такий чинник. Він полягає у врахуванні впливу багатовікової бездержавності та територіальної розчленованості на формування ментальності українців, різнополюсних ціннісних орієнтацій, на поглиблення процесів політичного розмежування [1, 476].

Предметом серйозного наукового аналізу має стати також співвідношення політики і моралі, дослідження моделей і критерій моральності в політиці. Політична етика має формувати моральну відповідальність перед суспільством, зменшувати напруження політичного протиборства та політичних пристрастей. Російські дослідники, наприклад, вважають, що основна функція моралі в політиці полягає в тому, щоб мобілізувати громадсько політичну активність людей для втілення класичної хоч певною мірою і утопічної тріади французької революції – свобода – рівність, братерство [3, 278].

Актуальною проблемою соціогуманітарної науки як у теоретичному, так і в практичному розумінні є розвиток політико-світоглядної освіти молоді, зокрема студентів. Зарубіжні дослідники цілком справедливо зазначають, що принципи моралі, виконують інтегративну, синтетичну функцію, об'єднують в одне ціле свідомість, переконання, освіченість, культурний розвиток, вчинки та поведінку студентів, забезпечуючи тим самим єдність політичної і моральної культури [7, 173].

Потрібно підкреслити, що одне із стратегічних завдань вищої школи полягає не лише у професійній та науковій підготовці інтелігенції, інтелектуальної еліти, а й у сприянні формуванню всебічнорозвиненої особистості, виробленню її громадянської позиції, вихованні патріотизму, любові до Батьківщини, поваги до цінностей, створених попередніми поколіннями та перевірених їхнім досвідом «Від того, – зазначається в одній із статей, опублікованих на сторінках журналу «Віче», – як ми виховуємо молодь, яку даємо їй освіту, які моральні, духовні, політичні цінності прищеплюємо, залежить демократичне майбутнє нашої держави» [6, 32].

Проблеми підготовки соціально відповідальної політичної еліти суспільства актуалізують питання про поглиблення змісту та урізноманітнення форм політичної освіти студентів у ВНЗ. Одним з таких науково-педагогічних центрів з підготовки фахівців у царині технологій та менеджменту політичного процесу могло б стати створення у структурі вищих культурно-мистецьких закладів освіти інститутів політичної культури.

Загалом для трансформації політико-культурних якостей українського суспільства необхідним є обґрунтування теоретико-методологічних підвалин цього процесу послідовне зміцнення духовної, інтелектуальної свободи, реальне розширення соціально-економічного та політичного простору для вияву громадянської активності людей, забезпечення мирного існування протилежних ідеологій та політичних орієнтацій. Водночас влада зобов'язана рішуче протидіяти ідейному впливу політичного та реального екстремізму на український соціум, а особливо на молодь.

Використані джерела

1. Курас І.Ф. Етнополітика: історія і сучасність; статті, виступи, інтерв'ю 90-х років / І.Ф. Курас. – К: УПІЕНД, 1999. – 656 с.

2. Нагорна Л.П. Політична культура українського народу: історична ретроспектива і сучасні реалії / Л.П. Нагорна. – К.: Стиль, 1998. – 278 с.

3. Политология. Лексикон / Под редакцией А.И. Соловьева. – М.: РОССПЭН, 2007. – 800 с.

4. Рудич Ф.М. Політологія: [підручник; 3-тє вид., перероб., доп.] / Ф.М. Рудич. – К.: Либідь, 2009. – 480 с.

5. Сас П.М. Політична культура українського суспільства (кінець XVI – перша половина XVII ст.): нав. посіб. / П.М. Сас. – К.: Либідь, 1998. – 296 с.

6. Сіленко А., Кормин Л. політологія та соціологія в освітньому процесі України. Болонський процес чи відступ від демократії? / А. Сіленко, Л. Кормин // Віче. – 2010. – № 13. – С.31–32.

7. Трошкин В.В., Теплов В.И. Культура политического процесса: учеб. пособ. / В.В. Трошкин, В.И. Теплов. – М.: Издательство РДЛ, 2001. – 224 с.

В. К. Скнарь,
кандидат педагогічних наук,
професор НАКККіМ

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПОТРЕБИ ЗАКОРДОННОГО УКРАЇНСТВА

Сьогодні в Україні частіше використовується поняття «діаспора», ніж «закордонне українство», хоча вони мають певні відмінності. Поняття «закордонне українство» охоплює усіх етнічних українців, що проживають за межами своєї країни, в той час як у діаспорному житті мають бути наявні спільність культурних цінностей, прагнення зберегти етнічну і культурну самобутність, уявлення про спільне історичне походження. Діаспора – це будь-яке представництво етнічних одиниць за межами материнського етнічного регіону, котрі усвідомлюють свою генетичну або духовну з ним єдність.

Багато мільйонів людей українського походження проживають у різних країнах Європи, Азії та Америки. Їх міграції спричинені двома світовими війнами, громадянською війною, насильницькими депортаціями за часів сталінізму, економічними негараздами, що неодноразово мали місце в Україні у ХХ ст.

Українські громади в деяких країнах є досить значними: понад 3,5 млн. у Росії, близько 1 млн. в США та Канаді, 0,9 млн. у Казахстані, 0,5 млн. у Молдові, понад 300 тис. у Бразилії, Аргентині та Білорусі, до 100 тис. у Польщі та Румунії, по 30-40 тис. у Німеччині, Франції, Великій Британії та Словаччині. Помітними є українські громади в Грузії, Австралії, Чехії, Угорщині, Сербії та деяких інших країнах. Ці громади мають різне походження: деякі живуть на цих землях з давніх часів (як-от українці Південної Буковини в Румунії, східної Словаччини, південно-західної Білорусі), деякі є нащадками шукачів кращого життя початку ХХ ст. (в Канаді, Сибіру, північному Казахстані), деякі є дітьми та онуками політичних емігрантів та переміщених осіб повоєнного періоду, тощо.

Окрім українців – громадян іноземних держав, існує ще приблизно 3-мільйонна українська тимчасова трудова еміграція, тобто українці, які працюють за кордоном, часто нелегально. Експерти оцінюють кількість трудових емігрантів з України в 1–1,5 млн. у Росії, по 200–300 тис. у Польщі та Італії, по 100–150 тис. в Португалії, Іспанії та Чехії.

Тому недивно, що культурно-дозвіллєві, соціальні потреби різних громад закордонного українства мають певні відмінності. Українці «Заходу» зацікавлені у більшій кількості гастролей українських митців у їхніх країнах і здатні фінансово підтримати ці поїздки. Натомість «східне» закордонне українство охоче приймає в себе українських митців, але не завжди спроможна оплатити такі гастролі й візити.

На жаль, економічні й політичні труднощі обмежили можливості держави у стосунках із закордонним українством. В минулому ці стосунки часом ставали доволі напруженими, а довгоочікувана мережа українських культурних центрів за кордоном так досі й не створена. Україна передбачає різноманітні форми підтримки діаспорних громад (підтримка розвитку українських шкіл, видання українських газет та книжок, заснування українських бібліотек, гастролі українських митців по місцях компактного проживання українців за кордоном, організація фестивалів аматорського мистецтва діаспори тощо), але фінансування такої підтримки з державного бюджету було невеликим, тому не всі заплановані культурні акції відбуваються на належному рівні.

Потреби існують об'єктивно і є суспільною формою тієї якості систем взагалі, яка виражається в активному реагуванні на дефіцит чогось необхідного для існування системи. Ліквідувати потребу в чомусь життєво необхідному можна лише у взаємодії із середовищем, що означає неминучість активності системи, у суспільстві – необхідності діяльності. Одна і та ж сама потреба може бути задоволена різними способами, з переважанням застосування різних потенцій [4, 113].

Незалежно від соціально-культурних умов країни проживання, існують загальні потреби закордонного українства, пов'язані із збереженням національних культурних цінностей, традицій, звичаїв, обрядів, рідної мови, а також відповідним вихованням дітей та молоді. Тому організація культурно-дозвіллєвої діяльності закордонного українства повинна бути адекватна цільовим установкам культурно-дозвіллєвих потреб (збереження української культури, залучення до неї підростаючого покоління), що мають бути осмислені у контексті національної ідентифікації. Адже в культурному житті закордонного українства інтегруються цінності і традиції української культури і культури титульної країни.

Тому сьогодні особливої актуальності набули дослідження культурно-дозвіллєвої діяльності закордонного українства; специфіки організації дозвілля в умовах інокультурного середовища; культурно-дозвіллєвої діяльності закордонного українства у справі прилучення дітей та молоді до національної культури.

Аналіз наукової літератури дає підстави стверджувати, що в контексті досліджуваної проблеми дозвілля має бути осмислене як складова культурного життя закордонного українства і як сфера соціалізації та інкультурації особистості.

Оскільки індустрія дозвілля вибудувана в цілому на культурних традиціях і цінностях титульної країни, необхідно залучати цінності української культури в існуючі форми рекреаційно-дозвіллєвої індустрії країни проживання українців.

Культурно-дозвіллєві потреби закордонного українства можна задовольнити шляхом прилучення дітей та дорослих до різних видів національного мистецтва і фольклору, до участі в проведенні національних свят, культурно-просвітницьких заходів, до пошукової діяльності (створення міні-колекцій ляльок, костюмів, малюнків, казок); використання в дозвіллі дитячого ігрового фольклору; організації сімейного дозвілля; проведення послідовної мовної політики, організації різноманітних культурно-дозвіллєвих заходів на матеріалі української культури.

Перспективним також буде створення міжнародного науково-методичного центру української діаспори з проблем організації культурно-дозвіллєвої діяльності, налагодження системи обміну досвідом, а також розробка програм і методичних матеріалів з даної проблематики, створення системи підвищення кваліфікації

Використані джерела

1. Диба О.П. Теоретичні засади культурно-просвітницької роботи з дітьми і молоддю української діаспори (за матеріалами Програми школи українознавства для дітей і молоді української діаспори Сербії) / О.П. Диба // Рідна школа. – 2004. – №4. – С. 63–65.

2. Диба О.П. Національно-культурні аспекти життя української діаспори за кордоном / О.П. Диба // Вісник Книжкової палати. – 2004. –№4. – С. 39–41.

3. Диба О.П. Життя української діаспори за кордоном у соціально-культурному контексті / О.П. Диба // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля». – К., 2004.

4. Енциклопедія етнокультурознавства / Ю.І. Римаренко, В.Г. Чернець та ін. / за ред. Ю.І. Римаренка. – К.: ДАКККІМ, 2001 – Ч.І. – Кн.2. – 522 с.

Л. В. Вольська,
викладач ДШМ №2
ім. М.І. Вериківського

ПОЛЯКИ УКРАЇНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНИ З ЄВРОПОЮ (українсько-польський фольклор у творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста)

У контексті сучасної світової музичної культури 2010–2011 роки являються видатними датами, коли відзначається 200-річчя з дня народження двох видатних композиторів і піаністів: Ф. Шопена і Ф. Ліста. Для нашої молодої незалежної країни це є сприятливий шанс, по-перше, переглянути сформовані радянським музикознавством стереотипи сприйняття цих геніальних особистостей і їх творчості, по-друге, відкрити всьому світові ті багатогранні зв'язки, які поєднували цих митців з Україною. Темою цієї статті є розкриття взаємовідносин Ф. Шопена і Ф. Ліста з поляками з України. Це спілкування сприяло більш глибокому вивченню цими митцями українсько-польського фольклору, що потім знайшло своє відображення в їхній творчості.

Треба зазначити, що всі три поділи Речі Посполитої, які відбулися у 1772, 1793 та 1815 роках, не змогли розділити поляків. Їх об'єднували кровні й дружні зв'язки, а головне – національно-патріотична ідея, спрямована на боротьбу за відродження своєї незалежної країни. В той же час епоха романтизму кінця XVIII – першої половини XIX ст. стимулювала по всій Європі захоплення народною творчістю і на цьому ґрунті зародження національних течій в мистецтві. Ф. Шопен і Ф. Ліст являються найяскравішими представниками національних композиторських шкіл Польщі та Угорщини. Чому ж ці імена ми можемо поставити поряд, коли ми згадуємо про їхні зв'язки з Україною? Тому, що познайомили їх з нашою країною і її народною культурою люди, які належали до одного кола, поляки з Правобережної України і Галичини.

Серед друзів і знайомих Ф. Шопена були молоді польські поети з України, які приїхали до Варшави у пошуках кращої долі. Серед них були Стефан Вітвицький (1802–1847), Богдан Залеський і Северин Гощиньський. У 1830 р. у Варшаві вийшла поетична збірка уродженця Поділля С. Вітвицького «Piosenki sielskie», яку він з дарчим написом подарував Ф. Шопенові. До цієї збірки увійшли вірші, стилізовані під польські й українські народні пісні, сповнені наївної простоти й мелодійності. Ще до видання збірки, у 1829 році, Ф. Шопен написав на вірші з неї свої перші пісні «Бажання» та «Де любий». Всього нам відомо десять пісень на слова С. Вітвицького, написані композитором протягом життя. Ф. Шопен майже ніколи не вдавався до цитування народних тем, але саме тому, що він захоплювався народною творчістю (про це свідчать його юнацькі листи з Шафарні [3, 65–66, 76]), його пісні на слова С. Вітвицького так подібні до народних. Тема вирішальної ролі народної творчості у справі становлення національної музики часто обговорювалась молодими митцями, і як продовження цих розмов звучить настанова С. Вітвицького у його листі до Ф. Шопена у Відень. Після закликів до написання Шопеном польської опери поет додає: «Тільки завжди пам'ятай: народність, народність і ще раз народність; це слово нічого не говорить посереднім авторам, але це не так для такого таланта, як твій. Існує рідна мелодія, так же, як і рідна природа. Гори, ліси, води й луки мають свій внутрішній, рідний голос, хоч і не кожне серце може це почути… Кожен раз, коли я думаю про це, дорогий пане Фридеріку, я завжди тішу себе солодкою надією, що ти будеш першим, кому судилося почерпнути з невичерпної скарбниці слов'янських мелодій… Шукай слов'янські національні

мелодії, як мінералог шукає каміння і руди, – у горах і полях. Може бути, ти визнаєш доречним занотовувати деякі наспіви. Така збірка була б для тебе надзвичайно корисною, – на це не потрібно шкодувати часу» [3, 217–218]. Звертає на себе увагу те, що С. Вітвицький закликає Шопена до вивчення слов'янського фольклору, а не тільки польського.

Після розгрому Листопадового повстання 1830 р. С. Вітвицький, Б. Залеський та багато інших знайомих Ф. Шопена емігрували за кордон. Центром польської еміграції став Париж. Сюди згодом приїхав і Міцкевич, з яким С. Вітвицького, Б. Залеського і Ф. Шопена пов'язували дружні стосунки. Пізніше Вітвицький на запрошення Ж. Санд відвідав Шопена у Ноані. У 1841 р. композитор присвятив йому чотири Мазурки ор. 41. Того ж року він пише дві пісні на слова Б. Залеського «Думка» і «Гарний хлопець». Навесні 1842 р. С. Вітвицький передає Ф. Шопену нову збірку віршів Б. Залеського, яка протягом наступних років була однією з його улюблених книжок і лежала на його письмовому столі [4,106]. Вірші з цієї збірки надихнули композитора тоді на написання у години гіркого смутку пісень «Меланхолія» та «Дві смерті» (1845). На той час Б. Залеський був визнаним поетом, основною темою творчості якого було оспівування України, в якій він народився.

Ще у 1830-х роках на музичних вечорах польські друзі Ф. Шопена познайомились з видатним угорським піаністом Ф. Лістом, який палко підтримував визвольну боротьбу Польщі проти Російської імперії. У 1847 р. Ф. Ліст приїхав на гастролі до України. Перебуваючи у Києві, Ф. Ліст познайомився з княгинею Кароліною Вітгенштейн, уродженою Івановською. Пізніше виявилось, що вона є племінницею Феліції Івановської, уродженої Залеської, далекої родички Б. Залеського. З нею та її дочкою Діонізією Понятовською, яка була його українською «чорноокою» музою, він підтримував тісні стосунки. Вони часто листувались і при нагоді завжди зустрічались за кордоном. Всі ці родинні й дружні зв'язки важливі для нас тому, що саме через них можна пояснити написання Ф. Лістом в Україні фортепіанних творів на польські та українські народні теми, а також на тему пісні Ф. Шопена «Бажання».

У 1849 р. у Кістнера був виданий цикл фортепіанних п'єс «Колосся, зібране у Воронинцях» («Glanes de Woponince») Ф. Ліста. Цикл складається з трьох творів: «Українська балада», «Польські мелодії» та «Скарга». Перша і третя п'єси мають підзаголовок «Думка». В «Українській баладі» композитор використовує тему української народної пісні «Ой, не ходи, Грицю», а в основі «Скарги» лежить тема відомої української пісні «Віють вітри». Перед нами яскравий зразок використання угорським композитором українського фольклору. Але це ще не все, що було написано Ф. Лістом в Україні на теми народної музики. Тоді ж композитор вписав до альбому десятирічної княжни Марії Вітгенштейн, доньки його коханої К. Вітгенштейн, якій, до речі, він присвятив попередній цикл, п'єси «Лілії», «Гриць», «Мазурку» і «Краков'як». Всі ці дитячі твори написані з використанням тем польських і українських народних пісень. Отже, тепер постає питання: звідки композитор узяв ці теми або де він їх почув? На думку Я. І. Мільштейна, ці теми Ф. Ліст почув від подільських циган, які грали і співали на святкуванні його дня народження у Воронинцях на запрошення К. Вітгенштейн (про це композитор згадує в одному із своїх листів) [2, 841–842]. Про циган згадує і А. Вокер у своїй монографії про Ф. Ліста, але що до мелодій з цього циклу він вказує, що їх композитор чув від українських селян [6,46]. Але стосовно пісні «Віють вітри» він уточнює, що її композитор вперше почув на Контрактовій площі у Києві. Пісню співала сліпа дівчина під акомпанемент старого бандуриста. Це справило на Ф. Ліста таке враження, що в той же вечір на своєму першому концерті у Києві, який проходив у залі Конт-

рактового будинку, він імпровізував на цю тему [6,48–49]. Підчас моїх пошуків я прийшла до висновку, що всі польські теми, а також тему пісні Марусі Чурай «Ой, не ходи, Грицю» Ф. Ліст міг «запозичити» у Вацлава з Олеська (Вацлава Залеського) з його збірки «Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» («Пісні польські і руські галицького люду»). Ця збірка була надрукована у Львові у 1833 р. До неї ввійшли 1459 польських і українських пісень. У цьому виданні вперше до текстів пісень окремо були видані ноти. Автором нотного запису 160 пісень, з яких 76 були українськими, був видатний польський скрипаль, життя якого теж було пов'язане з Україною, Кароль Ліпіньський. Саме серед пісень цієї збірки ми можемо знайти всі пісні, використані Ф. Лістом. Тут є: Краков'як (№37), Мазурка «Gdy w Czystem Polu» (№85, 86), «Hrуc» (№116), «Lilie» (№160) [5]. Як зазначає М. Загайкевич, «за тогочасною традицією збірник «Пісні польські і руські галицького люду» виконував подвійну функцію: фольклористичної праці й посібника для домашнього музикування. Гармонізація мелодій та фортепіанний супровід, створені К. Ліпіньським – лаконічні й нескладні, безперечно зорієнтовані на виконавські можливості музикантів-аматорів» [1, 263]. Тому недивно, що цей збірник був популярним серед польської шляхти на Поділлі.

Цікаво, що у п'єсі «Польські мелодії» Ф. Ліст використовує теми двох польських пісень. Одна з них є народною, але ще не ідентифікованою, друга – тема пісні Ф. Шопена «Бажання». Це виглядає дивним, тому, що на той час пісні Шопена ще не були видані. Вони були популярні в побуті, але існували тільки в рукописному вигляді. Коли після видання цих пісень, вже після смерті композитора, у 1851 р. Ф. Ліст зробив фортепіанну обробку шести з них (в тому числі й «Бажання»), це не викликало здивування. Але звідки пісня Ф. Шопена на Поділлі у 1847 р.? Музикознавці вважають, що або Ф. Шопен використав народну тему, яку потім Ф. Ліст почув в Україні, або Ф. Ліст чув цю пісню у Парижі у колі Ф. Шопена та його польських друзів, а потім в Україні по пам'яті її записав. На мою думку, виходячи з наведених вище зв'язків польських поетів з України С. Вітвицького та Б. Залеського з Ф. Шопеном, з одного боку, та їхніх тісних стосунків з родичами і друзями на Поділлі, з іншого боку, немає нічого дивного, що рукописи пісень Ф. Шопена могли через них потрапити в Україну. Отже, коло замкнулося: Стефан Вітвицький – Богдан Залеський – Ф. Шопен – Вацлав Залеський – Кароль Ліпіньський – Феліція Івановська – Діонізія Понятовська – Кароліна Вітгенштейн – Ф. Ліст.

Таким чином, на цьому маленькому прикладі ми змогли побачити як через людські й родинні стосунки поляків з України до творчості Ф. Ліста потрапили яскраві зразки українсько-польського фольклору, які назавжди залишаться у світовій музичній культурі.

Використані джерела

1. Загайкевич М. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Українська тема у світовій культурі. – Зб. наук. статей. – К., 2001. – Вип. 17 – 356 с.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист. — М., «Музыка», 1970. – Т. 1. – 2-е изд. – 864 с.
3. Шопен Ф. Письма в 2-х т. М.: Музыка, 1989. – Т. 1. – 4-е изд. – 487 с.
4. Шопен Ф. Письма в 2-х т. М.: Музыка, 1984. – Т. 2. – 3-е изд. – 461 с.
5. Muzyka do piesni polskich i ruskich Ludu Galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska. – Do śpiewi i na fortepiano ułożyl Karol Lipiński. – We Lwowie: nakładem F. Pillera. – 1833. – 183 s.
6. Walker A. Franz Liszt: The Weimar years, 1848 – 1861. / A. Walker. – Cornell University Press. – 1993. – 656 p.

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ПОТЕНЦІАЛУ СУСПІЛЬНОГО РОЗВИТКУ

З. О. Босик,
канд. культурології, с.н.с. УЦКД,
в. о. зав. лаб. традиційної народної культури
імені Василя Скуратівського УЦКД

СІМЕЙНІ ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Сімейні звичаї та обряди на всіх історичних етапах розвитку суспільства залишаються основними чинниками національного культуротворення українського народу, зокрема особистість – сім'я, традиції – сучасність. Тому не зайвим буде згадати про досвід народної традиції, яка споконвіку базувалася на великих знаннях про таємниці світу і життя людини. Адже сім'я формує перші звички щодо пізнання оточуючого і всього світу в цілому. Через материнське молоко з колисанкою підкріпленими обрядами прививається приналежність до свого роду і народу. Підживлюючись побутовою та календарною обрядовістю, що в цілому є першими і подальшими чинниками національного культуротворення, та й визначає актуальність порушеної проблеми.

Проблематикою української сім'ї, вивченням народної звичаєвості та обрядовості займалися Н. Гаврилюк, О. Боряк, О. Любар, А. Макаренко, С. Русова, С. Садовенко, Г Скрипник, М. Стельмахович, В. Сухомлинський, К. Ушинський та інші. Проте суть та значення народних звичаєвості та обрядовості в працях українських етнологів і педагогів досліджені та висвітлені ще недостатньо. Тому ця тема потребує подальшого вивчення та дослідження в культурологічному аспекті.

Коріння української родини сягає в сиву давнину. Адже сім'я з її побутом, тобто загальним укладом життя, сукупністю виховних звичаїв і традицій, складалася упродовж багатьох століть і зміцнювалася в ході історичного розвитку людства. Найбільш характерною та звичною для українського етносу є велика сім'я, що, як і будь-яка інша, звалася родом. Це була суспільна група – невелика, але дуже суцільна, злучена кровними зв'язками й спільними інтересами. За своїх членів рід солідарно заступався, обороняв їх від кривд. Згодом рід утратив давню сутність і розпався на малі, самостійні родини [3].

Сімейне життя українців – це традиційні звичаї, що супроводжувалися різноманітними обрядами та ритуалами, які в образно-символічній формі відзначали певні етапи життя людини та найважливіші стадії розвитку родини в її життєвому циклі: утворення сім'ї, народження дитини, її повноліття, сімейні ювілеї, смерть когось із членів сім'ї, календарні свята тощо. Водночас зазначимо, що відповідно до природного циклу існування людини складався цей комплекс сімейної обрядовості. У її циклі переплелися дії, символи, словесні

формули та атрибути, виникнення яких належить до різних історичних періодів з притаманними кожному з них нормами і поглядами. Біля витоків свого формування сімейні звичаї та обряди тісно змикалися з магічними заходами, котрі мали забезпечити сім'ї та окремій людині щастя, багатство та плодючість, захистити її від злих сил. Щодо ритуалів, то із розвитком раціональних знань магічні обряди поступово втрачали свій первісний зміст, все більше набуваючи розважального характеру. Так формувався багатошаровий і багатофункціональний обрядовий комплекс. Таким в основному він залишається і тепер, хоча й зазнав значних трансформацій та спрощень.

Сім'я вважалася святинею духу, благородних емоційних переживань, любові і вірності, щоденного живого спілкування, співпереживання, синівської і дочірньої вдячності, родинної солідарності, теплоти людських сердець. Родинні обряди охороняли цінність сім'ї, зберігали святість людських стосунків. Сім'я виступає потужним мобілізаційним механізмом формування духовності особистості в період трансформаційних змін. Вона як активний, природний і стійкий елемент суспільства у питаннях формування духовності, виступає активним посередником в узгодженні інтересів особистості й суспільства. Саме в сім'ї моральні відносини виступають цілісним духовно-культурним світом людини, здійснюючи її первинну соціалізацію. Сім'я завжди була найкращим колективним вихователем, носієм найвищих національних ідеалів.

На Україні з давніх-давен панував культ родини, рідної домівки, глибокої пошани до батьків та свого роду. Проте нині все помітнішими стають прояви родинної кризи. І тому настала нагальна потреба підвищити роль української сім'ї у вихованні дітей, допомогти молодим людям зберегти сім'ю, зберегти значимість інституту сім'ї для усього суспільства в цілому. Саме зараз на часі звернутися до неоціненної скарбниці народного формування та розвитку української сім'ї. Варто згадати те, що традиційно витоки духовного культурпотворення та самоідентичності належать сім'ї, а не школі, чи оточуючому середовищу. Головна цінність та специфіка сімейних звичаїв та обрядів українського народу в контексті життя самої родини, на основі прикладу батьків і передусім на основі традиційної родинно-побутової культури залишається неоціненним чинником національного культуротворення. Тому все більшої актуальності набуває звернення до невичерпної сімейної скарбниці української родини, які реалізуються у народних традиціях, звичаях та обрядах.

Варто зазначити, щоб особистість чітко усвідомлювала себе представником своєї нації, носієм національної культури. Необхідно, щоб сімейні звичаї та обряди українського народу забезпечували передумови формування особистості, які стали б спонукальною силою її самореалізації, сформували б у неї настійну внутрішню потребу в безперервному самовдосконаленні. Кінцевим результатом завдяки сімейним звичаям та обрядам українського народу має бути сформована цілісна особистість – повноправна, самостійна та творча, яка відчуває свою співпричетність до української національної культури, ідентифікує себе з українською нацією й реалізує свої потенційні можливості на благо України.

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група мають свої традиції, звичаї, обряди та свята, становлення яких відбувалося протягом ба-

гатьох століть. Обрядово-звичаєва сфера – це ті прикмети й ознаки, за якими розпізнається народ не тільки в сучасному, але й у його історичному минулому. Адже вона охоплює всі сфери особистого й суспільного життя кожної окремої людини. Побутово-звичаєва та святкова спадщина сім'ї, а також мова – це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ в одну націю. Тільки у комплексному поєднанні цінностей особистості й суспільства можливе формування духовності.

Сімейні звичаї та обряди українського народу виступають чинником саморегуляції людського життя. Родина закладає фундамент національного культуротворення, який визначається особливою міццю, бо будується на ґрунті глибоких емоцій, любові між батьками і дітьми, теплі кровних відносин. Вони охоплюють усі сфери людського життя, регулюючи національне культуротворення. Саме звичай як загальноприйнятий порядок, спосіб дій, загальноприйнята норма поведінки стає звичним, засвоєним, визнаним, увійшовши у вжиток. Таким чином, звичай, давно заведений, став звичайним порядком однотипної масової дії, яка відтворюється тривалий час. Соціальна роль звичаю слугує засобом збереження та передачі досвіду, освячення порядків і форм життя, які встановилися, регламентації й контролю поведінки індивідів, зміцненню їх зв'язку із тією нацією, суспільством, до якої вони належать.

Обряд – це особлива колективна символічна дія, яка призначена для того, щоб наочно-образними засобами оформити й відзначити важливі події суспільного й особистого життя. Відмінною особливістю обряду є його символічність, умовність, образність. Характерним для обряду є художнє оформлення всього його комплексу. За винятком похоронних і поминальних, всі обряди є радісними й святковими подіями. Але якщо в обряді головним є особлива символічна дія, то у святі – безпосередній вираз почуттів, настроїв, переживань у зв'язку з пам'ятними подіями в житті суспільства, колективу, сім'ї, особи тощо.

Сімейні звичаї та обряди були і є відносно самостійними явищами культури, засобами передачі досвіду від покоління до покоління. Їхня роль в розвитку людства можна порівняти з роллю пам'яті в розвитку окремої людини. Основна функція пам'яті полягає в збереженні набутого досвіду. Отже, це функція консервативна. Проте, коли б людина не володіла пам'яттю, коли б вона не зберігала попередніх вражень, уявлень і думок, вона не тільки не рухалась би вперед, а взагалі не могла б існувати, бо тільки попередній досвід дає їй можливість з успіхом пристосуватись до умов життя й боротись за своє існування. Тому, отримуючи певні здобутки культури, залишається продовжувати і вдосконалювати те, що вже здобули предки. Націю, звичайно, визначають як цілісність поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілісність підтримують передусім традиції, звичаї, обряди. Завдяки їм зберігається все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів. Отже, відмова від сімейних звичаїв та обрядів українського народу рівнозначне відмова від своєї національності. Тому поки нація дотримується своїх традицій, можна сказати, що вона справді існує.

Отже, сімейні звичаї та обряди українського народу є необхідними для вдосконалення особистості, які ґрунтуються на основі засвоєння нею матеріальних і

духовних пластів культури, це потужний чинник формування національної еліти та цінностей національного культуротворення. Головною метою в сімейних звичаях та обрядах українського народу залишається передача наступним поколінням соціального досвіду і духовних надбань українства, високої культури міжнаціональних відносин, формування у молоді особистісних рис громадянина України.

Таким чином, сімейні звичаї та обряди українського народу як чинник національного культуротворення зберігають в собі культурортворчу рефлексію у сучасно новій теорії, в системі ідеалів, традицій, звичаїв, переконань, створених народом і спрямованих формувати ціннісні орієнтації молодих поколінь у дусі розвитку матеріальної й духовної культури української нації.

Використані джерела

1. Єрохіна І. Традиційне родинне виховання в українській сім'ї / І. Єрохіна // Рідна школа, 1998. – № 7–8. – С. 31.

3. Крип'якевич І. П. Історія України. / І.П. Крип'якевич. – Львів, 1990. – 340 с.

4. Стельмахович М. Г. Народна педагогіка. / М.Г. Стельмахович. – К.: Рад. школа, 1985. – 312 с.

5. Стельмахович М. Г. Новітні перспективи сімейного виховання /М.Г. Стельмахович // Рідна школа, 1998. – № 7–8. – С. 23–25.

П. П. Дудар,
здобувач НАКККіМ

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ ДУХОВНОГО ГЕНЕТИЧНОГО КОДУ

Виховання із усіх святих справ – справа найсвятіша.
Феофан Затворник

Пріоритетними напрямками процесу суспільствотворення останніх років є спроба об'єднання багатонаціонального населення України спільною ідеєю, рівноцінною для всіх національностей (етнічних груп) не в своїй політично-економічній сфері в духовно-емоційній (морально-етичній). Більшість політичних (правових) заходів у цій сфері народного буття не привели, на жаль, до істотних змін. Тому нині є актуальними (коли не сказати єдиновірними чи навіть спасительними) питання розбудови, в першу чергу, системи освіти на фундаменті національної церковно-громадської педагогіки у своїй історичній традиції (церковні-народні школи, братські, ремісничо-цехові тощо) на зміцненні навчально-виховної та просвітницької галузей, народної педагогіки та національної культури. Нині помітне досить активне наукове дослідження проблем, пов'язаних із поверненням до національних та духовних (історично виправданих, зокрема християнських, а не лише загальнолюдських морально-етичних) цінностей.

Визначеною проблемою переймаються відповідні, як державні так і громадські, церковні інституції, об'єднуючи свої можливості та науково-просвітницькі ресурси. Значну наукову діяльність у сфері вивчення й дослідження проблематики в пошуках науково обґрунтованих шляхів «виходу із духовного культурного «застою» проводить НАКККіМ та КНУ імені Тараса Шевченка.

Боротьба «укорінених ідей» та їх розповсюдження і здатність «породжувати кризи» в період ідеологічних та політичних катаклізмів сьогодення, – безумовно важливі проблеми. Та на нашу думку, *набагато важливіше й найсуттєвіше, «насущне» сьогодні питання – як спасати дитячу душу позаетнічну, позанаціональну й «позачасну»*. У будь-якому випадку, поняття абстрактного гуманізму (добра для всіх) без особистої досвідної, «практичної» віри і пізнання про «кров, піт і сльози» служіння, без особистого пізнання «гріха й каяття» і незаперечного прийняття у власне, особисте життя понять – унеможливлюється реальне буття.

Важливою константою, на яку ми мусимо опиратися і з якою мусимо рахуватися, є наукова оцінка основ освіти та державна політика щодо неї.

Ми майже повністю поділяємо думки І. Каташевської [1, 300] щодо структури, форм та змісту сучасної освіти як «педагогічної системи». Та, на наш погляд, саме освіта (як етнічно-національна, традиційна, історично трансормована педагогічна система) є основою соціокультурного «космосу», а не навпаки. Констатуючи факт «кризового стану сучасної освіти», автор пропонує аналізувати проблему не лише «з середини», а й «із позицій усвідомлення освіти як інтегрального утворення, що склалося, функціонує і розвивається у взаємодії з іншими елементами соціальних систем і підсистем». І далі «…як ознака часовідповідності, в сучасній культурології та педагогічній науці виник напрям, що розглядає зв'язки освіти з іншими соціальними підсистемами і в межах якого активізувалося питання про співвідношення освіти та культури» [1, 300]. Коли під визначенням «культура» автор розуміє й християнство в його історичній ході, ми додали б, до, вказаних автором, «підсистему» церковної педагогіки.

За І. Каташевською однією з таких систем для культури є *освіта як засіб транслювання соціокодів.* Співвідношення «загальне – особливе» визначає закономірність, згідно з якою *еволюція* освіти має бути відповідною основним фазам та характеристикам еволюції культури» [1, 300].

Система освіти, як і будь-яка інша система (підсистема), не спроможна самотужки «виправити становище» ні за допомогою «науки», ні при «соціально діючій активності» Церкви. Порядок підпорядкованості (пріоритетності та субординації: держава – церква – наука – культура (пошуки відповіді на питання «Хто винен») незмінюють суті справи. Дуалізми (антагонізми): наука – практика; Церква – держава; еволюція – творення тощо не знімають домінанти стану речей, суті проблеми.

Наша конценція, апробована сорокарічним досвідом, співпраці з дітьми чотирьох поколінь. Цей досвід самоорганізувався в «систему», яку ми сьогодні пропонуємо Вашій увазі під «ненауковою» назвою «Відродження духовного генетичного коду (через призму фольклорно-календарного (Святки) року як основи духовної радості «позаетнічного» буття).

Цікавими для нас і прийнятними стали діючі системи Вальдорфська (теософська, Р. Штайнер) [8, 21] та «Радість бутя», що мала назви «Валеологія» [12] – в здоровому тілі – здоровий дух (з маленької літери) та неоязичество; духовно-національне відродження (без Святого Духу); морально-етичне відродження; системи Зєньковського (Християнська антропологія) [11], Ушинського, Гармаєва, Куломзіної [16], Ірчанінова тощо.

Цьогорічний «Всеукраїнський день дошкілля» (2010), проведений видавництвом «Шкільний світ, красномовно свідчить про початок ренесансу у справі духовно-патріотичного становлення і самоусвідомлення. Тішить те, що більшість ініціатив – це не «кабінетні концепції», які 80 років підряд нав'язували з гори, а живий досвід науковців та практиків.

Наша мета – розробка та запровадження у навчально-виховний процес програм, які грунтуються на концепції дитячого [5, 6] та календарно-обрядового фольклору («Святці» + «Обіход» – річне коло церковних свят) [3] як основі формування та розвитку у дітей духовно-партріотичного світогляду та буття (проживання). Завдання полягають у тому, щоб:

- розкрити сутність дитячого та календарно-обрядового фольклору у його річному колі («Обіході» та «Святцях») як духовно-партріотичного світоглядного підгрунтя програми формування, навчання та виховання дітей та їхніх батьків;
- обгрунтувати доцільність побудови комплексної навчально-виховної програми відповідно до календарно-обрядового річного кола свят;
- довести дієвість впливу календарно-обрядового фольклору, музичної народної творчості та дитячого фольклору на: 1) природне, правильне психофізіологічне формування та становлення дитини, людини; 2) пробудження та становлення духовно-патріотичного (ДНК) та психоемоційного, душевно-естетичного стану душі (ментальності, характеру); 3) раннє виявлення та формування творчо-професійних умінь та навичок – дарів, талантів Божих; 4) формування духовно-патріотичного світогляду;
- виявити та розвити закономірності процесу надбання, опанування, «професійних» творчих знань та умінь, духовного та соціального становлення дітей;
- визначити педагогічні (часопросторові) умови використання дитячого та календарно-обрядового фольклору та «Обіходних» свят у формуванні світогляду дітей та їх батьків.

Розпочинаючи нашу діяльність у дошкільному закладі, ми мали вже достатній досвід роботи в позашкільних та шкільних установах різних систем і відомств. Вік учасників колективів був від 7 до 40 років. Тоді вся діяльність ґрунтувалася і організовувалася на засадах взаємотворчості, взаємонавчання. Основою, змістом і діяльностю був фольклор, зокрема календарно-обрядове річне коло.

Ми відстоюємо принципи гармонізації триєдності: *тіло + дух + душа* (відповідно сучасною мовою, рефлективно-дійові, рухальні процеси та фізіологічні + емоційно-психічні, відчуттєві, рефлексійні процеси + розумово-вольова діяльність) шляхом свідомого контролю під час навчання та виховання. Принципом триєдності пронизано всесвіт: небесна (богословська): Бог – Син –Святий

Дух; сімейна (батько, мати, дитина), соціальна (сім'я – рід – народ), національна (людина – родина – країна), ставлення до дійсності (мушу – повинен – хочу).

За нашим визначенням, радість є філософія буття. А дитяча гра – це передусім радість. «А й справді, уявити, відчути себе громом, дощем, вітром, сонцем, квіткою, деревом, пташкою, і, мов дзиґа, злитися на мить з розмаїтим динамічним довкіллям, з віруючим земним і неземним життям, наповнити буденння символічним змістом, – і все це зі співом, танком – чи не є це щастям? І чи не тому наші пращури вбачали у масових грищах надійне джерело натхнення?» [7].

У кожного дорослого відносно дитини є три основних обов'язки: *формувати,* (виявляти, культивувати, прищеплювати), *навчати* та *виховувати.* Об'єктами нашої професійної і найперше людської відповідальності є: *душа (дух), тіло* та *розум дитини*. Звідси традиційно педагогіка та психологія визначають зміст навчально-виховного процесу: емоційно-психічний – фізичний – розумовий. Аби ця трикутна, триіпостасна діадема засяяла у кожній дитині надалі, розцвіла та

заплодоносила, ми мусимо *у любові* сформувати ТРИ головні неподільні, синкретичні основи буття:

- знання (навчаємося словом, розумово-мислительна діяльність);
- психо-емоційний стан (п'ятириця органів світосприйняття);
- духовне буття (ірраціональне, нерозумове, позатілесне, непізнане).

Нині ми мусимо забезпечити всі умови для пізнання та осмислення власне процесів дії «годування», «восПИТАНИЯ» (слов'янською – окормленіє) реального матеріального тіла та невидимої (але далеко не «нематеріальної») душі, їх оберігання – «виХОВАННЯ» від всього, що убиває радість і умертвляє, заморожує, усипляє дух, пожираючи позитивну енергію буття. Адже нині розум (раціо, сапієнс, але не мозок) – цей дар Божий – успішно засмічується інформацією, яка не завжди є знаннями. Сама сучасна освіта зводяться до механічної послідовності певних процесів, а не дії: запам'ятав – здав – забув. Без Слова Бога (себто Духа, енергії) процес передачі знань – фікція, або простіше, «перекачка» інформації. Тому ми пропонуємо шлях – *самонавчання на принципах добровільної аутодидактики, самопізнання і любоЗнання* (на учи ся; дивись – пробуй – роби; від умію до зРозу (мом) (В)мію).

Основою діяльності ми обираємо своє традиційне поле – *національну родинно-сімейну (фольклорну) педагогіку, православну духовну антропологію та ігрово-дієве буття*. Тактичною основою, календарним навчально-виховним планом для нас слугує календарно-обрядове та церковне річне коло – Обіход та Святці.

Саме тому наша методика першою із основ буття декларує діяльність на фольклорній ниві в межах індикту (церковне річне коло, календар) за регламентом колективного історичного народного досвіду «Святців».

В українців канвою землеробського календаря XIX ст. служили православні Святці – список християнських свят, розподілених по днях і місяцях всього року. Сільськогосподарське осмислення Святців призводило до створення «побутових святців», які хоч і мали з церковними спільні дні і назви (щоправда теж у народній редакції), але виконували більш приземлену (виробничо-побутову) функцію. Православні святці замінили календар дохристиянських свят, частково витіснивши або трансформувавши давні язичницькі вірування і обряди східних слов'ян [3, 4].

Зупинимось на головній позиції: *радість як свято буття*, що полягає у повсякденному повторенні одного сценарію (літературно-драматургічного (словесного) тексту), але у різноманітних дієформах втілення цього змісту; у створенні творчого простору буття (перебування); у приготуванні ритуальних страв та напоїв, із паралельним «спонтанним» поясненням їх змісту, суті та ролі і значення та місця у житті предків та у сучасному житті свого та й будь-якого іншого народу, нації, країни тощо; виготовлення традиційних, календарно-прикладних подарунків для тата, мами, дідуся, сестрички, внучки і т. д., реквізиту, костюмів, ляльок, прикрас, декорацій тощо – научає кожного власноручно створювати (не купувати) давати, дарувати (а не бути обдарованим).

Принциповим у роботі з дітьми над будь-якою темою для нас є колективна діяльність, гармонізація простору дій, толерантне спілкування дітей та дорослих, дітей та дітей під час навчально-виховного процесу та напрямок роботи від умію до зрозумію (знаю) НА УЧУ СЯ – УМ – І/АЮ – ДО/ –ЗНАЮ-СЯ – З УМ (В)МІЮ.

Сьогодні ми з радістю можемо представити Вам наші друковані роботи: серію репертуарно-методичних посібників «Моє маленьке Велике Різдво» та репертуарно-просвітницьку серію «Перлини різдвяного фольклору». «Над вертепом звіздар ясна», «Святий отче Миколаю, прихились до мого краю», «Ой Введення – Народження», «Головні свята Різдвяного циклу».

Старанно оберігаючи від замулення самобутні джерела нашого народу, користуймося фольклорними перлинами дуже обережно, серйозно *вивчаймо* і творчо *осмислюймо* їх, аби не *спотворити* цього неоціненного скарбу і передати його нащадкам у незабрудненій, первісно-неповторній красі. А скарб цей – невичерпний, як і енергетичний заряд, що ми отримуємо, переймаючи духовну спадщину нашого народу.

Використані джерела

1. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць.]. – К.: Міленіум, 2010. – Вип. XXIV – 337с.
2. Груб’як В. Д. Отче Миколаю, прийди до нас з раю: Зимовий цикл свят у Надзбруччі / Упоряд. В. Д. Груб’як. – К.: ДАКККіМ, 2006.
3. Двенадцать праздников Церкви. Двунадесятые праздники – от истории к осознанию / Сост. А. Баранов. – М.: Образ, 2007. – 128 с.
4. Дитячий фольклор / Упорядник, вступна стаття та примітки Г. В. Довженок – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1986.
5. Дзиґа: українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги/ Укл.: В. Семеренський, П. Черемський. – Харків: Друк, 1999. – 528 с.
6. Дитина: Музика в школі / Про вальдорфську педагогіку/ – №5-6 (48-49) 2003. (Асоціація вальдорфських ініціатив в Україні 2003.
7. Міжнародна наукова конференція Покровські читання / Збірка матеріалів.
8. На путях к новой школе / Эпоха великих открытий в школе 90-х годов. / сос. Андрей Руссов. – Санкт-Петербург: Издатель АНО «Агенство образовательного сотрудничества», 2005 г. – 253 с.
9. Православна культура Поділля Книга перша: Збірка матеріалів на допо-могу учителю: теорія і практика. Вінницька обласна Асоціація педагогів в ім’я рівноапостольних Мефодія і Кирила /Вінниця: ТОВ «ІТІ» – 2004. – 206 с.

Н. М. Зима,
начальник організаційно-методичного відділу
клубної роботи Сумського ОНМЦКМ

ЕТНОКУЛЬТУРНЕ РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОЇ СУМЩИНИ

Етнічність – це вся багатобарвність культурної картини народу, що позначається на своєрідності його духовної аури, на формуванні культурного образу та характері міжнаціональних відносин. Суттєве значення при цьому мають кількісні характеристики тієї або іншої національної групи, як і їхня частка в національному складі населення.

За підсумками Всеукраїнського перепису населення 2001 року, на території Сумщини нараховувалось 1152,0 тис. українців, що складає 88,8 % від загального складу населення. В етнічному паспорті області – понад 95 національностей і народностей, серед яких найбільш представлені росіяни, білоруси, роми, вірмени, євреї, молдавани (таб.1).

У сфері міжетнічних відносин Сумська область дотримується принципу множинності – підтримки й розвитку етнічної та культурної самобутності всіх її національностей. Серед недержавних організацій з питань національних меншин найвищу активність виявляють Асоціація національних меншин Сумської області, обласне товариство вірменської культури «Арцах», обласні осередки товариства «Україна-Ізраїль», Всеукраїнської громадської організації «Всеукраїнське об'єднання «Білорусь», Конгресу азербайджанців України, Всеукраїнської громадської організації «Руський рух України», обласний благодійний єврейський фонд «Гарц», Казахстанське національно-культурне товариство.

В області створено сприятливі умови щодо активної участі представників національних меншин у її культурному житті – проведення обласних та регіональних конкурсів і фестивалів, різноманітних свят, можливість організації авторських концертних програм. Так, наприклад, започаткований цього року фестиваль мистецтв Сумщини «Свята моя земля, велична Україна!», покликаний активізувати мистецьке аматорство та професійну творчість, зокрема етнічних груп населення, що забезпечить невпинний процес творення культурної самобутності та подальшого суспільного розвитку Сумського регіону.

Усвідомлюючи важливість зростання етнічної самосвідомості та прагнення зберегти власну ідентичність, представниками національних меншин Сумщини, управлінням культури і туризму, закладами культури й мистецтва налагоджено систематичну роботу з національно-культурними товариствами і творчими колективами щодо організації і проведення різноманітних культурно-мистецьких проектів. Прикладом такої співпраці є традиційний обласний фестиваль національних культур «Барви рідного краю», започаткований у 2007 році з метою сприяння розвитку творчості національно-культурних товариств. Щороку розширюється національне розмаїття фестивалю: його постійними учасниками стали талановиті аматори, які представляють Конотопський міський благодійний фонд «Єврейський общинний центр «Естер» та Сумський єврейський общинний благодійний центр «Хесед Хаім», Сумське та Лебединське

міські громадські об'єднання ромської культури, Сумські центри російської культури та польської дружби «Віра, Надія, Любов», обласне товариство вірменської культури «Арцах», Сумський міський центр німецької культури «Єдність», обласну організацію «Конгрес азербайджанців України». Дебютантами минулорічного фестивалю були аматори художньої творчості обласного товариства греків «Відродження» та творчий колектив із села Верхня Пожня Краснопільського району, учасники якого представили творчість етнічних росіян.

Уже традиційно творчі колективи Сумщини презентують етнокультурні традиції краю на фестивалі національних культур «Таврійська родина», що проводиться у м. Геніческу Херсонської області.

Своєрідність культури та побуту будь-якої національної групи зумовлена насамперед специфічністю етнічної історії, що для кожної із них складалася по-своєму. Найчисленнішою національною меншиною в Сумській області є росіяни – 121,7 тис. осіб (за даними Всеукраїнського перепису населення 2001 р.). Територія сучасної Сумщини на півночі та сході межує з трьома областями Російської Федерації. В умовах суттєвих суспільно-політичних перетворень, що відбуваються в країні як незалежній демократичній державі, вагомого значення набуває міжкультурний діалог. Цьому сприяють спільні заходи, що представляють культурно-мистецькі надбання обох народів, тісно пов'язаних своїм історичним корінням. Прикладом міжнародної співпраці стало підписання 24 квітня 2007 року в місті Курську Російської Федерації Угоди про створення Єврорегіону «Ярославна», яка стала логічним продовженням співробітництва в рамках Угоди між Сумською та Курською областями. За період діяльності Єврорегіону «Ярославна» досягнуто позитивних результатів у сфері розвитку й поглиблення прикордонного співробітництва, вирішення питань життєдіяльності громад прикордонних територій, розширення економічних, комунікаційних, наукових та культурних зв'язків. На правах повноправного члена Асоціації європейських прикордонних регіонів представники Єврорегіону «Ярославна» взяли участь у засіданнях Генеральної Асамблеї АЄПР, які пройшли в Німеччині (2008), Іспанії та Бельгії (2009), Фінляндії (2010). У рамках функціонування Єврорегіону «Ярославна» здійснено низку заходів, серед яких «круглі столи» з питань прикордонного співробітництва «Російсько-українське прикордоння – зона миру, згоди і процвітання», міжнародна науково-практична конференція «Відділенню Українського степового природного заповідника «Михайлівська цілина» 80 років – сучасний стан, проблеми, перспективи розвитку» за участю делегацій Курської, Бєлгородської областей, міст Москви та Оренбурга Російської Федерації; IV Міжнародний економічний форум «Інвестиції. Партнерство. Розвиток» та V Міжнародна виставка «Слобожанський міст-2008». За період діяльності Єврорегіону «Ярославна» створено Міжнародний літній табір для студентів «Ближче один до одного» та започатковано проведення Міжнародного Миропільського ярмарку у Краснопільському районі Сумщини. З нагоди відзначення 65-ї річниці Перемоги у Великій Вітчизняній війні в м. Курську пройшов VIII Міжнародний фестиваль ветеранських хорів

«Перемога залишається молодою», в якому взяв участь народний аматорський хоровий колектив ветеранів із м. Лебедина Сумської області.

Співіснування різних етносів – українців і росіян, як і багатоетапність формування їхньої культури – позначилося на утворенні серед росіян українсько-російського прикордоння низки етнографічних груп, так званих субетносів, генетично пов'язаних із давньоруським населенням.

Путивльщина – прикордонний регіон Сумщини, і це певною мірою наклало відбиток на традиційну культуру, мову його населення. Унікальним вважається те, що і донині зберігається самобутня культура, побут, говірка маленької етнічної групи – горюнів. Так називають населення кількох сіл, зокрема Нової Слободи та Линове. З метою збереження неповторності цієї культурної традиції у легендарному Путивлі вже 8 років поспіль за організаційної участі Путивльського земляцтва в м.Москві (голова Ніна Кібрик) та відділу культури і туризму Путивльської райдержадміністрації проходить Міжнародний фестиваль мистецтв «Золоте латаття» («Золотая кувшинка»). І завжди в центрі уваги організаторів фестивалю ім'я Лукери Андріївни Кошелєвої – яскравої представниці традицій старовинного горюнського співу. Незважаючи на свої 85 років, Лукера Андріївна активно пропагує горюнські пісні. Цей старовинний пісенний скарб активно використовується в репертуарі творчих колективів – фольклорного гурту «Серпанок» Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка, фольклорного пошуково-дослідницького гурту «Витоки» Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв, народного фольклорного ансамблю «Ярославна» Путивльського районного будинку культури.

Враховуючи той факт, що Сумська область колись була сформована шляхом об'єднання суміжних земель Чернігівської, Полтавської та Харківської областей, слід зазначити, що тут розташовані компактні традиційно-стильові етнографічні зони – Східне Полісся або Сіверщина, Наддніпрянсько-Полтавський регіон, Слобожанщина, кожна з яких має власні етнографічні особливості, специфіку вимови, музичну стилістику та обрядово-пісенний репертуар.

Останнім часом значно активізувався процес етномузикологічного обстеження території Сумщини завдяки пошуково-дослідницькій, краєзнавчій та народознавчій роботі в області.

Слід відзначити, що рушійним фактором у здійсненні відповідних заходів стала реалізація Державної програми охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини на 2004 – 2008 роки, яка забезпечила фінансову підтримку та сприяла значному підвищенню якості й результативності такої роботи.

Здійснення заходів щодо вивчення фольклорно-етнографічних та етнолінгвістичних особливостей регіонів Сумщини, що є пріоритетом в діяльності Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв, дало можливість за період 2005 – 2009 років обстежити 69 населених пунктів 10 районів області, зокрема прикордонних, де проживає населення різних етнографічних груп. Під час проведення експедицій досліджена історія заселення краю, зафіксована інформація щодо народних обрядів і звичаїв, записані музичні зразки обрядового та звичайного фольклору в автентичному виконанні, здійснено фото-, відеозйомку

старовинних предметів побуту, фрагментів оздоблення одягу, рушників тощо. З метою активізації дослідницької роботи на місцях проведені майстер-класи для клубних працівників з методики проведення запису автентичних творів.

Результатом здійснених заходів було оформлення супровідних реєстрів до цифрових та аудіозаписів, створення банку данних інформантів та збирачів фольклору, започаткування видання збірок серії «Етнічна музика Сумщини» із записами інформаційно-узагальнюючих матеріалів і компактдисків музичного фольклору за наслідками польових досліджень, наприклад, «Дзвеніла пісня довкола Вольного-міста», «Нам рушничок даний, шовком перетканий», «За вгорою рута-м'ята», «Ой верніться, літа мої», «Та й зацвіти, виноград, красно», в яких зібрано унікальний етнографічний матеріал етнічних груп населення Слобідського й Поліського регіонів Сумщини.

За участі фахівців обласного науково-методичного центру культури і мистецтв проведені регіональний семінар з питань дослідження традиційної культури Поліського та Слобідського регіонів Сумщини у прикордонному місті Шостка та Міжнародна науково-практична конференція «Етнокультура українсько-російського порубіжжя», що відбулась на базі Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Спираючись на всесвітньовідомі знання про історико-культурний розвиток народів, його окремих груп, які сьогодні науковці визначають як «етнос», «етнічна група», «етнічна меншина», «національна меншина», «етнічна спільнота» чи «етнічна спільність», можна стверджувати, що абсолютної одноманітності культур не може бути, оскільки глобалізаційні процеси світового розвитку містять значні тенденції уніфікації культурного простору. Водночас ми повинні й надалі докладати максимум зусиль, щоб зберігати та удосконалювати складну систему різновидів етнокультурних традицій, які, безперечно, впливають на культурну самобутність української нації та довершують загальнолюдську культурну багатоманітність.

Таблиця 1

Кількісні показники національного складу населення Сумської області
(до таблиці включені дані щодо національностей, частка яких у загальній кількості постійного населення області становила не менше 0,1%).

	Кількість, Тис. осіб	У % до підсумку		2001 рік, у % до 1989 року
		2001 рік	1989 рік	
Українці	1152,0	88,8	85,5	94,4
Росіяни	121,7	9,4	13,3	64,0
Білоруси	4,3	0,3	0,4	67,3
Роми	1,4	0,1	0,1	83,3
Вірмени	1,2	0,1	0,0	у 2,2 р. б.
Євреї	0,8	0,1	0,2	32,7
Молдовани	0,8	0,1	0,1	103,5

Інші національності	4,6	0,4	0,4	87,9

О. С. Кузьмук,
кандидат історичних наук,
науковий співробітник УЦКД

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ЧИННИК РЕГІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ

Культурний туризм є одним із засобів інформування громадян про інші регіони України та регіонального розвитку. Цей вид туризму включає відвідання історичних, культурних або географічних визначних місць України. Основна мета таких мандрівок – ознайомлення з пам'ятками історії, архітектури, мистецтва; природними та етнічними особливостями; сучасним життям народу тощо. Для молоді особливо важливим є усвідомлення історико-культурного значення здобутків власної країни, гордості за неї. Основною умовою розвитку культурного туризму є історичний та культурний потенціал країни, рівень організації доступу до нього, а також побутові умови проживання туристів. До об'єктів культурного туризму належать як історико-культурна спадщина (історичні території, архітектурні споруди і комплекси, зони археологічних розкопок, музеї, народні промисли, обряди, виступи фольклорних колективів), так і сучасна культура (виставки, фестивалі, особливості життя населення: кухня, костюми).

Зарубіжний досвід. За кордоном велику увагу приділяють збереженню культурної спадщини і організації культурного туризму. Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць (ICOMOS), Панєвропейська федерація культурної спадщини (Europa Nostra) координують зусилля країн з проблем використання пам'яток історії і культури в туризмі в Європі та світі в цілому, що сприяє соціокультурному та економічному розвитку країн та регіонів, розвиває міжкультурний діалог.

У світі туристична індустрія вважається однією з найприбутковіших галузей і із кожним роком її вплив на економіку посилюється. Туризм є одним із найважливіших секторів економіки в Європі (55 % світового ринку туризму припадає на європейські країни). Туризм складає 5,5 % ВВП ЄС (від 3 до 8 % в окремих державах) і 11,5 % ВВП ЄС, враховуючи непрямий вплив. Відповідно до дослідження Європейської Комісії в 2005 році, в європейському туристичному секторі працює понад 2 млн. підприємств, і понад 9 млн. працівників [1], дані показники мають тенденцію до збільшення.

За оцінками Всесвітньої туристичної організації (ВТО) частка культурного туризму до 2020 року складе 25 % від загальних показників світового туризму.

У мешканців країн ЄС та Америки поступово зростає попит на культурний туризм («discovery» туризм), який передбачає ознайомлення з культурно-історичною спадщиною різних країн. В цьому відношенні культурний туризм можна розглядати як вид розвиваючого дозвілля і поставити в поряд з відвіданням музеїв, бібліотек, місцевих пам'яток. Так, більше половини туристів, які відвідують Італію, цікавляться саме культурною спадщиною країни. Зважаючи на зростання освітнього рівня туристів, зростання кількості туристів похилого віку, країни в яких традиційно розвинений пляжний туризм, ведуть активний пошук додаткових пропозицій. Так, Міністерство культури Хорватії розробило стратегію розвитку культурного туризму, яка передбачає використання культу-

рного потенціалу не тільки приморської, але і континентальної частини країни. Взаємними зусиллями науковців, діячів культури, туристичних фірм, власників готелів, бізнесменів культурні пам'ятки і події будуть перетворені на туристичний продукт, який урізноманітнить дозвілля туристів і сприятиме їх довшому перебуванню в країні. Схожі програми існують в Іспанії, Португалії, Італії, Болгарії та інших країнах.

Для політики Європейського Союзу щодо культурного туризму характерним є [2]:

– туризм як чинник стимулювання місцевих ремесел, створення нових робочих місць, залучення молоді та безробітних на ринок праці;

– туризм як чинник актуалізації культурної та архітектурної спадщини і джерело фінансових надходжень на охорону і реставрацію;

– туризм як фактор міжетнічної толерантності, спосіб осягнення іншої культури.

У європейських країнах депресивні регіони розглядають культурну спадщину і культурний туризм як джерело розвитку. Інтеграція окремих пам'яток культурної спадщини в туристичну сітку стимулює затвердження окремих програм щодо реставрації, створення нових музеїв, скансенів, ресторанів традиційних страв, обладнання місцевими жителями гостьових кімнат для туристів.

Для європейських країн є характерним рекламування власної культурної спадщини на телебаченні та радіо, стимулювання цікавості; проводяться маркетингові дослідження різних цільових груп (молодь, пенсіонери, діти, молоді пари, сім'ї); використовуються новітні ЗМІ.

Принципами сучасної туристичної політики європейських країн є децентралізація, делегування повноважень органам місцевого самоврядування, підтримка місцевих ініціатив, розвиток усіх форм туризму, всебічна співпраця державного, приватного та комерційного секторів.

Стан розвитку культурного туризму в Україні. Україна має значний потенціал для розвитку в'їзного і внутрішнього культурного туризму. На державному обліку в Україні перебуває понад 130 тис. пам'яток, з них: 57 206 – пам'ятки археології (418 з яких національного значення), 51 364 – пам'ятки історії (147), 5926 – пам'ятки монументального мистецтва (45), 16 293 – пам'ятки архітектури, містобудування, садово-паркового мистецтва та ландшафтні (3 541).

Функціонує 61 історико-культурний заповідник, 13 з яких мають статус національних. До Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО включено: Софійський собор з архітектурним ансамблем, Києво-Печерську лавру в м. Києві, історичний центр м. Львова.

До 70 % об'єктів культурної спадщини перебуває в незадовільному стані (кожен десятий об'єкт в аварійному) та потребує проведення робіт з реставрації або реконструкції, облаштування для туристичних відвідувань.

В Україні не в повній мірі використовується історико-культурна спадщина для формування спільної ідентичності, консолідації громадян різних регіонів, формування позитивного іміджу держави.

На сьогоднішній день не розроблено методологічних аспектів аналізу функціонування пам'яток історії та культури в якості екскурсійного туристичного об'єкту. Внаслідок цього складові історико-культурної спадщини залучаються до туристичної галузі безсистемно, а їх пізнавальна функція зводиться до міні-

муму. З 418-ти пам'яток археології національного значення лише 54 використовуються як туристичні об'єкти; з 147 пам'яток історії національного значення туристичними об'єктами є 98; з 45 пам'яток монументального мистецтва національного значення в туристичній інфраструктурі представлено 28.

Розвиток української туристичної галузі тривалий час без суттєвої державної підтримки призвів до виживання переважно комерційних форм і видів туризму, а, в першу чергу, виїзного, та практичного зникнення соціального туризму (насамперед, дитячого та молодіжного), конкурентоспроможність якого є суттєво обмеженою.

Туризм розглядається важливим фактором регіонального розвитку. У «Державній стратегії регіонального розвитку на період до 2015 року» (затверджена Постановою КМУ від 21 липня 2006 року № 1001) згадується значна кількість пам'яток історії та культури, які можуть привабити іноземних та вітчизняних туристів, наголошується на низькому рівні інформаційно-рекламного забезпечення на внутрішньому і зовнішньому ринках.

Указом Президента України В.Ющенка від 21 лютого 2007 року № 136/2007 «Про заходи щодо розвитку туризму і курортів в Україні» 2008 рік був оголошений Роком туризму і курортів в Україні. Згідно указу, тимчасова робоча група Наукового центру розвитку туризму розробила проект «Стратегії сталого розвитку туризму і курортів в Україні», в якій відзначається, що «низький рівень розвитку культурно-пізнавального туризму, спричинений, в основному, відсутністю нормативно-правового забезпечення питань використання культурної спадщини в туризмі, обмеженою транспортною доступністю більшості об'єктів, занедбаним станом об'єктів культурної спадщини, не підготовленістю музейних експозицій та прилеглих територій до туристичних відвідувань, в тому числі іноземними туристами та особами з особливими потребами. Більшість музейних експозицій тематично складні та побудовані на застарілих методологіях і технологіях. Суттєво ускладнює належне використання об'єктів культурної спадщини недостатність фахівців туристичного супроводу та їх невідповідна кваліфікація».

27 серпня 2007 р. була затверджена Міжгалузева програма на 2007 – 2010 роки «Пізнай свою країну». Метою Програми, яка орієнтована на дітей та молодь, є поліпшення національно-патріотичного виховання, відродження духовності, формування гармонійно розвиненої особистості, розширення її світогляду та пропаганди здорового способу життя.

Проте, у даних програмах і стратегіях культурний туризм не розглядається як окремий вагомий фактор регіонального розвитку, подолання регіональних стереотипів і формування загальнодержавних цінностей.

Основна увага приділяється розвитку курортно-рекреаційного туризму. Так, в «Державній стратегії регіонального розвитку» розвиток туристично-рекреаційного комплексу передбачено лише у кількох регіонах: АР Крим, Волинська, Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська, Одеська, Херсонська області та м.Севастополь.

В Україні є приклади великих проектів культурного туризму і місць історичної, культурної пам'яті, до яких виявляє своє зацікавлення держава, що розглядає їх як потужний засіб пропаганди, утвердження національної ідентичності та історичної справедливості. До таких проектів відноситься Національний істо-

рико-культурний заповідник «Гетьманська столиця», Культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Національний заповідник «Хортиця», Державна національно-культурна програма «Золота підкова Черкащини».

В Україні не ведуться системні дослідження можливостей культурного туризму робити вклад у розвиток малих міст і сільських населених пунктів, не ведеться статистичний облік культурного туризму, можливостей залучення історико-культурних пам'яток у туристичну сітку країни. Культурна спадщина не рекламується достатньою мірою на внутрішньому і зовнішньому ринках. Так, станом на 2008 р. з 437 українських музеїв тільки 97 мали власні сайти (23 – київські музеї, 74-регіональні музеї). Більшість сайтів музеїв мають лише українську та російську версії.

Сучасний туризм в Україні функціонує в умовах неналежної нормативно-правової, методичної, організаційної та інформаційної підтримки з боку держави. Вдалим прикладом місцевої ініціативи можна назвати створення за підтримки Проекту TACIS ЕС Ради з туризму Карпатського регіону, головне завдання якої полягає в популяризації Карпатського регіону як туристичного, в просуванні і маркетингу туризму п'яти областей (Івано-Франківська, Закарпатська, Львівська, Чернівецька, Тернопільська). Організація об'єднує також понад 130 закладів туристичної інфраструктури, в т.ч. закладів освіти та культури, готелів та пансіонатів, туристичних, транспортних та страхових компаній. Об'єднання ресурсів областей та окремих комерційних компаній регіону дозволило Раді за роки діяльності здійснити чимало заходів, метою яких було поширення позитивної інформації про туристичні особливості Карпатського краю, сприяння розвитку туристичної галузі регіону. Радою створений та постійно поновлюється інформаційний сайт www.tourism-carpathian.com.ua українською, польською та англійською мовами.

Отже, культурний туризм є одним із основних засобів пізнання власної країни, формування гордості за її культурні надбання. Проте, держава не приділяє йому належної уваги як одному із важливих чинників подолання внутрішніх антагонізмів, нівеляції регіональних стереотипів і формування загальноукраїнської ідентичності. Не здійснюється консолідована політика держави щодо підвищення ролі культурного туризму у формуванні спільних цінностей та географічної мобільності громадян України. У довгострокових програмах і стратегіях не надається належної уваги розвитку культурного туризму як чинника сталого регіонального розвитку – через відродження пам'яток історії та культури, традиційної народної культури, народних промислів і ремесел та суміжних галузей. Актуалізація і використання національної культурної спадщини зумовлюють необхідність застосування досвіду підтримки культурного туризму в європейських країнах, розвитку міжнародного співробітництва в пам'яткоохоронній справі.

Використані джерела

1. Study of the Economy of Culture in Europe [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // http: //ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/studies_en.html

2. The Malta Declaration on Cultural Tourism: Its Encouragement and Control [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // http://www.europanostra.org/lang_en/index.html

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

ЕКОЛОГІЯ КУЛЬТУРИ В ПЕРСПЕКТИВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

У законодавчих і нормативних українських та міжнародних документах останнього десятиріччя, присвячених проблемам охорони та збереження навколишнього середовища, безпеки життєдіяльності, наголошується про глобальні проблеми збереження біосфери та цивілізації. Сьогодні, як ніколи, українське суспільство потребує формування у населення екології культури, а розв'язання багатьох екологічних проблем починається з вирішення проблем моральних. Формування екологічної свідомості повинне відбуватися на основі ідеальної моделі взаємодії природи і суспільства, заснованої на понятті «ноосфера». Якщо екологічні знання не стають для індивідума імперативом поведінки, то не можна говорити про наявність екологічної свідомості, тобто необхідне формування екологічного світогляду. Таким чином, екологічна свідомість є однією з складових ідеальної моделі ноосферної людини.

Мета роботи – культурологічне осмислення процесу формування і розвитку екології культури сучасного українського суспільства.

На наш погляд, це передбачає наступні завдання:

- визначити теоретико-методологічні основи взаємозв’язку екології культури з інформаційним суспільством;
- виявити особливості культурологічного знання і його місце в системі «людина-природа»;
- провести історико-культурологічний і порівняльно-історичний аналіз значення і ролі природного чинника в розвитку культури;
- розглянути поняття феномену екології культури;
- досліджувати проблеми становлення і розвитку екологічної культури в соціальній практиці сучасного українського суспільства.

Основним підходом в дослідженні екології культури в інформаційному суспільстві з точки зору теоретико-методологічних засад є аксіологичний підхід, який дозволив розглянути ті цінності, які не лише визначаються у зв'язку з людиною, його потребами, але і максимально враховують незалежну внутрішню цінність природних цілістностей. Принципи культуровідповідності і природовідповідності допомогли розглянути складні взаємозв'язки культури і природи.

Теоретичні положення роботи можуть бути використані культурологами в подальшому вивченні феномену екології культури в інформаційному суспільстві і її функцій. По-друге, безумовно, матеріали роботи можуть бути також використані у визначенні векторів розвитку державної соціально-екологічної політики.

Таким чином, необхідність цілісного забезпечення захисту довкілля і його еколого-безпечного формування вимагає з'ясування місця і ролі людини в цьому процесі. Це стає можливим завдяки міждисциплінарному підходу до природних і суспільних наук, що і передбачає розвиток культурологічного знання як соціо-

гуманітарного. У цілях формування екології культури необхідні синтез досягнень різних культур в духовно-етичному вдосконаленні людини, а також розвиток традицій соціоприродної взаємодії і вироблених еколого-етичних цінностей. Формування екології культури і зміна відношення до природи прискорить темпи культурного розвитку як одної з соціальних форм руху в природі і сприятиме підвищенню шансів людського виживання. Екологія культури є невід'ємною частиною загальнолюдської культури, включає систему соціальних стосунків, моральних цінностей, норм і способів взаємодії суспільства з природним довкіллям, а також виражається в здатності людей усвідомлено користуватися своїми екологічними знаннями і уміннями в практичній діяльності і передбачає формування духовно-етичних якостей людини.

Використані джерела

1. Лучанська В.В. Культурологічний підхід до аналізу екології культури в інформаційному суспільстві / В.В. Лучанська // Материалы III Международной научно-теоретической конференции «Социально-политические и культурные проблемы современности» (РВУЗ «Крымский инженерно-педагогический университет», Брестский государственный технический университет, Санкт-Петербургский Филиал Института истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова – 26 марта 2010 года). – Симферополь: ДИАЙПИ, 2010. – С. 450–452.
2. Лучанська В.В. Методологічні підстави теоретичного аналізу екології культури в інформаційному суспільстві /В.В. Лучанська // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Збірник наукових праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Рівне: РДГУ, 2009. – Вип. 15. – Т.2. – С. 96-101.
3. Лучанська В.В. Методологічні проблеми дослідження екології культури/ В.В. Лучанська // Вісник Книжкової палати. – 2009. – №11. – С.44 - 46.
4. Лучанська В.В. Структурно-функціональна теорія Т. Парсонса і екологічна культура особистості / В.В. Лучанська // Культура народов Причерноморья – 2009. – №176. – С. 212–215.
5. Лучанська В.В. Екологічна культура в релігії і народних традиціях слов'ян / В.В. Лучанська // Вісник Книжкової палати – 2010. – № 1. – С. 45–46.
6. Лучанська В.В. Екологічна культура як засіб самоорганізації системи «людина-біосфера»: концепції розвитку/ В.В. Лучанська - Вопросы физической и духовной культуры, спорта и рекреации: сборник научных трудов. – Т. V: материалы VI Всеукраинской научно-практической конференции научных, научно-педагогических работников, студентов, аспирантов и специалистов « Перспективы развития физической культуры, спорта и рекреации» (г. Симферополь, 15-16 мая 2009 года). Симферополь: ОАО « Симферопольская городская типография» (СГТ), 2009 . – С. 154–160.
7. Лучанська В.В. Екологічна культура в контексті стратегії сталого розвитку соціуму / В.В. Лучанська / Вопросы физической и духовной культуры, спорта и рекреации: сборник научных трудов. – Т. VI: Материалы VII Всеукраинской научно-практической конференции научных, научно-педагогических работников, студентов, аспирантов и специалистов « Перспективы развития физической культуры, спорта и рекреации» (г. Симферополь, 20-21 мая 2010 года). – Симферополь, 2010. – С. 113 – 117.
8. Лучанская В.В. Экологическая культура и природа / В.В. Лучанская // «Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития», Междунар. науч. конф. (2009; Самара) = Diversity and Identity: Humanistic Foundations of World Heritage and Multicultural Development. Материалы Междунар. науч. конф. «Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурного развития», 26-27 нояб. 2009 г. [Текст] / ФГОУ ВПО «СГАКИ»; Междунар. комиссия по срочным антропологич. исслед.; Самарское культурологическое о-во «Артефакт – культурное разнообразие»; отв. ред.: В.И.Ионесов, Г. Тромпф. – Самара: ООО «Изд-во ВЕК#21», 2010. – С. 265.

Т. О. Метельова,
канд. філос. наук, доцент,
ст. наук. співробітник Інституту
європейських досліджень НАН України,
зав. лабораторії досліджень норми і права УЦКД

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ВІД ПЕРСОНАЖІВ ДО АРХЕТИПІВ

Загрози, які доба глобалізації несе локальним культурам і уявлення про які поширені серед інтелектуальної еліти чи не всього світу, є, як на мене, значно перебільшеними. Не варто забувати, що глобалізація як процес становлення тотальної єдності людського світу зростає на істотно іншому техніко-технологічному ґрунті, ніж уніфікаційні процеси індустріальної доби. Спробуймо подивитися на зміну взаємин між тенденціями техніко-технологічного і ширше – системно-цивілізаційного і культурного розвитку сучасного суспільства через призму тих новацій, що виникають у добу глобалізації в просторі передусім комунікативному (у ширшому розумінні цього слова, за якого комунікація є специфічним різновидом інформаційного обміну). Така спроба може виявити зовсім несподівані аспекти майже звичної контроверзи «цивілізація – культура», за якої уніфікаційні процеси цивілізаційного розвою загрожують поглинути культурне розмаїття людства.

Комунікативна конфігурація сучасності, як її небезпідставно окреслено в розробках Е. Тоффлера, Р. Арона, Д. Белла, З. Бжезинського, Дж. Гранта, постає такою, де головною суспільною цінністю і засобом виробництва є інформація. Окреслюючи абриси комунікативного простору доби інформаційного суспільства та глобалізації, слід звернути увагу передусім на зміну місця людини в системі виробництва. Розвиток автоматизованих виробництв, дедалі більше вивільняючи людину від малокваліфікованої праці з низьким інтелектуальним насиченням і фізичними зусиллями, а також такої, що ґрунтована на алгоритмізованих операціях, дає уявлення про вектор напряму змін у структурі виробничої діяльності людини. Її фізична участь у процесі виготовлення речі спрямована до мінімізації, а виробничо-репродуктивні функції, навпаки, тяжіють до заміни їх на продукувальні й креативні. У новій діяльнісній структурі моделі життєдіяльності людини визначаються вже не матеріалізованою структурою «соціального тіла» – технікою, а радше «структурою» інформаційних потоків, у які її включено. Виробниче буття, відтак, потребує не вузьких знань у межах однієї професії, а гнучкості і синтезуючої здатності мислення, вміння змінювати процеси, розпоряджатися інформацією і приймати рішення. Динамічний світ, параметри якого змінюються зі швидкістю, за якої «статичне» знання, отримане в школі й ВНЗ, застаріває одразу після отримання, потребує інших комунікативних моделей, іншого типу мислення й поведінки.

Зміна економіко-виробничої структури суспільства тягне за собою й зміну структури соціальної. За визначенням Й. Масуди, «капітал і праця як основа індустріального суспільства поступаються місцем інформації і знанню в постіндустріальному суспільстві. Революціонізовувальна дія інформаційної техно-

логії веде до того, що в інформаційному суспільстві класи замінено соціально недиференційованими «інформаційними співтовариствами» [3, 12]. У соціальному вимірі це означає збільшення так званого середнього класу, діяльність якого позначається «самоврядовністю» у професійній царині і пов'язана з організацією соціального простору.

Як підтверджує статистика, значна частина виробників, вивільнена від участі у виробництві матеріальних благ, мігрує до сфери обслуговування, витискається у дрібний бізнес, де функції виробника як виконавця настанов, розпоряджень і втілювача діяльнісних моделей, на рівні окремого індивіда поєднано з виробленням цих моделей і організацією самого процесу від його початку до реалізації виготовленої продукції або послуги. При тому сама продукція матиме попит лише за умови її ексклюзивності, не уніфікованості. Таким чином, індивідуальна виробнича діяльність у сучасних умовах набуває не алгоритмізованого, самоврядовного й творчого характеру, уподібнюючись за своєю структурою діяльності ренесансного ремісника.

Рівень самочинності безпосередньо залежить від ступеня інформаційних «засобів влади» – освіченості самого суб'єкта, доступу до інформаційних джерел, обсягом інформаційного поля, на яке поширюється вплив рішень і дій особи тощо. Розширенню арсеналу тих «засобів» сприяють і зміни технічного забезпечення комунікативної потужності. Виникнення єдиної світової інформаційної мережі – Інтернету, що пов'язує між собою всі частини, рівні й складники людської спільноти, незалежно від їх ціннісних відмінностей і уподобань, пов'язує «персонально», без опосередкування їхньої комунікації будь-якими інституціями і групами, виникнення такої мережі – вагомий крок на шляху забезпечення інформаційної єдності людства.

Водночас «переходячи від інформаційного простору Другої хвилі до Третьої хвилі, ми змінюємо власну психіку» [3, 264]. Стандартизовані образи, що формувалися ЗМІ «Другої хвилі» (індустріальної) і були типовими для масової свідомості, поступаються місцем мозаїчному інформаційному простору, який демасифікує аудиторію. «Третя хвиля не лише пришвидшує інформаційні потоки, вона трансформує глибинну структуру інформації, від якої залежать наші щоденні дії» [3, 266]. Відзначається й суголосна цьому процесу тенденція до зменшення кількості самих масових, уніфікованих ЗМІ й зростання локальних і спеціалізованих, орієнтованих на невеликі специфічні аудиторії. Така тенденція формує немасову, групову й індивідуалізовану свідомість. А це означає, що *мірою зростання ступеню єдності інформаційних потоків, рівень уніфікованості спільного комунікативного простору зменшується.* Комунікативна різноманітність, цей «креативний принцип існування світу» [5], мірою становлення постіндустріального суспільства зростатиме.

Тенденція до зміни уніфікованості різноманітністю притаманна не лише для науково-технічної та управлінсько-організаційної царини, а й духовно-культурної, сповненої символів, значень і цінностей. Тут доцільно згадати виниклу в 60-х рр. минулого століття соціодинамічну теорію культури А. Моля, що стосується двох різних типів культур – «гуманітарної» та «мозаїчної». Сутність домінантної з часів епохи Відродження гуманітарної культури, за А. Молем, полягала у вирізненні основних і неосновних предметів уваги, головних та другорядних тем для роздумів, постулюванні ієрархії ідей та понять.

Унаслідок того світ розбивався на «впорядковану систему підлеглих одна одній та чітко визначених категорій» [4, 37-43]. Однак, під впливом інтенсивного розвитку засобів масової комунікації, як стверджує А. Моль, традиційна гуманітарна культура трансформується. Отримувані повсякчасно фрагментарні знання, що складаються в єдину картину за принципом мозаїки, не формують структури, але створюють компактний, з певним внутрішнім значенням, простір. Творцями, провідниками та дизайнерами «мозаїчної» культури і є сучасні ЗМІ. Газетний аркуш, теленовини або рекламний кліп – типові її послання, засвоєння яких, хоча й дає доволі поверхове уявлення про сутність речей, однак надає можливість непоганої орієнтації у континуумі повсякденності.

Назагал у сучасному світі техніко-технологічні, владно-інституціональні, інформаційно-обмінні й духовно-культурні ландшафти виразно тяжіють до мозаїчної організації й наближаються до такої конфігурації, де елементом мозаїчно організованого лебенсвельту (життєвого світу) є вже не соціальна структура будь-якого обсягу й характеру, а окрема людина-індивід. *Комунікативне* (на всіх рівнях й усіх сферах соціального життя*) становлення єдності людства ґрунтується на зростанні самодостатності, а відтак, і цінності людини.*

Характеризуючи світоглядні пошуки сучасності, один з ідеологів постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар писав, що вони спрямовані на «пошуки нестабільностей», де найбільшої цінності набуває не системно-уніфіковане, а «одиничне», «неспівмірне» та «локальне» [2, 95]. Відповідно, змін зазнає й система цінностей, що урівнює в правах неспівмірне, оскільки центром такого зрівнювання стає право людини бути поза урівнюванням. Якщо модернова доба стверджувала за людиною невід'ємне право на свободу й самовияв, то в добу глобалізації це право поширюється аж до права на рабство й побутування (якщо таким є вибір особистості). Кожна людина має право не лише на освіту – на неписьменність також, не лише на розумність – на дурість також. Право вибору себе не обмежено світоглядною, політичною та вчинковою цариною. Вибір ціннісний, культурний вибір теж визнано. Сьогодні рамки породженого індустріальною добою лібералізму розширено до *урівнювання цінностей, стратегій і дискурсів.* Егалітаризм універсалізувався, його максиму поширено й на внутрішній світ людини, і на світ культури.

І зміцнення випрацьованих заходом демократичних засад суспільного співжиття (за якого повагу до іншого ще обмежено переважно сферою права) та поширення їх на східні терени; і проникнення визнання самоцінності людини незалежно від її особних характеристик, здібностей, позицій, переконань за межи правової та політичної царини до всіх інших сфер людського співжиття, навіть до найделікатнішої – релігійної; і свідома спрямованість на діалог з опонентами, пошук точок дотику, моментів єдності та відсування розбіжностей на другий план; навіть тяжіння до ігрової формалізації найсерйозніших до того справ, зокрема, філософської та мистецької, творення текстів замість творення сенсів, конструювання текстів як цитування – усі ці ознаки дозволяють говорити про відповідну комунікативним змінам нової доби зміну світоглядних орієнтирів.

Визнання рівноправності наративних моделей є ствердженням легітимності такого стану, де міф, символ, образ є засобами «пізнання-оповідання-творення» не меншою мірою, ніж наукові абстракції, де, за словами К. Леві-Стросса, «утвір художника, поета або музиканта, міфи і символи дикунів повинні пред-

ставляти для нас якщо не вищу форму пізнання, то, принаймні, основну, дійсно загальну для всіх, стосовно якої наукова думка є тільки загостреним кінчиком голки...» [1, 154].

Мистецтво чи не першим відгукнулося на чергову зміну структури буття. Постмодерне так зване «цитування» є, власне, зміною персонажів: від типових характерів і ситуацій до архетипових перетинів, алітерацій і інтерференцій. Героїв і злодіїв, надзвичайно складних за психологічним портретом чи спрощених до схематичності типажів, як і пересічну особу в ролі дієвця, заступають на літературній, театральній, живописній, музичній etc арені мінливо-стійкі постаті ціннісних, морально-етичних, естетичних зразків-символів культур. Таке мистецтво, елітарне за складністю змісту та сприйняття, парадоксальним чином втрачає елітарність статусу, поширюючись на повсякденне існування. «Герої-архетипи» зі сторінок книжок зістрибують у буденність-гру, і ось уже зворушливі гобіти й ощадливі гноми, нещасні вампіри й добрі дракони, вельми відчутно походжають серед нас – тих, хто давно вийшов з дитячого віку казок, і за кожним поворотом долі може чекати аморфне Воно, а за кожним деревом розпочинається шлях до Амберу чи Чорної Вежі.

Який комунікативний стан описано метанаративом постмодерну? Це стан буття, де світ і текст урівняно. Текст організовано певним центром (апріорним світоглядним ядром), який «накидає правила гри», самий ухиляючись від їх дотримання. Організація тексту здійснюється через автора, від якого залежить естетичний вибір світоглядної системи – системи апріорій і відповідних базових цінностей. Будь-який обраний автором дискурс є контекстуальним, є цитуванням інших текстів і сенсів і, зрештою, відсилає до культурного горизонту, де культура постає в усій її часово-просторовій різнобарвності. «Прочитування» тексту є і його творенням, співтворенням, оскільки кожна акція «причитування» збагачує текст на контексти Іншого (читача). Це – перший змістовний шар постмодерністської концептуалістики. Однак він потребує певної онтології, яка його уможливлює і з нього випливає. Звернімося до онтологічних характеристик новопосталого світу.

Кордони між явою і уявою зруйновано. Реальність твориться людиною. І твориться з цеглинок сенсів-символів-»цитат» і за законами того ціннісного «центру», який задає напрями і способи творення, самий втікаючи від експлікованих репрезентацій чи, радше, припускаючи безліч таких репрезентацій. Відтак онтологія, якою уможливлено дискурс постмодерну – це онтологія міфомагічного буття. Майже архаїчного міфо-магічного буття. За однієї, однак вельми істотної, відмінності. Реальність, створювана людиною, є мультіцентричною. Колективне за походженням і способом здійснення творення поступається місцем креативній індивідуальній дії. І, що цікаво, це й є онтологія сучасності – світу, що стрімко глобалізується.

Архітектура комунікативного світу сучасності уможливлює прорив сакральних шарів буття на поверхню, коли архетипи звільнюються від покровів типажу і скидають з себе «тіло локального коду». Факт їх домінування в людському бутті, нарешті, стає очевидним. Вторинність, похідність цивілізаційно-виробничого та інституціонального буття від культуротворчого, креативного переживається сьогодні як «так-належне» – аксіологема і усвідомлюється як само собою зрозуміле, як апріорія.

Руйнацію культурної ієрархії розпочато в масовій свідомості. Водночас набирає виразного вигляду примара культурного хаосу й сваволі, декадансу й деградансу. Досвід свідчить: небезпека справді існує. Однак та ж ланка ціннісних ієрархій несе в собі й позитив: вона, по-перше, звільняє місце для недекларативного ствердження мультиверсуму, інакше розставляє наголоси на стосунках людини й світу, визнаючи достойним існування, а відтак – поваги й уваги все, що існує. І, по-друге, поширює спосіб існування самої культури – нерепресивний, побудований на принципі збігу унікального, особливого й усезагального на соціальну, навіть побутову царину. Небезпечне, протиприродне з соціального погляду й позбавлене сенсу оцінкове зрівнювання, скажімо, Паваротті і Кіркорова, автора Сикстинської мадонни з автором дешевого кліпу має сенс, якщо згадати іншу неможливість, що лежить в межах самих культурних обріїв: порівнювання на терезах «гірше – краще», скажімо, Рейнського собору та храму Абу-Сімбел, філософської спадщини Платона й Канта тощо. Те, що було чинним для артефактів, поширено на антропофакти. Рівень людської цінності, тим самим, підвищено, як і рівень укорінення мультиверсумного характеру всесвіту.

Відбувається зміна середовища, в якому розгорнуто процес спілкування. Ним виступає вже не об'єктивний світ приречених на матеріально-тілесну й екзистенційну самотність одноосібних істот і цілковиту протиставленість ним речей. Середовищем стає ціннісно зорганізований світ культури як констеляції найрізноманітніших культурних форм і змістів, конструктивними складниками і персонажами якого є самі ці форми, змісти й архетипи. «Віртуальні» утвори, реальніші за реальність, персонажі, що стали персонами і тим уможливили досяжність абсолютного взаєморозуміння творця й творіння, неймовірну для об'єкт-суб'єктного світу такою ж мірою, якою і для суб'єкт-об'єктного, – ось стихія, з якою вже намагається гратися сучасна людина. Невипадково браму минулого століття зачинено фільмом «Матриця»: ідея світу як «розгорнення моєї свідомості», такого собі «продуктивного соліпсизму» стає з елітарної гіпотези диваків-філософів надбанням масової свідомості.

Парадокс нинішнього часу полягає в тому, що позірне торжество засилля мас-культури і зниження загального культурного рівня є амбівалентним. Ним маніфестовано відчуття глобальних онтологічних зрушень, що відбуваються у світі при переході від соціально-системного до культуротворчого, персоналістичного та деміургічного, життєтворчого, долетворчого буття. Відповідно й осягнення його в новій якості результується не в «гуманітарному» знанні, де об'єктом пізнання був соціальний вимір людського, а в знанні «антроподеїчному», орієнтованому на культуро-світотворчу персону.

Використані джерела

1. Леви-Стросс К. Печальные тропики / Пер. с франц. – Львов: Инициатива; М.: ООО «Фирма издательство АСТ», 1999. – 576 с., 32 илл.
2. Лиотар Ж.- Ф. Состояние постмодерна / Пер.с франц. Н. А. Шматко. «Институт экспериментальной социологии», М.:АЛЕТЕЙЯ,СПб., 1998. – 160 с.
3. Масуда Й. Цит. За: Гуревич П. А волны истории плещут… Передмова до книги // Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. – 784 с.
4. Моль А. Социодинамика культуры / Пер. с франц. Вст. статья, редакция и примеч. Б.В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова и С. Н. Плотникова. М.:, Прогресс , 1973. – 406 с.

5. Свідзинський А. В. Це складне національне питання / А.В. Свідзинський. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1994. – 44 с.

В. С. Нечитайло,
здобувач НАКККіМ

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛА

На початку третього тисячоліття у духовному житті України, яка інтегрує в європейський та світовий простір, на передній план виходять проблеми гуманізації та гармонізації суспільства. Зміни, що відбуваються в нашому суспільстві, не могли не позначитися на розвитку культури. В розвитку економіки будь-якої держави є три важливі складові: видобування сировини, її переробка і реалізація – розвиток соціальної сфери та культури. На противагу розвинутим країнам, сповідуючи демократичні засади, не завжди дбаємо про звичайну людину, про її соціальну сферу та культурний розвиток. До того ж критерії культурного рівня у нас занижені, бо основна маса людей, через відсутність належних побутових умов, технічного оснащення виробництва, інтелектуального різнобічного дозвілля не має належного уявлення – яким же повинен бути отой загальний рівень культури.

Відтак, першочергове завдання нині змінити у свідомості людей самі підходи до критеріїв визначення культурного рівня. Для цього необхідно урізноманітнити форми і методи інформаційного забезпечення населення. Виконавцем цієї інформації має стати Центральна бібліотечна система з її філіалами на селі спільно з Будинками культури.

У пострадянський період, культура була складовою частиною партійної системи і виконувала власне ідеологічну програму по формуванню громадської думки. Кожен захід ніс політичне забарвлення. Грандіозні, масштабні заходи з великою і пасивною глядацькою аудиторією втратили свою актуальність, тож і форми такої роботи відійшли в минуле.

На даному етапі розвитку держава не має можливості приділяти належну увагу піднесенню соціально-культурної сфери. На сьогодні відсутня чітка ідеологічна доктрина формування громадської думки. Адже не виховуючи нинішню молодь ментально, ми не можемо очікувати на серйозні, позитивні зрушення як в економіці, так і в соціокультурній сфері. Ми й надалі будемо відчувати потребу в ідеологічно та національно сформованих громадянах, які б відстоювали інтереси держави та працювали на її благо. Наша культура потребує не лише свободи, але й захисту – правового, фінансового та й власне культурного, – аби вижити в умовах економічної кризи, аби витримати дедалі потужнішу конкуренцію з боку комерціалізованої масової культури.

Особливі проблеми виявляються і в роботі на селі, що пов’язано, в першу чергу, з недостатньою матеріальною базою клубних закладів, кількістю фахівців, їх низькою кваліфікацією, що не дає змоги підняти рівень культурних заходів сільській місцевості на належний рівень.

Переважна кількість культурно-освітніх закладів Черкаської області – сільські. Влітку у селян через нагальні роботи бракує часу для дозвілля, а в

осінньо-зимовий період їм ніде зібратися разом, оскільки понад п'ять років більшість закладів культури області взимку не опалюється, двадцять закладів зазнали руйнації. Сьогодні вже не йдеться про їх розвиток, стоїмо на тому, аби їх відновити до попереднього стану, або хоч запобігти руйнації, де це можливо. Адже ми постали перед проблемою, що на селі ніде проводити культурні заходи, а це дає підстави чекати масового розвитку негативних явищ, яких і так більш ніж достатньо. Та найгірше те, що на селі заклади культури не приділяють уваги заповненню вільного часу людини. Досі село було і лишається тільки годувальником, та постачальником продуктів, а коли і як відпочиває селянин – не цікавить нікого, а це надзвичайно важливо в житті людини, для її духовного розвитку. Тож найвагомішим критерієм визначення життєвого рівня має бути рівень культури на селі, і навіть при всій демократії, дозвілля має бути таким, аби людина різної вікової категорії могла задовольнити свої культурні потреби.

Сьогоднішнє життя вносить свої корективи в методи і форми культурно-дозвілєвої роботи. Зміст роботи закладів культури області характеризується його розширенням, поряд з заходами по відродженню народних традицій, обрядів, одержують розвиток культурно-розважальні програми, мистецькі свята, театралізовані видовища, молодіжні дискотеки, вечори музики, сімейні вечори, тематичні вечори за інтересами.

Та цього недостатньо. На жаль, в нинішніх умовах, змінити ситуацію на краще, поки що не вдається. Адже, доки не зміниться відношення держави до села та селян, доти й буде сільська культура в такому положенні. Але не дивлячись ні на що, у селах працюють художні колективи, переважно за рахунок власного ентузіазму. Та на одному ентузіазмі багато не зробиш, повинна бути цілеспрямована державна політика, яка була б спрямована на розвиток національної культури.

Так як згадувалося вище, гостро стоїть проблема висококваліфікованих фахівців, яких бракує в установах культури на селі. Досить часто буває так, що функції керівника колективу художнього слова, танцювального та хорового, виконує один і той самий керівник, який звісно не завжди компетентний у цих напрямках. Справа в тому, що обдарована дипломована молодь не бажає працювати на селі, оскільки кожний молодий спеціаліст прагне розвиватися і досягати певного успіху. Адже кожен фахівець прагне реалізувати себе якщо не у великому місті, то принаймні в районному центрі, але не в селі, де сьогодні відсутні належні умови для роботи і життя. Що ж залишається робити молоді, яка проживає в сільській місцевості? Виходить, що нічого, в кращому випадку збиратися вечорами в клубі (якщо він функціонує), послухати музику, поспілкуватися або потанцювати. Це найоптимістичніший варіант, адже вже всім стала відома тенденція того, що від незайнятості, нереалізованості себе, молодь звертається до алкоголю та тютюнових виробів, і як результат це призводить до катастрофічних наслідків: руйнації етичних, естетичних, моральних устоїв.

Підсумовуючи вищевикладене, слід наголосити, що, незважаючи на численну кількість проблем, які постають перед керівниками сільських колективів, вони люблять свою роботу, прищеплюють учасникам любов до мистецтва, організовують нові колективи, повністю віддаються своїй справі, своїм вихованцям. І тому їхнє мистецтво ніколи не зів'яне, вони завжди будуть дарувати глядачам радість спілкування з чарівним світом мистецтва. Це дає надії на оп-

тимізм. Проте, без державної підтримки на власному ентузіазмі працівники культурної сфери, цих завдань виконати не зможуть. Тільки спільними зусиллями держави і митців можна змінити ситуацію на краще.

С. Є. Пахлова,
с.н.с. УЦКД, аспірант НАДУ
при Президентові України

ПОЛІТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ УКРАЇНИ ТА СВІТУ

В основі розвитку будь-якої цивілізації чи окремої людини лежить культура. Культура як багатогранне явище спонукає людей до спілкування чи об'єднання. Саме за допомогою культури можна характеризувати певне суспільство чи соціальні групи, їхні культурні відмінності, традиції, мовні особливості тощо. Культура у своєму розмаїтті здатна радше об'єднати, ніж розділити суспільство. За допомогою культурного діалогу можна досягти миру і злагоди, спонукати до проявів терпимості та толерантності у суспільстві, взаємоповаги до культур різних націй.

Тема збереження культурного різноманіття і заохочення до міжкультурного діалогу останнім часом активно обговорюється міжнародними організаціями та Європейськими інституціями. І науковці, і політики усіх рівнів з різних країн наголошують на важливості культури для національної ідентичності та самовираження особистості [1].

Метою дослідження є аналіз правових засад регулювання взаємовідносин між культурами як на міжнародному, так і національному рівнях, визначення принципів міжнародного культурного співробітництва та культурної політики, націленої на збереження і примноження культурного різноманіття.

Питання збереження культур у їх різноманітті відображення в багатьох актах і рішеннях таких відомих міжнародних організацій, як Рада Європи, ООН, ЮНЕСКО, а також інституцій ЄС.

Як зазначено у Комунікації Європейської Комісії «Європейська програма культури у глобалізованому світі» (2007), самобутність і успіх Європейського Союзу лежить в його здатності поважати різноманіття та переплетення історії держав-членів, їх мови та культури, формувати загальне розуміння і правила, які гарантують мир, стабільність, процвітання та солідарність – а разом з цим збереження величезного багатства і різноманіття культурної спадщини Європи, яка за останні розширення ЄС лише збільшується [2].

Культурне багатство Європи засноване на його різноманітності. Європейський Союз все більше сприймається вже не як економічне об'єднання, а як успішний соціальний і культурний проект.

Від самого початку ЄС декларував забезпечення поваги до культурного різноманіття держав-членів. Так, стаття 151 Маастрихтського Договору (1992) зазначала, що Європейська Спільнота має сприяти розквіту культур держав-членів, поважаючи їх національне та регіональне різноманіття [3]. Сьогодні правовою підставою для діяльності ЄС у сфері культури є стаття 167 Розділу

XIII «Культура» Договору про функціонування Європейського Союзу (набрав чинності у 2010 році), яка визначає наступне: «Союз сприяє розквітові культур держав-членів, при цьому поважає їхнє національне та регіональне розмаїття та водночас наголошує на спільній культурній спадщині. Дії Союзу спрямовані на заохочення співпраці держав-членів у сфері культури, в т.ч. із третіми країнами та компетентними міжнародними організаціями, зокрема з Радою Європи. У діях відповідно до інших положень Договорів Союз враховує культурні аспекти, зокрема з метою поваги та сприяння розмаїттю своїх культур…» [4]. Разом з тим стаття 167 не передбачає уніфікації законодавства і регуляторних актів держав-членів. Діяльність на рівні ЄС здійснюється у повній відповідності з принципом субсидіарності, коли роль ЄС полягає у тому щоб підтримувати і доповнювати, а не змінювати дії держав-членів, поважаючи їх різноманіття та стимулюючи обміни, заохочуючи до діалогу і взаємного розуміння. Тому культура є і буде залишатись передусім у веденні держав-членів. Є приклади того, що в деяких країнах ЄС питання культури навіть передано з національного на регіональний і місцевий рівні управління.

Важливим сегментом культурної політики ЄС є налагодження співробітництва з провідними міжнародними організаціями з метою посилення ролі культури у світі та поширення ідей ЄС.

Між тим, авторитет самих міжнародних організацій, таких як ООН, ЮНЕСКО, Рада Європи, є доволі впливовим, оскільки вони відстоюють спільні для багатьох країн цілі, а саме – забезпечення миру і злагоди, дотримання прав громадян та інтересів країн світу. Кожна із зазначених вище міжнародних організацій об’єднує велику кількість країн світу, які підтримують цілі і завдання організацій та усвідомлюють важливість збереження культурного різноманіття для їх досягнення.

Найважливішими міжнародними актами, які впливають на формування культурної політики, що забезпечує повагу до культурного різноманіття кожної спільноти, як на міждержавному, так і національному рівнях, є:

- Європейська культурна конвенція, Рада Європи (грудень 1954 року; набула чинності в Україні червень1994 року);
- Декларація ООН про принципи міжнародного культурного співробітництва (листопад 1966 року);
- Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури (серпень 1982 року);
- Рекомендація Всесвітньої конференції щодо політики у сфері культури «Співіснування різних культурних груп у державі та їхні відносини з іншими країнами», ЮНЕСКО (серпень 1982 року, № 15);
- Європейська декларація стосовно завдань у галузі культури (травень 1984 року);
- Резолюція № II Ради Європи про Європейську декларацію стосовно завдань у галузі культури (травень 1984 року);
- Резолюція «Про стратегію Ради Європи в галузі культури» (прийнята Комітетом міністрів у грудні 1995 року, №(95) 38);

• Декларація Комітету міністрів Ради Європи «Про культурну різноманітність» (грудень 2000 року);

• ЮНЕСКО, Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (жовтень 2003 року, ратифікована Законом України № 132 від 06.03.2008);

• Рамкова конвенція Ради Європи про важливе значення культурної спадщини для суспільства (жовтень 2005 року);

• ЮНЕСКО, Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження (жовтень 2005 року**,** ратифікована Законом України № 1811 від 20.01.2010).

Усі ці міжнародні акти є взаємопов'язаними та взаємодоповнюючими, оскільки існує певна закономірність у їх прийнятті, яка ґрунтується на постійному дослідженні та спільному обговоренні на міждержавному рівні питань збереження культур різних народів, спільному розумінні важливості поваги до унікальної національної культурної спадщини різних країн для досягнення миру у суспільстві.

Європейська культурна Конвенція, підписана у 1954 році, є, власне, інструментом для досягнення більшого єднання між членами Ради Європи, поглиблення взаєморозуміння між народами та сприяння заохоченню громадян держав-членів і громадян європейських держав, що можуть приєднатись до Конвенції, до вивчення мов, історії та культур інших країн. Європейська конвенція також започаткувала взаємодію в рамках Ради Європи між державами-членами у реалізації спільних культурних заходів відповідно до інтересів Європи та встановила основні рамки співробітництва у питаннях захисту і сприяння європейській ідентичності [5].

Важливим документом для налагодження культурного діалогу між країнами світу є Декларація про принципи міжнародного культурного співробітництва, прийнята на Генеральній конференції ООН у 1966 році. Як зазначено у Декларації, для забезпечення прав і гідності кожної людини необхідно популяризувати культуру та сприяти вихованню людей на засадах справедливості, свободи, толерантності та взаємоповаги. Встановлення певних принципів міжнародного культурного співробітництва необхідно для налагодження дружніх стосунків між різними країнами і народами, ознайомлення з їх традиціями та культурою, що в свою чергу сприятиме миру та злагоді у світі, тобто досягненню основних цілей визначених у статуті ООН [6].

Усвідомлюючи важливість міжнародного культурного співробітництва для досягнення миру, особливо у часи глобальних економічних та технічних змін у світі, на Всесвітній конференції ЮНЕСКО у Мехіко у 1982 році розглядалось питання співіснування різних культурних груп у державі та їх відносини з іншими країнами. Слід зазначити, що важливим аспектом культурного співробітництва було визначено обов'язкове визнання державами культурних цінностей кожної групи, кожної людини, приналежної до певної групи, її гідність [7]. Крім того, учасниками конференції обговорювались не лише питання налагодження міжкультурного діалогу, а й було проголошено певні принципи політики у сфері культури, які лягли в основу Декларації Мехіко щодо політики у сфері

культури, прийнятої на цій конференції. Так, культурна політика має ґрунтуватись на наступних засадах.

1. *Утвердження культурної самобутності.* Будь-яка культура є сукупністю неповторних і незамінних цінностей, оскільки саме через свої традиції та форми вираження кожен народ заявляє про себе всьому світові. Культурна самобутність є неоціненим багатством, яке розширює можливості для всебічного розвитку людини, мобілізуючи кожен народ і кожну групу, спонукаючи їх черпати сили у своєму минулому, засвоювати елементи інших культур, сумісні зі своїм характером. Основою культурної самобутності становить саме різноманітність.

2. *Культура є фундаментальним аспектом процесу розвитку, який сприяє зміцненню незалежності, суверенітету й самобутності народів.* Мета справжнього розвитку має полягати в забезпеченні добробуту й задоволенні потреб суспільства і кожної людини, в тому числі духовних і культурних запитів людини.

3. *Культура і демократія.* Культурна демократія ґрунтується на якомога ширшій участі людини й суспільства у виробництві продуктів культури, у процесі вироблення рішень, дотичних до культурного життя, в поширенні й використанні культури. Держава має прагнути, щоб установи, відповідальні за культурну діяльність, були добре обізнані з наданням переваг, бажаннями і потребами суспільства в питаннях культури. Тому слід розширювати можливості проведення діалогу між населенням і організаціями культури.

4. *Культурна спадщина.* Вона охоплює як матеріальні, так і нематеріальні твори, які виражають творчість народу, його мову, звичаї, вірування; до неї належать історичні місця й пам’ятники, література, твори мистецтва, архіви та бібліотеки. Збереження й вивчення культурної спадщини дозволяє народам захищати власні суверенітет і незалежність, а отже, утверджувати і розвивати свою самобутність.

5. *Мистецька та інтелектуальна творчість і мистецьке виховання.* Розквіт культур нерозривно пов'язаний як із незалежністю народів, так і зі свободою особистості. Свобода переконань та їх вираження – невід’ємна умова творчості.

6. *Всебічний розвиток суспільства вимагає взаємопов’язаної політики в царині культури, освіти, науки й засобів комунікації.* Це забезпечить рівновагу між технічним прогресом, з одного боку, та інтелектуальним і моральним вдосконаленням людства – з іншого. Необхідна глобальна й новаторська освіта, покликана не лише інформувати й передавати знання, а й формувати та оновлювати їх. Сучасні засоби комунікації відіграють фундаментальну роль в освіті і поширенні культури. Тому суспільству треба прагнути використовувати нові технічні засоби виробництва й комунікації в такий спосіб, щоб поставити їх на службу справжньому розвиткові кожної людини й суспільства.

7. *Планування, адміністрація й фінансування діяльності у сфері культури.* Суспільство має приділяти серйозну увагу плануванню, адміністрації та фінансуванню діяльності у сфері культури. З цією метою необхідно брати до уваги потреби і проблеми кожного суспільства чи групи, забезпечувати при цьому свободу, необхідну для культурної творчості. Для забезпечення ефективності

процесу культурного розвитку необхідно збільшувати, по спроможності, обсяг коштів, що виділяються на ці цілі, та використовувати кошти різних джерел.

8. *Міжнародне культурне співробітництво.* Для творчої діяльності людини й суспільства та їхнього всебічного розвитку необхідно домагатися якомога більшого поширення ідей та знань з допомогою обмінів і контактів між культурами. Більш широке субрегіональне, регіональне й міжнародне культурне співробітництво і взаєморозуміння необхідні для створення клімату поваги, довіри, діалогу і миру між народами. Міжнародне культурне співробітництво має базуватись на повазі культурної самобутності, гідності й цінностей кожної культури, незалежності й національного суверенітету та невтручання. Також при організації співробітництва необхідно звернути увагу на підготовку кваліфікованих працівників сфери культури.

Досягнення вищенаведених завдань вимагає такої культурної політики, яка б охороняла, розвивала і збагачувала самобутність і культурну спадщину кожного народу, забезпечувала повагу культурних меншостей та інших культур світу. Також культурна політика має ґрунтуватись на засадах Загальної декларації прав людини. З метою розвитку та популяризації мистецького виховання державна культурна політика має передбачати не лише розроблення спеціальних програм розвитку мистецького сприйняття та підтримку груп чи установ, що займаються створенням і поширенням творів культури, а й розширення заходів для привернення уваги громадськості до соціальної ролі мистецтва та інтелектуальної творчості. Для досягнення глибинного сенсу розвитку суспільства держави мають розробляти плани і стратегії розвитку з урахуванням історичного, соціального й культурного контексту [8].

Наступним кроком до запровадження спільних дій у сфері збереження культурного різноманіття у світі стало проведення Радою Європи широкомасштабних консультацій стосовно завдань у галузі культури в Європі. Результатом цих консультацій стало прийняття на конференції Ради Європи у 1984 році Європейської декларації стосовно завдань у галузі культури та відповідної Резолюції Ради Європи до цієї Декларації. Як і в раніше прийнятих міжнародних актах, про які йшла мова раніше, у цій Декларації також було наголошено на важливості особистої самореалізації для гармонійного розвитку суспільства в атмосфері свободи та прав людини, акцентовано увагу на тому, що різноманітність становить багатство культур. Саме тому Декларація запрошує усіх зацікавлених об’єднатись для реалізації наступних завдань: розвивати творчість і збагачувати культурну спадщину; розвивати здібності людей для їх самореалізації; гарантувати свободу вираження та участі у культурному просторі; сприяти участі у культурних процесах; заохочувати нові форми солідарності; будувати майбутнє шляхом заохочення до інновацій і соціальної діяльності, участі у розвитку європейської ідентичності та налагодженні міжнародної співпраці. З метою забезпечення ефективного впровадження завдань Декларації Рада Європи у відповідній Резолюції закликає держави-члени гарантувати, щоб цілі, викладені у Декларації, поважалися та були досягнуті під час проведення культурної політики у країнах; а також сприяли повсюдному поширенню тексту Декларації у своїх країнах як серед органів державної влади на національному,

регіональному та місцевому рівнях, так і серед закладів культури і освіти та широких кіл громадськості [9].

Мета Резолюції Ради Європи «Про стратегію Ради Європи в галузі культури», прийнятої Комітетом міністрів у 1995 році, – підтвердити важливість культурного співробітництва для створення об'єднаної, але розмаїтої Європи, сприяти взаємному збагаченню та обмінам на європейському рівні. Декларація, зокрема, зазначає, що захист і сприяння спільним цінностям народів і націй Європи та визнання й охорона їх різноманітності є суттєвими для зміцнення демократії, соціального єднання і дотримання прав людини. Комітет міністрів закликав усі держави, що є Сторонами Європейської культурної конвенції, брати активну участь у випрацювані та здійсненні відповідних спільних ефективних ініціатив. Комітет міністрів також підтвердив свою підтримку програм допомоги і співробітництва з державами Центральної та Східної Європи, що спрямовані на покращення обміну досвідом і взаємозбагачення держав [10].

Прийняття у 2000 році Декларації Комітету міністрів Ради Європи «Про культурну різноманітність» ще раз підтверджує визнання Європою культурного різноманіття як важливої складової людського суспільства. Декларація підкреслила необхідність формування сучасними демократичними державами такої політики, яка гарантуватиме визнання та вираження форм культурної різноманітності, які співіснують у цих державах [11].

Свідченням розуміння світовим співтовариством важливості збереження культурного різноманіття для націй є прийняті ЮНЕСКО міжнародні документи, зокрема: Всесвітня Декларація ЮНЕСКО про культурне різнобарв'я (2001), Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003), Конвенція про охорону та заохочення різноманіття форм культурного самовираження (2005).

Конвенція ЮНЕСКО про охорону та заохочення різноманіття форм культурного самовираження покладає на всіх її учасників зобов'язання щодо забезпечення розмаїття форм культурного самовираження, визнаючи при цьому суверенне право держав-учасниць на вироблення такої політики, яка є необхідною для реалізації на її території цієї Конвенції.

Серед цілей даної Конвенції є створення умов для розквіту і вільної взаємодії культур на взаємовигідній основі; заохочення діалогу між культурами для забезпечення ширших і збалансованіших культурних обмінів у всьому світі в інтересах взаємоповаги культур; зміцнення міжнародного співробітництва й солідарності в дусі партнерства. «Культурне розмаїття» розглядається у Конвенції як розмаїття форм, за допомогою яких культури груп і суспільств знаходять своє вираження [12]. Держави-учасниці Конвенції докладають зусиль для зміцнення свого двостороннього, регіонального та міжнародного співробітництва, сприятливого для заохочення розмаїття форм культурного самовираження.

Слід також зазначити, що реалізація завдань і цілей, які певною мірою є спільними для різних міжнародних організацій та інституцій, забезпечується шляхом їх тісної взаємодії та співпраці. Так, Програма Європейської Комісії «Культура» (2007–2013) є також інструментом реалізації Конвенції ЮНЕСКО про охорону та заохочення різноманіття форм культурного самовираження [1]. Приєднання до цієї Конвенції відкриває країнам-учасницям широкі можливості

співпраці у сфері збереження культурної спадщини та сприяння культурному діалогу і розвитку культурних індустрій на європейському рівні.

У 2008 році на сесії Комітету міністрів у Страсбурзі міністрами закордонних справ країн-членів Ради Європи була затверджена Біла книга з міжкультурного діалогу «Жити разом у рівності й гідності», яка доводить, що міжкультурний підхід створює орієнтовану на майбутнє модель управління міжкультурним розмаїттям. Запропонована нова концепція орієнтована в першу чергу на забезпечення європейської ідентичності, що має спиратися на спільні фундаментальні цінності, повагу до спільної спадщини і культурного розмаїття, а також рівної гідності кожної людини [13].

Україна декларує себе демократичною країною, яка підтримує європейські цінності та прагнення міжнародної спільноти досягти мир і свободу у світі. Україна є членом Ради Європи та ЮНЕСКО, а також країною-учасницею Європейської культурної конвенції, Конвенцій ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини та про охорону та заохочення різноманіття форм культурного самовираження.

Проте реальних змін на законодавчому рівні та рівні державного управління, які б свідчили про прагнення країни реалізовувати цілі і завдання, визначені статутами міжнародних організацій, та забезпечили практичну реалізацію положень міжнародних правових актів, не відбулись. На жаль, в Україні також відсутні механізми поширення інформації про важливі рішення міжнародних організацій, які рекомендуються для врахування у виробленні культурної політики чи мають виконуватись країнами-учасницями. Хоча Україна є членом ЮНЕСКО та Ради Європи, вона не приймає активної участі у міжнародному культурному співробітництві. Однією з причин таких негативних явищ може бути недосконаліть українського законодавства загалом та відсутність пріоритетів і стратегічних цілей державної політики у сфері культури, що, в свою чергу, мали б відображати прагнення країни реалізовувати зобов'язання чи рекомендації міжнародних документів, а також зберегти і примножити своє культурне різноманіття.

Поруч із законодавчою неврегульованістю існують проблеми взаємодії органів влади із організаціями культури та громадськістю, зокрема щодо залучення останніх до обговорення актуальних питань розвитку культури, в тому числі збереження культурного різноманіття країни. Низький рівень обізнаності населення про важливість культурного різноманіття для суспільного розвитку та ознайомлення з культурною спадщиною країни значно гальмують процеси самоідентифікації населення та усвідомлення своєї приналежність до певної культурної групи.

Разом з тим позитивним є те, що у 2010 році Міністерством культури і туризму України за підтримки Ради Європи здійснено видання української версії Білої книги з міжкультурного діалогу, яка презентує величезний досвід європейських країн, пропонуючи вивірені рішення і підходи, що сприятиме поширенню європейських цінностей і практик в України [14].

Пріоритети державної політики України у сфері культури визначаються законодавством про культуру, зокрема Законом України про культуру від

14.12.2010 (до прийняття цього закону Основами законодавства про культуру від 14.02.1992) та іншими законами, що стосуються галузі культури [15].

Хоча відповідно до Закону про культуру держава має створювати умови для розвитку культури різних груп української нації, зокрема корінних народів та національних меншин України, термін «культурне різноманіття» відсутній у національному законодавстві. Також «культурне різноманіття» не визначено як окрему складову чи рушійну силу сталого розвитку суспільства та нормативно не обумовлено зв'язок між розмаїттям культури та самобутністю українського народу.

Так, Україна є європейською країною з надзвичайно багатими і різноманітними культурними традиціями. Саме тому вона потребує нової культурної політики та процедур вироблення рішень, які створили б умови для розквіту культури і творчості. Оскільки в країні досі домінують старі практики, типові для «командної економіки», в Україні слід провести послідовні реформи у сфері культури, спираючись, де це необхідно, на європейський та міжнародний досвід. Отже, питання удосконалення законодавства про культуру не втратило своєї актуальності, а, навпаки, стало одним із важливих завдань держави з огляду на намагання України інтегруватись у міжнародне і, зокрема, європейське співтовариство.

Подальші дослідження міжнародних практик культурного діалогу та культурних політик дає можливість Україні запровадити найкращі моделі управління культурним сектором, сприяючи тим самим налагодженню міжнародного культурного співробітництва.

Використані джерела

1. European Culture Portal – http://ec.europa.eu/culture/portal/action/dialogue/dial_en.htm
2. Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European economic and social Committee and the Committee of the regions a European agenda for culture in a globalizing world. – Brussels, 10.5.2007, COM(2007) 242 final – http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc399_en.htm
3. Treaty of Maastricht on European Union. – http://europa.eu/scadplus/treaties/maastricht_en.htm#-INSTITUTIONS
4. Treaty of Lisbon – http://europa.eu/lisbon_treaty/index_en.htm
5. Рада Європи; Європейська культурна конвенція; Міжнародний документ від 19.12.1954 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=994_213
6. ООН; Декларация принципов международного культурного сотрудничества; 04.11.1966 – http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/culture.shtml
7. ЮНЕСКО; Рекомендації Всесвітньої конференції щодо політики у сфері культури «Співіснування різних культурних груп у державі та їхні відносини з іншими країнами»; Міжнародний документ від 06.08.1982 № 15 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?-nreg=995_738
8. Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури; Міжнародний документ, редакція від 06.08.1982 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_730
9. Рада Європи; Європейська декларація стосовно завдань у галузі культури; Міжнародний документ від 25.05.1984 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=994_262
10. Рада Європи; Комітет Міністрів Ради Європи; Резолюція «Про стратегію Ради Європи в галузі культури»; Міжнародний документ від 07.12.1995 № (95)38 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=994_268

11. Рада Європи, Комітет Міністрів Ради Європи; Декларація «Про культурну різноманітність»; Міжнародний документ від 07.12.2000 – http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=994_675
12. ЮНЕСКО; Конвенції про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження; Закон України про ратифікацію Конвенції від 20.01.2010 №18 – http://www.rada.gov.ua
13. White Paper on Intercultural Dialogue – http://www.coe.int/t/dg4/intercultural
14. Жити разом у рівності й гідності. Біла книга з міжкультурного діалогу / Рада Європи, Комітет міністрів. – К. : «Оранта»: ЦР «Демократія через культури», 2010 – 48 с.
15. Законом України про культуру від 14.12.2010 – http://www.rada.gov.ua

І. Г. Сінельніков,
професор КНУКіМ, Заслужений
працівник культури України

СТАРООБРЯДНИЦЬКЕ ВЕСІЛЛЯ: ДО ПИТАННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРИ РОСІЯН-СТАРОВІРІВ ЖИТОМИРЩИНИ

Старообрядці на сьогодні залишаються однією з найменш вивчених релігійних конфесій, що діють на території сучасної України. Старообрядництво Житомирщини чи не вперше стає об'єктом історико-етнографічного дослідження, факт народження та багаторічного занурення автора у старообрядницьке середовище с. Російські Пилипи Чуднівського району Житомирської області дозволяє нам розглянути питання збереження етнокультури росіян-старовірів заданого регіону в історичній ретроспективі.

Весільний цикл російських старовірів Житомирщини зберіг характерні ознаки слов'янського весільного обряду, однак має відмінності, що відрізняють його від весільних обрядів навколишніх українських сіл. Зазвичай, у росіян-старовірів весілля справляли зимою (після Різдва) і весною (після Пасхи). Та основним періодом проведення весілля був час після закінчення сільськогосподарських робіт: *«Как толькі ди Пакрови дєвка ня вийдіт замуж, то гиварілі: «Дєвка сучия»* [1] (тут і далі цитується із збереженням місцевої говірки. – *І.С.)*. Треба зазначити, що до середини ХХ ст. весільні звичаї росіян-старовірів мали консервативне спрямування: шукали пару лише у своєму селі або (рідко) зі своїми одновірцями з іншого села. Такими найближчими селами для Російських Пилипів були Кустин, Троянів, Крута. Дотримуючись принциповості у збереженні віри, старовіри не допускали не тільки чужинців у свої оселі, але навіть на прохання попити води давали окремий посуд; якщо такого не було, то той посуд, з якого пив чужинець, викидався. Тому і шлюб брали лише між своїми одновірцями. Після Великої Вітчизняної війни ставлення до одруження з «іновірцями» змінилося, однак допускалося одруження лише з православними.

Багатоденну весільну гру росіян-старовірів відкривало сватання. Сватання призначалося на вечір, свати йшли до дому нареченої задвірками, не розмовляли, боячись невдач. У хаті молодої свати вели себе, як вимагав обряд: не проходили до столу без запрошення, говорили, використовуючи інакомовні формули: *«Нам нада ня жита, ні пшаніца, а красния дявица»,* або «*У вас тавар – у нас купец», «У вас тьоличка – в нас бичок»*. Свати виступали в ролі мисливців, які ганялись за куницею, сліди якої привели у цей двір, або у ролі купців, які хочуть купити теличку, яка паслась біля їхнього городу. Або ж чули від людей, що продається у них телиця – *«красния дявица»: «А дє ж яна, пикажіті*

яну, хочим пиглядєть ни яну, а чи яна сития чи худая. Как худая, то ня будім брать, а как сития, то вазмьом. Бо наш бичок бяз тьолички ну нікак ня можит. Такая ж яна яму ду души» [2]. Після домовленості свати клали на стіл хліб з хусткою, або з рушником. Наречена пов'язувала рушником сватів на знак згоди. Перед тим, як випивали за договір, молоді разом кусали хліб (на ознаку подальшого співдружного життя), а потім продовжували пригощатись. Під час вечері домовлялися про час проведення весілля.

Важливою частиною весільного обряду росіян-старовірів Житомирщини були запросини. Вдома у молодої відбувалися наступні події: наречена одягала вінок з стрічками, разом з нареченим просила благословення (тричі хрестились перед образами, роблячи земні поклони). Після цього разом з хлопцями та дівчатами наречені сідали на прикрашені квітами та стрічками вози і з піснями та музикою їхали запрошувати на весілля. Під'їхавши до воріт, молодята йшли до хати запрошувати на весілля, а на дворі продовжували звучати пісні та музика. Треба зазначити, що, окрім російських пісень, часто звучали запозичені українські пісні з сусідніх сіл:

«Ой що це за село, що в ньому весело,
Кружка хати зілля - просимо на весілля» [2].

Зайшовши до хати, молоді хрестились на образи, а потім, привітавшись з усіма, говорили: *«Прасілі тятінька и мамінька, и ми, мілисті просім да нас на хлєб, на соль, ни вясєлля.» І сколькі єстя в хаті душ, усіх, пріглашалі»* [1].

Напередодні вінчання, вранці, у хаті молодого збиралися родичі, сусіди. Батьки жениха благословляли сина під звуки весільних пісень:

Как Іванова мамонька всюю ночушку ні спала.
Всюю ночушку ні спала, (е) по галовушкі гладіла.
(Е) по галовушкі гладіла, ва чужия люді раділа.
Поєзжай-ка, майо дітятко, ва тьомни лєса па ягиди.
Ва тьомни лєса па ягиди, ва чужи сьоли па дєвушку.
Вибірай-ка, майо дітятко, што із ягодив – ягоду,
Што із ягодив – ягоду, што із зрєлих-то зрєлую,
Што із зрєлих-то зрєлую, што із дєвушик – дєвушку,
Што із дєвушик – дєвушку, што с красавіц – красавіцу,
Што с работніц – работніцу, до работушки охотніцу» [1].

Після благословення молодий з дружками сідали на гарно прибрані паперовими квітами, стрічками підводи (їх повинно було бути не менше трьох) і від'їжджали за молодою. У цей час у хаті молодої дівчата, одягаючи молоду, співали. Коли заходив до хати *«жаніх», «нявєсту»* ховали, підставляли інших дівчат та жінок. Зустріч молодого перетворювалася на своєрідну виставу і тривала доти, поки молодий не знаходив наречену. Після цього молоду садовили за стіл на стілець, на якому лежала подушка. До столу підходила мати, кропила голову молодої свяченою водою, накладала на неї вінок, після чого дружки продовжували вбирати молоду. Треба зазначити, що на сучасному весіллі, як під час вбирання молодої, так і за столом, звучать здебільшого українські весільні пісні, які були запозичені від жителів сусідніх сіл:

«Ой на дворі терен тешуть, а в хаті косу чешуть,
А вже терен дотесують, а вже косу дочесують,
А вже терен дотесали, а вже косу розчесали» [1].

Під час вбирання молодої співали також і російські пісні:

Вискрясєнія рана, сінія моря грала.

Там Мар'я воду брала – в сінія моря впала.

– Ой тятінька, горя, рятуй міне с моря.

– Ой тапєрь ні мая воля, рітавать тібє с моря.

Тапєрь Іванива воля, рітавать тібе с моря» [3].

Як наголошує інформантка Т.А. Антонюкова, раніше прикрашала молоду заміжня близька родичка молодої; не дозволялося прикрашати молоду розлученим жінкам. Голову дівчини прикрашали дрібним зеленим аспарагусом, або зеленим барвінком, а також прикріпляли дві червоних квітки, зроблених з паперу. До коси вплітали червону, рожеву стрічку. На голову одягали вінок у формі корони із штучних білих квітів та зелених листочків. До вінка прикріплювалась довга біла прозора тканина, яку називали *«гірлянд»* або *«велін»*. Біле довге плаття знизу обшивали зеленим аспарагусом [4].

Перед від'їздом до вінця батьки благословляли молодят. Молоді ставали обличчям до образів, хрестилися, батько читав молитву; молодята, стоячи на колінах, робили три земних поклони. При виході з хати, мати благословляла їх, обсипаючи житом, пшеницею, дрібними грошима, цукерками. Повертаючись з вінчання, молодий та молода обов'язково повинні були триматися разом: *« Как пивянчаліся, ідут яни вжи вдвох, и вжи тада бырані Бог адін аднова пускать, штоб ніхто ні піряйшол, бо ризийдуца, – да тих пор, пакуда сядут ни падводу. Шоб ніхто дарогу ні піряйшол і ніхто ні ризийдініл. Сядают ни падводу і єдут ди нявєсти* [1]*»*. По дорозі їх перестрівали діти та дорослі: виходили на середину дороги, ставили стілець, накривши його рушником, клали хліб, букет з квітів, колосків жита, за це вимагали викуп. Поганою прикметою було обходити стороною перейму: *«Ні мінайті, бо грєх бальшой»*. Переймів по дорозі було багато: *«Пака да хати дайдьош, то всі гроши висипіш»* [4].

Перед хатою молодят зустрічали мати нареченої з іконою в руках, батько – з хлібом. Молоді тричі хрестилися, почергово цілували ікону та матір, хліб та батька. Присутні на зустрічі співали:

«Святі, мати, свєчку, вийді на ювстрєчку.

Сустрєнь(і) сваю дітя, адноя радноя.

Адноя радноя, а другоя суженоя» [4].

Після благословення молоді заходили до хати, кожен намагаючись переступити поріг першим: *«Хто пєрвий зайдьот да хати, той будіт хазійнавать»* [2]. Зайшовши до хати, тричі хрестилися на образи. Молодий заводив наречену за стіл, батьки частували їх. Після чого молодий йшов зі своєю родиною, друзями святкувати до своєї хати; молода зі своєю родиною і дружками починали весілля окремо. Учта проходила також окремо у домі молодого та молодої. Увечері молодий, отримавши батьківське благословення, з боярами, сватами та родиною, з музиками та піснями відправлявся за молодою. Весільний поїзд молодого зустрічали перед хатою парубки, вимагаючи викуп. Після довгих розмов та сперечань молодого пропускали до хати, де за столом в оточенні дружок сиділа молода, місце біля неї потрібно було викупити. Тут ішли торги з братами та родичами молодої, які інколи переходили межі толерантності, доходило й до

бійки. Лише молода могла заспокоїти розлючених гостей, непомітно запропонувавши молодому місце біля себе. Після чого гарячі торги припинялися, і гостей зі сторони молодого садовили за столи і починали частувати, *«таді й ничинали піряпой. Раньши гості дарілі ни вєсєллі гроши. Випівалі чарку водкі, какую ни тарелкі ім падносілі свати».* Кожен гість бажав молодим добра, здоров'я, усіляких гараздів, висловлюючи свої побажання римованими віршами. Кладучи на тарілку гроші, говорили: *«Ни майо ні впавайті, а рана вставайті і свайо дибивайті, бо хто рана встайот, таму бог дайот».* Разом з серйозними побажаннями молодим примовляли і гумористичні: *«Дарую вам лося, штоб вам добрі жилося», «Дарую миладому пісталєт, штоб стрілял в ту казу, што внізу, да сто лєт», «Дарю вам кошик цибулі, штоб миладая ні давала свякрухі дулі», «Дарю вам кошик гнілиц, штоб миладой ні хаділ до другіх миладіц»* [2]. І знову продовжувалися жарти, звучали пісні, перейми:

«А в нашива свата, сасновия хата,
А сєні с бярьози, баяри твярёзи» [2].

На сьогодні помітно, як у другий половині ХХ ст. в селах росіян-старовірів переплелася російська пісенна культура з українською. Бо ж не тільки на весіллі, а й на інших забавах, можна почути як українську, так і російську пісню. Хоч і українська пісня частково зазнавала змін як в тексті, так і в мелодії. Після вечері, молода прощалася зі своїм родом, звучали сумні пісні:

«Ай васкукнула дий кукушичка зи сялом.
Как васплак(и)нула дий дявчоничка зи сталом.
Што ні жалислівий родний тятінька ди мінє,
Атдайот йон мінє маладьошинькую ат сібє.
Уставай-ка, майо родния дітятка, ранійка.
Полівай-ка свою рутую мьятушку, всі цвяти.
Адкуль взялся конь з дубровушкі во город,
Што прімял, прітапкал рутую мьятушку, всі цвяти» [3].

Відхід дівчини від свого роду, очевидно, в давнину розглядався як смерть. Тому над дівчиною-нареченою голосили так само, як і над померлою. Оплакування мало не побутовий і не психологічний сенс, а ритуальний, зумовлений поглядом на шлюб як на акт переходу дівчини з одного роду до іншого. Під час прощання молодої з її родом свати готували придане: подушки, ковдру, полотно тощо. Все це складали у рядно, і свати несли придане до свекрухи. Попереду весільного гурту ішла молода з молодим. Пісні, жарти, музика супроводжували весільний гурт до хати молодого. При вході до хати молодята отримували благословення на щасливе сімейне життя. Далі молоду садовили на покуті і *«жаніх ризбірал миладуху»:* під гру гармошки та спів весільних пісень знімав з неї весільний вінок, *«гірлянду» («вельон»).* Свекруха пов'язувала на голову *«у бабку»* червону хустку а потім *«сколькі єсть дєвик, миладуха каждий никладаіт вилін ни гилаву і с йой танцуіт. Помню, Сьома ризабрал Полю, а ми с Льонький Гаврілкіний сідєлі ди нам па очиріді нидявалі вилін, но Льонька ні схатєла, то так яна долга ні виходіла замуж»* [1].

У понеділок у хаті молодої готували сніданок, який родичі несли молодій: *«Варют варєнікі, хто с щим хочит, виснавном с картошкий и сирим, ну і тожи*

варют с вугльом, с лушпайким, с буракам. С здаровий моркви дєлиют чарки, вілкі дєлиют с гілячик безу, яішніцу-глазуню, і няслі ди нявєсти» [2].*»На трєтій дєнь пірідягаюца у нявєсту, жиніха, в циганив, ходют пи хатах, хто гулял ни вясєллі. А ще лазют на хату, комін трусіть, мінє здайоца, што такоя раньши било толькі в Украінских Піліпах, а патом і наши сібє взялі»* [1]. Молода не зустрічала своїх батьків та родичів: її ховали. Доки з'ясовували стосунки під хатою свекрухи та шукали молоду, співали весільних пісень з експресивною лексикою, а також побутових сороміцьких пісень, тому у понеділок на весілля дітям забороняли приходити. Після того, як молоду знайшли, усі сідали за стіл, батьки молодого пригощали усіх присутніх горілкою червоного кольору (з вишнями, малиною) – це було ознакою цнотливості молодої. Вона у понеділок за столом сиділа у червоному платті та червоній хустці – це було також демонструванням всьому роду «чесності» молодої. Разом з піснями на весіллі звучала також і танцювальна музика. Найпопулярнішими серед танців були *«Кирапєт»* і *«Крикавяк»*, що супроводжувалися приспівками:

«Кирапєт, мой кирапєт, каротінькі ношкі.
Пріхаді к нам ни абєт – ниварю картошкі.
Краковяче, краковяче, чого дівчина плаче?
Вона в морі купалася, вона риби злякалася» [2].

Танцювався також і білоруський танець *«Лявониха»*, який років 30 тому був досить розповсюдженим у селі Російські Пилипи:

«Как Лявон ди Лявоніху любіл, Лявоніхі чирявічкі купіл.
Лявоніха добра жонка била ди Лявону рубашонку дала,
Ди ня митию, ні качануюу сусєда пизичануюу.
Лявоніха, растуди тваю мать, ні хаді ка мне капусту ламать» [5].

Таким чином, наведений весільний обряд, записаний у с. Російські Пилипи Чуднівського району Житомирщини, де вже майже три сторіччя проживають росіяни-старообрядці, дає можливість відмітити, як тісно переплелися релігійні і язичницькі уявлення у світогляді старовірів. Він до сьогодні зберіг в собі давні праісторичні елементи і виявляє велику одноцільність і традиційність. Ретельний документальний запис цього обрядодійства дає можливість не тільки реконструювати побут старовірів, а й зрозуміти сенс їхнього буття, який пов'язаний з релігією, з християнською вірою, що є основою їхнього існування і сьогодні. Узагальнюючи, підкреслимо, що українське старообрядництво є феноменом не тільки з релігійної точки зору, а й з історичної, культурної, етнічної, соціальної. Вивчення етнокультурних особливостей життя старовірів Житомирщини дозволяє розглядати їх не лише в староруському контексті, а й в давньоукраїнському, у чому і полягає його цінність як складової національного етнокультурного українського простору. На жаль, в Україні для збереження духовної та культурної спадщини старовіри можуть розраховувати лише на власні сили, в умовах боротьби за виживання кожне дослідження з історії та культури українського старообрядництва набуває особливої ваги.

Використані джерела

1. Записано від Антонюкової Тетяни Олександрівни, 1935 р. нар.
2. Записано від Синельникова Григорія Йосиповича, 1930 р. нар.
3. Записано від Синельникової Степаніди Івановни, 1908 р. нар.
4. Записано від Морозової Євгенії Іванівни, 1934 р. нар.
5. Записано від Борисової Ксенії Йосипівни, 1933 р. нар.

В. О. Тузов,
аспірант НАКККіМ

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИСТСЬКИЙ ЖИВОПИС У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ПОЧАТКУ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ

Розглядаючи культуротворчий потенціал українського авангардистського живопису в контексті аналізу теоретико-інноваційних процесів, які супроводжують оцінку української культури початку минулого століття, слід зазначити, що живопис означеного періоду був практично повністю вилучений з культурного простору. Значна частина живописців-авангардистів була або репресована, або змушена емігрувати, або свідомо відмовлялася від авангардистської естетики на догоду вимогам офіційного радянського мистецтва. Внаслідок цих об'єктивних причин надзвичайно складно повернути в сучасну українську культуру, по-перше, забуті імена, по-друге, познайомити українців з художніми творами авангардистів і, по-третє, теоретично узагальнити естетико-художні шукання конкретних митців та обґрунтувати можливість впливу їх надбань на практику сучасного живопису. Водночас, необхідно враховувати, що творчо-пошуковий, експериментальний характер українського авангардного живопису проявився значно яскравіше, ніж відповідні пошуки в інших видах мистецтва.

Слід зазначити, що протягом останніх двох десятиліть зроблено чимало для всебічного висвітлення тих мистецьких процесів, які відбувалися в українському живописі на початку XX ст. Особливої уваги заслуговує творчо-пошукова діяльність відомого українського мистецтвознавця Дмитра Горбачова, який протягом значного періоду займався процесом, так би мовити, теоретичної реабілітації живописців, доносив до широкого загалу їх ідеї, популяризував їх творчість. Наразі, найбільшим надбанням мистецтвознавця є, на нашу думку, систематизація і видання у 2005 році збірника «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти», в якому об'єднані теоретичні розмірковання низки видатних українських живописців й поетів.

Аналізуючи теоретичну спадщину українських живописців-авангардистів (деякі з них – О. Богомазов, О. Архипенко, К. Малевич – залишили досить ґрунтовні розміркування не лише стосовно власного творчого методу, а й стосовно живопису в цілому), слід враховувати хронологію «входження» їх робіт в культурний простір нашої країни. Це зауваження стосується, наприклад, мистецтвознавчої праці О.Архипенка «Теоретичні нотатки», яка в повному обсязі була представлена українському читачеві лише у 1999 році. Така ж доля спіткала і

роботи багатьох інших митців, внаслідок чого систематизації їх теоретичної спадщини й осмислення їх позиції залишаються актуальними й до сьогодні. Дещо оптимістичнішою виглядає доля теоретичної концепції О. Богомазова, оскільки він, працюючи у Київському художньому інституті, мав учнів та послідовників, які (хоча і дещо опосередковано) мали змогу її зберегти чи популяризувати. На нашу думку, деякі ідеї О. Богомазова не втратили свого значення і на початку XXI ст., і викликають до себе закономірний інтерес.

Теоретичну працю «Живопис та елементи» О.Богомазов датує серпнем місяцем 1914 року і розпочинає її досить показовим епіграфом: «Мистецтво – Досконалий Ритм елементів, що його складають. Художник – чутливий резонатор, що виявляє їх живописну Відмінність» [1, 42]. Зазначимо, що всупереч вимогам правопису, О. Богомазов слова «досконалий», «ритм», «відмінність» пише з великої літери, тим самим підкреслюючи їх значущість в контексті власної теоретичної концепції.

Слід віддати належне українському живописцю, який сам себе вважав футуристом, що на початку минулого століття він виявляє свідомий інтерес до психології відчуттів, зокрема до можливостей зору й слуху щодо відтворення зовнішніх вражень мовою кольорів чи звуків. Розуміння органічності поєднання в сучасному мистецтві звукових і кольорових подразнень присутнє в його концепції. При цьому, специфіка позиції О. Богомазова полягає в тому, що своєрідною константою їх поєднання він обирає саме ритм: «…читачеві неважко буде пригадати яку-небудь просту мелодію, щоб побачити, що вона спирається на поєднання руху звукових кількостей, тобто Ритм. Це поєднання було створене свідомою волею автора» [1, 51]. Ця таки «воля автора» привносить у цей процес поєднання «руху звукових кількостей» досить цікавий феномен, який О.Богомазов називає «тривалість». Зазначимо, що у даному разі мова не йде про якісь термінологічні чи теоретичні запозичення у А. Бергсона, адже відомо, що саме він ідею «тривалості» використовував як одну з наріжних у власній концепції часу. Ми не маємо інформації про те, чи читав Богомазов роботи французького інтуїтивіста, проте можна із значною долею вірогідності говорити про те, що початок минулого століття означив для теоретиків і практиків мистецтва такий теоретичний простір, осмислення якого приводило до однакових або до дуже близьких рішень. На нашу думку, у будь-якому випадку використання ідеї «тривалості» засвідчує високий рівень теоретичної пошуковості самого Богомазова.

Слід визнати: теоретична спадщина О. Богомазова поки що не зазнала послідовного культурологічного аналізу Вона є предметом, переважно, мистецтвознавчого підходу. Внаслідок цього, певну увагу, на нашу думку, слід приділити творчості іншого представника українського авангардизму, а саме Казимиру Малевичу, стосовно теоретичних ідей якого вже здійснено естетико-культурологічні розвідки. Пошлемося, передусім, на статтю Л.Левчук «Українська естетика XX століття в іменах: Казимир Малевич» [2, 1].

Л. Левчук в контексті історії української культури початку минулого століття виокремлює специфіку розвитку естетичної науки, аналіз якої, на її думку, вимагає поєднання філософського, психологічного й мистецтвознавчого напря-

мів. Сукупно з естетичним, вони і забезпечують реалізацію культурологічного підходу. При цьому вона робить наголос на постаті митця і зауважує: «Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, митці намагалися осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його як духовну пам'ять часу. Через самоаналіз творчості українські митці поступово відкривали і для себе, і для науки «секрети» складного процесу створення і функціонування художнього твору» [2, 3]. До тих митців, які найповніше «і для себе, і для науки» розкрили елементи психології художньої творчості, Л. Левчук відносить і К. Малевича.

Аналізуючи спадщину Малевича-теоретика, Л. Левчук зазначає, що можна виокремити кілька проблем, які підкреслюють самостійність мислення митця, його бажання «працювати» не просто над осмисленням процесу власної творчості, а й сформулювати більш широкі проблеми, що мали б значення для розуміння тенденцій розвитку європейського мистецтва взагалі. Важливо, що, хоча К.Малевича цікавить передусім «нове» мистецтво, але він не відокремлює його від логіки мистецького руху взагалі. В теоретичних роботах митця постійно присутнє звернення до художнього досвіду античності, творчості Г.Гольбейна, К.Брюллова, І.Рєпіна, П.Кончаловського та ін.. Стосовно ж прийому порівняльного аналізу творчості молодих сучасних митців-експериментаторів – П.Пікассо, Ф.Леже, І.Боччоні, К.Карра, Дж.Балла, Л.Руссоло, А.Соффічі – з напрацюваннями класиків живопису, можна стверджувати, що новаторський прийом такого порівняння дозволив простежити динаміку вироблення засобів оновлення художньо-виражальних можливостей живопису. К. Малевич намагається бути об'єктивним щодо методологічних засад проведення аналізу та своїх оцінок. Проте, врешті-решт бажання підтримати «нове» мистецтво у нього перемагає. Це яскраво засвідчує підтримка ним «новореальності» Поля Гогена: «Всі твори Гогена мають відбиток творчої сили, що виявляє себе, за деформацією видимого, в естетично-художньому пляні. Звідці виникає ще один поділ мистецтва, крім художнього естетичного пляну, на ілюзорне і новореальне»[3, 191]. К. Малевич настільки послідовно виступає захисником тенденції «ново реальності» в мистецтві, що на тлі цього занадто гостро критикує реалістичний напрям, зокрема, творчість «передвижників».

Л.Левчук наголошує на значенні ще одного важливого аспекту розмірковань К.Малевича, а саме: виявлення стимулів «творчо-пошукової спрямованості кубістів, футуристів, конструктивістів, кубо-футуристів». Цей аспект досліджень К.Малевича, який, на думку Л.Левчук, має певний теоретичний резерв, означений інтересом дослідника до понятійно-категоріального забезпечення пошукових процесів в мистецтві: «Він намагається виробити власні чи застосувати існуючі поняття, як наріжні щодо права на самобутність та самодостатність конкретного експерименту. Так, наприклад, в кубізмі митець підкреслює «просторовість», у футуризмі – «динамізм», обґрунтовуючи самостійність понять «конструктивне» і «конструктивізм»[2, 7].

Виокремлюючи постаті О. Богомазова та К. Малевича, на прикладі аналізу творчої спадщини яких відтворено теоретико-інноваційні підходи, які на рів-

ні мистецтвознавчого чи естетичного аспектів відкривають шлях до вироблення більш узагальненого культурологічного погляду на їх творчість у майбутньому.

На нашу думку, поруч з іменами О. Богомазова та К. Малевича слід поставити прізвище Михайла Бойчука, який також дотримувався теоретико-практичного паритету, проте практично уся спадщина цього непересічного митця була знищена. Сьогодні ті залишки його картин й нотаток дають досить приблизне уявлення про сутність його ідей. Водночас завдяки науковим розвідкам О.Петрової, В.Черепанина та інших починає «вибудовуватися» логіка роздумів та творчих сподівань митця.

Відомо, що М.Бойчук, який на початку ХХ ст. активно співпрацював з європейськими митцями, сприймався мистецькою спільнотою як вкрай самобутній та специфічний митець. Таке ставлення пояснити не важко, адже переважна більшість європейських живописців «рухалася» вперед, в майбутнє. М.Бойчук мріяв про минуле й оновлював його. Так з'являється термін «візантінізм» і глибоке переконання митця у наступному: «Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилася з нашою поганською культурою, може тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість це життя!» [4, 97].

Наведена нами теза М. Бойчука досить показова для М. Бойчука: спочатку робиться серйозна теоретична заявка, в якій аналізується природа візантійської культури, вона порівнюється з культурою «поганською». Це надзвичайно цікаве питання, проте послідовно М. Бойчук його не розробляє. Він ескізно торкається живопису й переходить до емоційних гасел. Така манера викладу подекуди не дає змоги повноцінно відтворити його ідеї. Наразі, треба віддати належне М. Бойчуку, який намагався поєднати минуле (класичну модель релігійного мистецтва) з найновішими тенденціями мистецтва, яке мріяло зруйнувати саме цю – класичну – модель. Можливо, М. Бойчук знав, як подолати це протиріччя, проте його загибель обірвала будь-які намагання митця.

Отже, на прикладі названих митців ми намагалися показати, що на початку минулого століття існувала органічна єдність між практикою мистецтва і його теорією. Це був, по суті, унікальний, так би мовити, гуманістичний експеримент в історії української культури. Якщо для європейської традиції теоретико-практичний паритет, як ми намагалися показати, був досить широким феноменом, то для української культуротворчості такі приклади були поодинокі. Ми розуміємо, що і внесок конкретних митців, і глибина їх теоретичних узагальнень була різною, проте сам факт такого руху викликає повагу і необхідність їх осмислення.

Використані джерела

1. Богомазов А.К. Живопись и элементы // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: зб. статей. Упорядник Горбачов Д.О. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 42–69.

2. Левчук Л.Т. Українська естетика ХХ століття в іменах: Казимир Малевич // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах. – К., вид. центр КНЛУ, 2006. – Вип.18. – С. 3–11.

3. Малевич К.С. Естетика // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: зб. статей. Упоряд. Горбачов Д.О.- К., РВА «Тріумф», 2005. – С.184 – 195.

4. Бойчук М. Візантінізм // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти: зб.статей. Упорядник Горбачов Д.О. – К.: РВА «Тріумф», 2005. – С. 97 – 98.

О. П. Чумаченко,
аспірант НАКККіМ

ОСМИСЛЕННЯ РОЛІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ ОНОВЛЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Етнокультурна політика сучасної України передбачає формування уявлень про місце і роль культури в житті етнічного різноманіття України. Вона спрямована на реалізацію і створення умов розкриття творчого потенціалу особистості. На початку третього тисячоліття етнокультурна політика багато в чому залежить від того, наскільки успішним буде розв'язання завдань, котрі пов'язані з творчою діяльністю, настільки успішно йтиме процес зміцнення етнокультурної політики, ствердження прадавніх і вироблення за допомогою творчої діяльності нових ціннісних орієнтирів і ідеалів. Вирішуючи різноманітні завдання громадянського суспільства, наша країна зіткнулась з глобальними проблемами сучасності. З прийняттям незалежності Україна вибрала новий шлях розвитку, який потребує перетворювань і шляхів оновлення соціального і духовного життя.

Зміст духовного світу людини зумовлений усім процесом пізнання дійсності. Важливу роль у цьому відіграє творча діяльність, яка виступає своєрідним показником інтелектуального, емоційного, морального, та етнічного життя людини. Світосприйняття різноманітним етносом сучасного стану етнокультурної ситуації знайшли відображення в різних концепціях творчої діяльності, котрі можна розглядати з позицій об'єктивного аналізу, як створення нових цінностей, примноження об'єктів культури.

Розглянемо декілька стратегій, спрямованих на висвітлення ролі творчої діяльності у контексті тенденцій оновлення української сучасної культури:

1) за допомогою творчої діяльності відбувається етнокультурний зв'язок як потенціал розвитку культури;

2) у етнокультурному різноманітті сучасної України творча діяльність створює навколо особистості збагачене життєве середовище;

3) за допомогою творчої діяльності відроджуються традиції і національна культура, а також створюються нові ідеали і нові традиції, більшість з котрих по своїй суті глибоко національні.

Але тенденції оновлення українського суспільства не завжди розглядаються в позитивному аспекті. Є досить негативні явища в українській культурі, такі як деформованість і руйнація традиційної системи цінностей [1, 289]. Роль

творчої діяльності у оновлені української етнокультури дуже велика, оскільки вона створює культурно-духовні орієнтири і допомагає особистості зорієнтуватися в сучасному світі. Творча діяльність в контексті тенденцій оновлення української етнокультури виступає як процес руйнації старих регулятивів і створення нових регулятивних механізмів системи ціннісних орієнтирів.

За допомогою творчої діяльності людина розширює свій світогляд і дає волю своїй альтернативній свідомості. Творча діяльність спрямована на індивідуалізацію особистості і використання її особистих творчих здібностей. Визначною рисою творчої діяльності є зв'язок зі своїми традиційними витоками. Особливість творчої діяльності в сучасному культурному просторі переважно виявляється у збереженні менталітету і глибинних духовних зв’язків зі своєю традиційною культурою, в багатовекторній розстановці акцентів в усвідомленні дійсності і, одночасно залишаючись у межах національних медіатипів, архетипів, міфологем.

Творча діяльність в сучасному культурному просторі України передбачає виявлення лінії пошуку духовної освіти нового відродження.

Для створення нової лінії української етнокультурної політики потрібні визначені базові інструменти і саме творча діяльність виступає як інструмент створення необхідної для нових дій енергетики нового суспільства. Етнокультурна політика – складна нелінійна система, тенденції оновлення котрої відбувається в інформаційному і генетичному режимі [3, 120]. Творча діяльність виступає у ролі фрагмента родової пам’яті етносу. Вона зберігає, має та створює інформацію, яка існує у етносі в різноманітних формах. Творча діяльність відображає стан морального здоров’я етносу, характеризує його духовний потенціал. Творча діяльність функціонує за своїми специфічними законами, синтезуючи позитивний досвід минулого з сучасними тенденціями оновлення культури.

Підводячи підсумки, хочеться наголосити на тому, що на початку XXI ст. етнокультурна політика характеризується складністю, багатоплановістю, цілеспрямованістю. Це, безперечно, дає етнічному різноманіттю України можливість бути більш сприятливим до усього нового, розширює обрії для продуктивної творчої діяльності, яка, в свою чергу, виробляє цінності орієнтири і прагне розкрити світорозуміння самопізнання етносу. Роль творчої діяльності у контексті тенденцій оновлення української культури дуже важлива, тому що творча діяльність вносить відповідні корективи у духовну композицію суспільства, а також слугує передумовою стабілізації усіх аспектів культурного буття, акумулює життєвий і соціальний досвід етносу. Великий вплив на етнокультурну ситуацію в сучасній Україні має використання новітніх комп’ютерних технологій. В результаті чого звужується історична дистанція між культурами, що існують у багатокультурному просторі України. В епоху «тотальної візуалізації» дистанція між минулим та сучасним, будь яка хронологія, зводиться до нуля. Універсальність фрагмента порушує централізованість порядку, увага переключається з головного на деталізацію фрагментального. Відбувається переосмислювання власної культури у світі досвіду сьогодення. Однак нові комп’ютерні технології і телебачення породжують особливий тип мислення

«малими блоками». Очевидною необхідністю позбавитися від ілюзії точності, конкретики, що створюють найновітніші комп'ютерні технології, пояснюється конструювання приблизності, невизначеності в деяких напрямках сучасної творчої діяльності. Випадковість фрагментів, відрив фрагмента від цілого, створення мозаїчного бачення достатньо впливає на недостатній рівень самоідентифікації, невизначеності орієнтирів, цінностей, ідеалів, поверхневого закріплення культурної інформації [3, 158]. Таким чином, шляхами подолання етнокультурних проблем треба вважати широкий діапазон поглядів на взаємовідносини з творчою діяльністю, безумовне визнання цінності сфери творчої діяльності. Етнокультурна політика демократичної держави є творчою діяльністю, яка передбачає формування концептуальних уявлень про місце і роль етнокультурної політики в суспільному житті, виявлення пріоритетних цілей розвитку етнокультури і створення відповідних програм розвитку.

Використані джерела

1. Багацький В.В., Корміч Л.І. Культурологія: історія і теорія світової культури XX ст.: навч. посіб. / В. В. Багацький, Л. І. Корміч. – К.: Кондор. 2007. – 304 с.
2. Гатальська С.М. Філософія культури: підручник. / С. М. Гатальська. – К.: Либідь, 2005. – 328 с.
3. Гончарук Т.В. Культурологія: навчальний посібник. / Т.В. Гончарук. – Тернопіль: Карт-Бланш, 2004. – 213 с.
4. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): монографія. / О. Донченко, Ю. Романенко. – К.: Либідь. 2001 – 334 с.
5. Мєднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура XX ст. / Г.С. Мєднікова. – К.: Знання, КОО. 2002. – 114 с.

Б. А. Чечнєв,
член правління Українського Товариства сприяння соціальним інноваціям, професор

ДО ДІАЛОГУ ДОПОТОПНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ: ПРО «ДРУГИЙ МІСЯЦЬ АТЛАНТИДИ» І «ШЛЯХ АРІЇВ»

В історії нашої культури відображено той момент, коли до володарів вищого знання – староєгипетських жерців – прийшли греки з проханням їх просвітити, то ті сказали: Греки, греки! Ви ж ще, як діти. Ваша пам'ять зберігає знання лише одного потопу, а сувої наших пірамід зберігають пам'ять про всі ті часи, коли Сонце починало сходити на Заході і заходити на Сході. А це було з Землею не один раз.

У духовних школах планетарного людства щодо процесу передачі вищого знання, говорять так: «Коли учень готовий, приходить Вчитель». Стосовно наших шкіл, про передачу знання можна сказати: «Коли учень готовий, – приходить підручник. Щоправда, відомі й інші випадки. Коли учень готовий, і він вирушає на

пошуки Вчителя. Подібно до того, як говорять: Якщо Гора не йде до Мухаммеда, то Мухаммед йде до Гори.

Непросто уявити те, що Великий Потоп відбувався на Землі не один раз. Та й ті знання, які зберігають історичні Бібліотеки про останній Потоп, до цих пір не давали нам всієї повноти картини, особливо причин і обставин, які призвели до Потопу цивілізації, яку ми і називаємо не інакше, як «допотопною».

І ось, прийшов 2010-й рік, названий ще роком гармонійної Конвергенції, а з ним і неймовірна дата в нашому календарі – 10 жовтня 2010-го, коли на території Бразилії був активований величезний Фіолетовий Кристал, який дванадцять тисяч п'ятсот років тому, у переддень великого потопу, був приспаний за допомогою Сиріанських технологій, вивезений з Посейдоніса і «взятий в замок», щоб бути розбудженим 10.10.10.

Так уже сталося, що в рік його пробудження, ми з вами теж «прокинулися» для здобуття знання про причини і обставини, що викликали той Великий Потоп, який розділив свідомість планетарного людства на «допотопне» і «після потопне».

З інформації, випливає, що вирішальну роль у пригодах дванадцять тисяч п'ятсот років тому, змушений був відіграти восьмикілометровий у діаметрі кристалічний сфероїд, що отримав назву «другий Місяць Атлантиди». «Другий Місяць» не мав своєї орбіти, а, будучи утримуваною анти гравітаційною подушкою, «ходив» в заданому квадраті над Атлантидою, Африкою і східним узбережжям Бразилії.

Це була «базова структура» всієї системи національної безпеки і управління, яка панувала тоді на Землі Імперії. Саме ця кристалічна структура виконувала роль комп'ютерного «макрочіпа», що забезпечував, в тому числі, управління періодично повставали колоніями.

Восьмикілометровий кристалічний «макрочіп» був безпосередньо пов'язаний з грандіозною мережею кристалічних структур, що покривала собою територію майже всіх континентів, у тому числі з величезними храмовими кристалами, дев'ять з яких напередодні катастрофи таємно від Верховної Ради були вивезені по підземних транспортних магістралей і збережені для пробудження їх у свідомості і реальності нової цивілізації, якій судилося відродитися після Катастрофи.

Фундаментом існування «допотопної» цивілізації на планеті і пануючої тоді імперії атлантів була кристалічна енергія, на акумуляцію та трансляцію якої працювала рознесена майже по всіх континентах Землі грандіозна мережа пірамідальних будов – пірамід, що утримували колись в собі і на собі кристали. Сьогодні ці пірамідальні будови пробуджуються на території Євразії, як гриби після дощу, але вже позбулися своїх кристалів.

За володіння цим енергетичним кристалічним комплексом і, перш за все, за право управління «другим Місяцем Атлантиди», в імперії йшла гостра боротьба, таємна і явна. Це була боротьба між правлячими кланами, що сповідували полярно протилежні ідеології, які панували на двох з п'яти найбільш великих островах останніх часів існування Атлантиди – на Посейдонісе і Арьяне (Аріані) – прабатьківщині наших «аріїв».

Напередодні Катастрофи, що призвела до Великого Потопу, до влади на Аріані прийшли ті, про кого ми з вами знаємо з історії XX століття – це Гітлер і Гімм-

лер. Характерною особливістю діяльності цих «лідерів нації» на Аріані було зловживання генною інженерією, за допомогою якої, саме в цьому «федеральному окрузі» Атлантиди було організовано виробництво мутантів і введено генетичне рабство. Вони вміло оперували засобами масової інформації, блискуче маніпулювали суспільною свідомістю, спекулюючи, перш за все, на почуттях патріотизму і приналежності до своєї (аріїв) нації. Володіння і маніпуляція кристалічної енергією було головною турботою цих правителів аріїв, які чудово розуміли, що споконвіку це було долею жерців Посейдоніса і Верховної Ради Атлантиди.

На заключному етапі свого правління, вони змогли-таки добитися переходу під їхній контроль і управління «другий Місяця Атлантиди» і всього енергетичного кристалічного комплексу імперії, що наділяв їх всією повнотою влади в імперії.

Отримавши довгоочікуваний контроль над «другим Місяцем Атлантиди», правителі аріїв пішли шляхом її перепрограмування на користь (як вони мотивували) національної безпеки. Під цим розумілася боротьба з періодично повставали непокірними колоніями, перш за все, на територіях нинішньої Греції та Туреччини.

«Другий Місяць Атлантиди» мав здатність провокувати виверження вулканів, викликати землетрус, випалювати своїми променями величезні території на Землі, а також перепрограмувати свідомість і пам'ять повсталого у колоніях населення, викликаючи почуття страху і безсилля.

Технологічно, не передбачене спочатку, перепрограмування «другого Місяця Атлантиди», після декількох місяців використання в боротьбі з придушенням повстань у колоніях, призвело до його перегріву, збоїв у системі управління і втрати антигравітаційної подушки, що утримувала «другий Місяць» над Атлантидою. Це стало головною причиною того, що розпечений восьмикілометровий кристалічний «макрочіп» імперії, втративши управління, на величезній швидкості, як комета, врізався в Землю, зруйнувавши більшу частину Атлантиди.

Великий кристалічний супутник (створений свого часу арктуріанцями) розлетівся на мільярди кристалічних осколків, які лежать сьогодні на дні Атлантики.

За описами Метатрона, «хмари пилу і диму закрили Сонце. Ланцюговою реакцією по острову землетрусу і цунамі, спустошивши його і накривши величезними хвилями дві третини аріїв. За кілька хвилин залишилися кристалічні електростанції вибухнули, наче атомні бомби.

Атлантида, східне узбережжя Бразилії і західне узбережжя Африки були зруйновані серією землетрусів. Три тижні тривала паніка і руйнування – залишки суші стрясалися і величезні маси землі йшли під воду. Перешийок, що з'єднував Посейдоніс та Ог з Юкатаном, спочатку залишався над водою і буквально Кишило сотнями тисяч атлантів, які у страшній паніці намагалися втекти. Кожне судно було переповнене переляканими біженцями.

А потім, одним махом, частини суші зникли під водою (згодом це було названо Великим Потопом), і десятки величезних цунамі обрушилися на територію Південної Америки, Африку та Європу.

Ця сцена протягом багатьох життів мучила вас, учасників тих подій і затемнювала ваші спогади. Дорогі, прийшов час звільнитися від цього».

Описуючи всі перипетії боротьби, результатом якої дванадцять тисяч п’ятсот років тому з'явився прихід до влади над аріями (Аріаном) Гітлера і Гіммлера, над управлінням «другим Місяцем Атлантиди» і всім комплексом кристалічної енергії, Метатрон звертає нашу увагу на ті рішення Верховної Ради Атлантиди, які привели цивілізацію до планетарної катастрофи. А також на те, до чого в критичний момент історії може призвести, і призвело свавілля (і, що мало місце тоді), зрада всього лише однієї особистості, при прийнятті найважливішого для долі держави рішення. Ці уроки нам необхідно добре вивчити і ввести їх в обов'язковому порядку до підручників Історії.

Ідея загального блага повинна незмінно залишатися для нації і держави ідеєю Вищого Блага. Сама ідея Закону та Управління повинна полягає в турботі про Спільне благо, але ніяк не на тому Шляху, яким пішли арії за часів Атлантиди. Через дванадцять тисяч п’ятсот років, вони мали намір знову повести цивілізацію за собою тим же самим шляхом, – «Шляхом Аріїв».

* * *

Отже, пробудження великих храмових кристалів останніх часів Атлантиди, а з ним активація в нашій після потопній цивілізації різних рівнів кристальної свідомості, почалося і має таку послідовність:

08.08.2008 – пройшов активацію перший Блакитний Кристал Знання, який 12 500 років тому був вивезений з Посейдоніса і «взято в замок» в Арканзасі.

09.09.2009 – пройшло активацію: найбільш значущого після «другий Місяця Атлантиди», Кристал Багатовимірного Контакту (Кристал ОМ) під горою Шаста на тихоокеанському узбережжі США; Сонячно-Місячний Кристал Світла в Тіуанако (Болівія) і Смарагдовий Кристал Зцілення в Арканзасі.

10.10.2010 – пройшов активацію величезний Фіолетовий Кристал Звука на території Бразилії.

11.11.2011 –пройде активацію Кристал Повідомлення.

12.12.2012 – пройде активацію Рубіновий Вогняний Кристал Енергії на узбережжі Біміні і Кристал Тота в районі озера Тітікака (Болівія).

У результаті «діалогу» допотопної і після потопної цивілізації нашої Землі призначено буде перетворитися на планету Квантового кристалічного поля. Це буде завершенням початку формування Нової Землі і Нового Неба – початком того кінця, яким закінчується Початок.

Тож зустріч двох наших культур і цивілізацій можна сказати, нарешті відбулася, і людство вступило в глибокий внутрішній діалог із самим собою, зовсім як у Станіслава Єжи Леца: «Я голос почув. «Увійди в себе». Увійшов! – Мене там чекали».

ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ, ТВОРЧИХ СПІЛОК, НЕУРЯДОВИХ КУЛЬТУРНИЦЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Г. Є. Бернадська,
менеджер з проектної роботи
Центру розвитку мистецької освіти
при КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

ФАНДРЕЙЗИНГОВА СКЛАДОВА ДІЯЛЬНОСТІ НЕДЕРЖАВНИХ КУЛЬТУРНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

В сучасному суспільстві, крім державних органів, які охоплюють усі три гілки влади: законодавчу, виконавчу й судову, існують ще два сектора структур. До другого сектору відносяться підприємства і організаційні структури різних форм власності: державної, громадської (комунальної), приватної, що займаються виробництвом і надають послуги. Це, так би мовити, економічний сектор. До третього сектору належать некомерційні організації, які створені не з метою отримання прибутку та розподілення його між засновниками таких організацій, а для виконання якоїсь місії, яка прописана в їхньому статуті. Це можуть бути найрізноманітніші об'єднання громадян: політичні партії та релігійні організації, об'єднання за інтересами тощо. Третій сектор суспільних структур називають ще «неприбутковим сектором», «неурядовим сектором». Організації, що належать до нього, прийнято називати «неприбутковими недержавними організаціями» (далі ННО).

Українське законодавство поділяє всі юридичні особи на два великих класи:

- державні та недержавні організації;
- прибуткові та неприбуткові організації.

Державні організації можуть бути як прибутковими (комерційними), так і неприбутковими (некомерційними).

Згідно з Законом про податок на прибуток (п.7.11.1) неприбуткові організації можна розділити на декілька груп в залежності від основних моментів їх оподаткування. Це групи з кодами від 0001 до 0016.

В даному випадку розглядаються ННО, котрі віднесені до групи 0005 – благодійні організації, громадські та творчі спілки, що діють у сфері культури.

Наведені принципи їх діяльності, дається історичний екскурс та роль і місце в сучасному суспільстві, законодавча підтримка розвитку ННО в Україні та окремо в сфері культури. Розглянута діяльність міжнародних фондів та культурних організацій та їх роль у підтримці культури в Україні від дня становлення незалежності.

В умовах переходу до ринкових відносин структура фінансування недержавних некомерційних організацій культури зазнала низки істотних змін. Ви-

никла необхідність перегляду принципів і джерел фінансування. Приведено визначення терміну «фандрейзинг» і обґрунтована необхідність займатися цією діяльністю для розвитку та успішного функціонування ННО.

Залучення додаткових коштів для виконання місії ННО може набувати різноманітних форм. Це може бути одноразова акція, здійснювана в короткий строк, якщо виконуваний проект є короткотерміновим або довготермінова підтримка, особливо коли вирішення проблеми вимагає спеціальних підготовчих дій, наприклад, підвищення кваліфікації чи закупівлі спеціальної апаратури. На прикладах розглянута фандрейзингова діяльність деяких зарубіжних та українських ННО та відмічено, що вміле залучення додаткових коштів з приватних джерел дає можливість подолати різні творчі та організаційні проблеми.

К. Ю. Давидовський,
викладач-методист КІМ ім. Р.М. Глієра,
здобувач НАКККіМ

ФЕСТИВАЛЬ КИЇВСЬКІ ЛІТНІ МУЗИЧНІ ВЕЧОРИ ТА МІЖНАРОДНА ЛІТНЯ МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ – ВПЛИВОВІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ НОВОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА М. КИЄВА

Щорічний музичний фестиваль Київські літні музичні вечори, заснований 1998 року за ініціативою дирекції Міжнародного благодійного фонду конкурсу Володимира Горовиця та викладачів Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра, яку підтримала Київська міська державна адміністрація, є мистецьким проектом, який набув широкої популярності серед киян та гостей столиці України. Фестиваль наслідує європейську традицію проведення концертів на відкритих сценічних майданчиках. З часу заснування фестивалю концерти відбуваються впродовж двох літніх місяців щосуботи та щонеділі на Літній естраді Центрального парку культури і відпочинку міста Києва.

Концертні програми фестивалю презентують шанувальникам музичного мистецтва твори класичних і сучасних композиторів у виконанні симфонічних, камерних, духових оркестрів, ансамблів, хорових і джазових колективів та солістів. За час існування фестивалю відбулася велика кількість концертів, в яких брали участь солісти та колективи з багатьох країн світу, зокрема з Австрії, Бєларусі, Вірменії, Великої Британії, Греції, Естонії, Ізраїля, Іспанії, Італії, Казахстану, Китаю, Кореї, Латвії, Литви, Македонії, Мексики, Нідерландів, Нової Зеландії, Норвегії, Польщі, Росії, Сербії, США, Туреччини, України, Франції, Югославії, Японії.

Центральний парк культури і відпочинку Києва, де відбуваються концерти, заснований ще у XVIII ст. і є одним із найулюбленіших місць відпочинку киян і гостей столиці. У 20-ті роки XX ст. на літній естраді Центрального парку з просвітницькими концертами для найширших кіл міста виступали такі видатні музиканти, як Олександр Глазунов, Сергій Прокофьєв, Володимир Горовиць, Натан Мільштейн, за участю симфонічних оркестрів під орудою Рейнгольда

Глієра, Фелікса Блуменфельда, а в 50-х роках із величезною серією кращих творів світової музичної спадщини виступав відомий диригент Натан Рахлін.

Літній фестиваль приваблює велику кількість киян – шанувальників класичної музики, а також численних туристів із різних країн світу – адже його концерти проходять у так званий «мертвий» сезон, коли більшість київських театрів і концертних залів закриті, а на Літній естраді широка слухацька аудиторія має можливість насолоджуватись цікавими концертними програмами філармонійного рівня.

Фестиваль Київські літні музичні вечори проходить пліч-о-пліч з іншим не менш цікавим мистецьким проектом, який проводиться на базі Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра і був ініційований дирекцією Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця – Міжнародною літньою музичною академією. Щорічним сесіям Академії передувало створення «Школи виконавської майстерності», задум якої виник під час підготовки й проведення II Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця у 1997 році. Члени журі, почесні гості конкурсу, педагоги, відомі музиканти неодноразово висловлювали думку про те, щоб талановита молодь у перервах між конкурсами була постійно в полі зору його організаторів, щоб молодим музикантам надавалась професійна допомога щодо подальшого удосконалення їх майстерності.

З 2000 року «Школа виконавської майстерності» перетворилась у «Міжнародну літню музичну академію».

«Літня академія» – це система майстер-класів видатних музикантів – майстрів виконавського мистецтва. Її слухачі отримують індивідуальні консультації, відкриті уроки та можливість грати соло з оркестром та виступати у складі камерного ансамблю. За період існування «Академії» елітна спільнота славетних педагогів з Австралії, Ізраїлю, США, Франції, Німеччини, Великої Британії, Нідерландів, Туреччини, Росії, України поділилась своїм професійним досвідом з 562-а молодими музикантами з 15 країн світу.

Майстер-класи Міжнародної літньої музичної академії відбуваються на базі Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Заняття відкриті для слухачів «Академії» та публіки.

Міжнародна літня музична академія пропонує своїм слухачам широку різноманітну виконавську практику на Міжнародному фестивалі «Київські літні музичні вечори», концерти якого відбуваються на відкритій сцені біля Маріїнського палацу і збирають тисячі киян та гостей столиці України. Таким чином, ці два значних творчих проекти поєднані подвійною ціллю – надати можливість молодим музикантам наблизитися під керівництвом всесвітньовідомих викладачів до європейського та міжнародного рівня виконавської майстерності та сприяти формуванню сучасного мистецького середовища Києва, задовольнити потреби киян у створенні і подальшому споживанні еталонних моделей високопрофесійного класичного музичного мистецтва.

У науковій літературі поняття *«середовище»* визначається як *сукупність умов* (природних, суспільних, соціально-побутових і духовних), в яких відбувається діяльність людини; як оточення особистості, пов'язане з нею спільністю життєвих умов, занять, матеріальних і духовних інтересів, фізичними та соціальними умовами тощо.

Дослідники розглядають мистецьке середовище з різних боків: як *явище*, що створюється митцями як суб'єктами культури і мистецтва та соціальної групи, або що створюється в процесі взаємодії митців із буттям; як *інститут* і певним чином організований *процес виробництва, відображення, зберігання і споживання* художніх образів, культурних цінностей. В останніх дослідженнях з мистецтвознавства мистецьке середовище виступає в якості *теоретичної моделі, інтеграційної константи*.

Л. Крупеніна так визначає мистецьке середовище міста: «це *структура взаємодій* (перш за все, соціальних), представників різних видів мистецтва, критиків, інтелігенції, меценатів з приводу мистецтва, яка склалася в міському культурному просторі».

Множинність визначень і тлумачень терміну «мистецьке середовище» свідчить про те, що його необхідно розглядати як *комплексне поняття, як широкий мистецький простір з пам'яттю людського загалу в системі різноманітних образно-знакових координат: художніх текстів, знаків, символів, звуків тощо.*

Таким чином, можна зробити висновок: *залежно від конкретних потреб і об'єктивних умов, що складаються історично, людина засвоює відповідний текст і звертається в процесі творчої діяльності до тих чи інших еталонних моделей культурного середовища, споживаючи і перетворюючи їх.*

У цьому контексті можна розглядати постійно діючі мистецькі проекти – Фестиваль Київські літні музичні вечори та Міжнародна літня музична академія – як приклад створених в процесі творчої діяльності митців Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра реально існуючих еталонних моделей київського мистецького середовища. Ці та інші культурні проекти, ініційовані творчими співробітниками Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра, постійно залучають велику кількість активних учасників, організаторів, музикантів-виконавців, які починають свій творчий шлях, а також тих, що вже досягли світового визнання в галузі музичної культури. Такі творчі заходи привертають широку увагу публіки, музичної критики, мас-медіа тощо і таким чином сприяють формуванню нового культурно-мистецького середовища Києва.

О. В. Косахівська,
аспірант Інституту держави і права
ім. В.М. Корецького НАН України

ІНТЕРЕС І ЗНАННЯ ПРО ПОЛІТИКУ У КОГНІТИВНІЙ СИСТЕМІ ЕЛЕКТОРАЛЬНОЇ ПОВЕДІНКИ УКРАЇНСЬКИХ ГРОМАДЯН

Грунтовне дослідження електоральної поведінки передбачає врахування соціо-психологічних особливостей особистості:

- політичних потреб, тісно пов'язаних з індивідуальним досвідом;
- політичних почуттів, які характеризують емоційне відношення до політичних цінностей;
- політичних знань, умінь та навичок, які виступають вихідним моментом засвоєння політичної культури того чи іншого суспільства.

Саме обсяг засвоєних знань багато в чому визначає соціальну спрямованість особистості, що включає політичне залучення, рівень політичної соціалізації та політичної самореалізації.

Політика, з одного боку – це система поглядів, діяльності, яка включає методи і способи реалізації певних програм і цілей, а з іншого – сфера суспільних відносин, у якій конкурують різні політичні актори та течії. Тому, варто погодитися зі словами французького соціолога Р. Арона, що політика як галузь функціонування соціуму передбачає, бодай, мінімальне усвідомлення цієї галузі. Особистості в будь-якому суспільстві повинні хоча б приблизно уявляти, хто віддає накази, як обиралися ці діячі, як здійснюється ця влада.

Така особливість політичної реальності дає змогу розробити шкалу політичності, у якій для вимірів можна використати такі показники, як розуміння політики, рівень її освоєння, участь у виробленні нових ідей щодо управління суспільством, участь у реалізації цих ідей тощо.

Набір політичних знань, умінь і навичок людини насамперед залежить від її суб'єктивного стану й виконуваних у політиці ролей. Приміром, лідер і рядовий виборець не можуть керуватися однаковими зразками політичної поведінки. Р. Даль наголошує, що у більшості людей політичні погляди досить примітивні, а «складні системи політичних переконань притаманні лише невеликій меншості» [3, 89]. Дослідник продовжує: «…демократія (…) не може грунтуватися на твердженні, що прості люди зазвичай компетентні (qualified) управляти собою» [4, 144]. Американський дослідник навіть пов’язує необхідність існування політичних партій із проблемою недостатності компетенції пересічного громадянина для вирішення загальнодержавних проблем. Громадянин, якому не вистачає почуття впевненості, щоб сформулювати думку щодо широкого спектра різних курсів, може довірити кандидатові на політичний пост або партії підтримувати ту лінію в політиці, яка, на його думку, відповідає його інтересам та інтересам спільноти.

Участь у політиці реалізується насамперед у вербально-емоційній та інструментальній формах. Основними характеристиками емоційного рівня участі і є рівень загального інтересу громадян до політичних процесів, та характер поінформованості. Про зростання цієї тенденції свідчить зростання активності й поінформованості людей щодо політики, прихід у політику нових верств населення, які раніше були виключені або не представлені в ній. Наприклад, в Україні спостерігається тенденція до збільшення у владних органах представників молодого покоління. Так, у законодавчому органі останнього скликання найнижчий поріг віку депутатів ледве сягає 23 років. У списку претендентів на пост глави держави одному з найперспективніших молодих претендентів (А. Яценюк) нещодавно виповнилося 35 років, що відповідає мінімальним вимогам вікового кваліфікаційного цензу.

На іншому полюсі інтересу до політики знаходиться політичне відчуження, яке проявляється у різного роду політичної пасивності, небажання брати участь у політиці.

Політична пасивність (індиферентність або індиферентизм, від лат. поняття «indifferens» – «байдужий») – це байдужість до політики й небажання

брати участь у політичному житті. Від індивідуальних позицій така тенденція може розвинутися аж до масштабів масових настроїв. Крім внутрішніх, суто психологічних проявів, політична пасивність виражається у відмові від виконання будь-якого громадянського обов'язку, зокрема від участі у виборах. Саме категорія громадян, які нікого не обирають, на думку російського дослідника М. Грачьова, виступає важливим індикатором суб'єктної активності у системі політичної комунікації, як і носії інших символічних актів несприйняття процедур реалізації виборчого права [2, 29].

«Хронічна» політична пасивність є ознакою нерозвиненої політичної культури окремих верст суспільства або суспільства в цілому. Розвиток політичної пасивності свідчить про зростання негативного відношення до дій влади або її окремих представників. Відтак, політичну пасивність можна вважати початковою формою протесту проти політики влади, для якої характерна, зокрема, корумпованість і надмірна бюрократизація. Так, М. Вебер писав, що наслідком бюрократизації є знеособлювання людини, втрата індивідуальної ініціативи й свободи дій, перетворення людини в примітивного виконавця волі держави. Політичне відчуження – це насамперед політико-психологічний наслідок надмірної бюрократизації політичного життя.

Звичайно, у сучасному суспільстві політична влада не може існувати без розвиненої організаційно-інституціональної основи, оскільки це суперечило б розумінню влади як такої. Утім, ця основа, інколи маскуючись демократичними процедурами формування владних структур, виступає на перше місце, часто приховуючи від об'єктів влади своє реальне походження (наприклад, володіння власністю). Як результат – об'єкти влади не мають змоги стати суб'єктами владних відносин і впливати на характер прийняття рішень, а тому сприймають владу як повністю відчужений від себе феномен. Людина починає втрачати свої політичні характеристики, втрачає критичне відношення до політичного устрою, перетворюється в «одновимірну людину» за Г. Маркузе. Г. Маркузе взагалі не бачить принципової різниці між двома системами – капіталізмом та соціалізмом. На його думку, обидві вони є модифікацією індустріального суспільства, в якому революція неможлива, позаяк система створила низку інститутів, які матеріально, політично й ідеологічно втримують індивіда в покорі. Система створює одновимірну людину, яка характеризується повною втратою соціально-критичного ставлення до дійсності. Панує імператив особистісної невключеності, незадіяності в акціях, якими керує держава. Імітація при цьому постає як замісник відкритого відторгнення державних ініціатив та виявляється у відсутності особистісної ідентифікації, надмірній, неадекватній економії зусиль. Як правило, особистість не схильна брати на себе відповідальність за таку діяльність. Тому в цьому разі реалізовується лише операціонально-інструментальна, але ніяк не смислова сторона діяльності. Така диспозиція робить неможливим творче ставлення до даної діяльності та самореалізацію в ній особистості. Поступово суспільство наповнюється масовізованими особистостями, які принципово не можуть бути носіями будь-якої перетворюючої ініціативи.

Щодо інтересу до політики, то французький дослідник П.Брешон виявив стійку залежність між рівнем освіти громадян і їхнім інтересом до політики,

бажанням більше дізнатися, а також здатністю висловити власні судження про політичні події, тобто «політизацією» (за його термінологією). Інтерес до політики, як вибіркове відношення людини до політичних явищ, подій, процесів політичної діяльності, грунтується на її світоглядних принципах, переконаннях, настановах, ідеалах та цінностях, які поєднуючись визначають альтернативу реалізації пробудженої енергії.

У нашій країні довгий час політичні механізми не відігравали суттєвої ролі в житті суспільства. Громадяни не виявляли інтересу до політики, оскільки повинні були вирішувати насущні життєві проблеми. У свою чергу, еліта не прагнула залучати населення до політичної діяльності. Коли ж відбувся повний розвал економіки, тоді роль політики в суспільстві почала зростати.

Не останню роль у здобутті знань про політику і формуванні інтересу до неї відіграє діяльність основних агентів політичної соціалізації: родини, системи освіти, політичних інститутів, релігійних і суспільних об'єднань, засобів масової інформації.

Будь-яка держава до пріоритетних цілей своєї діяльності відносить виховання громадян на ідеї національно-державної ідентичності та єдності, що передбачає формування активної громадсько-політичної позиції. Система освіти є найбільш істотним засобом дійової політичної соціалізації. Родина не в змозі повністю реалізувати суспільно значиму функцію інтеграції й об'єднання, тому природно, що прихильники державної системи освіти підкреслюють її значимість для виховання почуття громадянськості й взаємної відповідальності людини й суспільства.

Інтерес до політики проявляється і через інтерес до засобів масової інформації та висвітлених ними внутрішніх та зовнішньополітичних подій. Нині інтерес до ЗМІ та їх популярність є досить високими в Україні. Ступінь довіри до цієї інституції і представленої нею інформації про політику значно змінився впродовж останнього часу. Поява значної кількості приватних видань та каналів, які конкурують між собою за право збереження високої довіри й інтересу, свідчить і про високий інтерес до політичних новин, активність, пошук громадянської позиції, що, у свою чергу, є суттєвим чинником політизації соціуму.

Використані джерела

1. Алєксєєнко І. Політична участь: здобутки, проблеми, перспективи / І. Алєксєєнко // Вісник УАДУ. – 2004. - № 4.

2. Грачев М. Н. Политическая коммуникация / М.Н. Грачев // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серія: Політологія. – 1999. – № 1.

3.Даль Р. А. Поліархія. Участь у політичному житті та опозиція / Пер. з англ. О.Д. Білогорського. – Х.: Каравелла, 2002. – 216 с.

4. Даль Р. Демократия и её критики: Пер. с англ. / Под ред. М.В.Ильина. – М.: РОССПЭН, 2003. – 576 с.

5. Brechon P. L'Univers des valeurs politiques: permanences et mutations / Brechon P. (dir.) //Les Valeures des Franзais: evolution de 1980 a` 2000. – P. 105-111.

І. В. Кузнєцова,
канд. філос. наук, доктор філософії (Ph.D.),
вчений секретар НАКККіМ, Відмінник освіти України,
член правління Київської міської організації
Національної Всеукраїнської музичної спілки

КИЇВСЬКА МІСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПІЛКИ ЯК ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ГРОМАДЯНСЬКОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ МИТЦЯ

Взаємодія, взаємоповага, взаємозбагачення регіональних, материкових та світової культур виступає головним чинником існування, формування і розвитку як культур етносів, націй, народів, так і планетарної культури, як такої. Процес взаємовпливу культур супроводжує людське суспільство від стадії виникнення до сьогодні і в майбутньому отримуватиме дедалі більшу динаміку.

Історія народів, етносів, що одвіку населяли територію сучасної України, саме географічне розташування нашої країни сприяли становленню характерній ознаці українського середовища – взаємодії та діалогу різних культури за умови майже повної безконфліктності на етнічному, національному, релігійному ґрунті. Набуття українським суспільством досвіду збереження розмаїття форм культурного самовираження як найкраще відповідає вимогам сучасності: уміння вести діалог на європейських та світових теренах, спираючись на універсальні цінності сучасного світового демократичного співтовариства.

Ратифікація Верховною Радою України (2010) Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження, за якою керівним принципом сучасної державної політики визначено принцип суверенітету, рівної гідності і поваги до всіх культур, міжнародної солідарності, співробітництва, сталого розвитку, відкритості і збалансованості засвідчило готовність України вести конструктивний і рівний діалог з усіма зацікавленими сторонами і в країні, і в світі.

Процес міжкультурного діалогу складається з відкритого та ввічливого обміну поглядами між особами та групами осіб з різним етнічним, релігійним і мовним походженням та культурною спадщиною на основі взаєморозуміння, поваги, свободи, готовності й уміння дослухатись до думок Іншого. Керівними принципами в цьому контексті служать свобода вибору, свобода самовираження, рівність, толерантність і взаємоповага до людської гідності.

Права людини є головною передумовою розвитку міжкультурного діалогу. Культурне самовизначення людини – це те, що робить кожного унікальним, беручи до уваги, що самоідентифікація є складним поєднанням різних культурних елементів на різних стадіях життя.

І хоча кожна людина є певною мірою результатом поєднання спадщини і соціального походження, в сучасному демократичному суспільстві існує можливість збагатити свою ідентичність шляхом інтеграції у різноманітні культури; вільно зробити новий вибір за умови відповідності універсальним цінностям прав людини, демократії і верховенства права. Інтеграція вимагає також права на несхожість, творчість та інновацію.

Отже, міжкультурний діалог вкрай важливий для самоорганізації культурного розмаїття в багатокультурному середовищі взагалі, в Україні, зокрема. Таким чином, інтегрування України до європейської спільноти за умов сучасних глобалізаційних процесів потребують оптимізації стратегії реформування культурної сфери, складовою якої є також положення про заохочення недержавних, незалежних культурно-мистецьких організацій (спілок, фундацій, професійних гільдій, творчих колективів), які забезпечуватимуть розвиток культури через різноманітність творчих, господарських, адміністративно-правових форм її існування.

Добровільна громадська діяльність є важливою складовою збільшення рівня політичної та громадянської активності, а також підвищення рівня довіри до демократичних інститутів в цілому. Рада Європи закликає країни-учасниці підтримувати неформальні громадські інституції, активність яких свідчить про діалог у суспільстві, плюралістичність думок, активній участі громадян у суспільному житті й розвитку відповідального демократичного громадянства, заснованого на правах людини і гендерній рівності.

Національна Всеукраїнська музична спілка є одним з найдосвідченіших та найчисельніших професійних творчих об'єднань митців України. Головним напрямком діяльності Національної Всеукраїнської музичної Спілки є розвиток музичної культури, втілення в життя культурно-художніх заходів та підвищення загальнокультурного, професійного і наукового рівня членів Спілки, виховання творчої молоді. Київське міське відділення підтримує мистецькі ініціативи особистісно та суспільно відповідальних талановитих фахівців, що усвідомлюють всесвітню вагомість справи, якою опікуються та сприяє самореалізації професійних мистецьких колективів, фольклорних ансамблів та гуртів, окремих самодіяльних виконавців, які прагнуть виявити свої обдарування у свободі творчості.

О. М. Мартиненко,
с. н. с. УЦКД

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ АМАТОРІВ УКРАЇНИ В МІЖНАРОДНІЙ АСОЦІАЦІЇ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА (кінець XX – початок XXI ст.)

В культурних процесах сьогодення значне місце посідає народна культура, різні ланки якої об'єднує діяльність громадських організацій. Діяльність українських аматорських театрів на міжнародній творчій арені – це жива взаємодія не лише між культурами різних народів, а й між морально-етичними цінностями, що несе наша українська література, музика.

Ряд Міжнародних громадських організацій Україна відкрила для себе тільки із завоюванням незалежності.

Протягом 1994 – 1995 рр. Україна стає членом КІОФФ (Міжнародна Рада з організації фольклорних фестивалів), ЄХМА (Європейська хартія музикантів-аматорів), АІТА (Міжнародна асоціація аматорських театрів).

Міжнародне театральне аматорство впродовж багатьох років об'єднане в Міжнародну асоціацію. Ця організація відкривала театральним колективам можливість спілкування, ознайомлення з театральними доробками світу, організовуючи міжнародні наукові симпозіуми, практичні лабораторії, фестивалі, конкурси театрів тощо.

До вступу в АІТА для участі в зарубіжних театральних форумах Українські театральні колективи рекомендувались вельми рідко, а коли це й відбувалось, то стосувалось тільки країн соціалістичної співдружності.

Таких подій було небагато, але вони мали великий успіх та резонанс, і неабияке значення для розвитку театрального аматорства України.

Вступивши в творче і ділове співробітництво з АІТА, українське театральне аматорство розпочало новий етап своєї діяльності у загально-світовому культурному просторі. Участь в цьому просторі визначає не тільки «конкурентноспроможність» українських культурних цінностей, а й визнання України як демократичної держави з високим рівнем народно-культурної творчості.

Міжнародний аматорський театральний рух шляхом різних комунікативних акцій, спрямованих на розвиток аматорських театрів і збагачення досвіду їхньої діяльності, перш за все, знімає цілий ряд суттєвих відмінностей, характерних для традиційного способу існування культури, зокрема відмінностей у розподілі художніх цінностей між містом і селом, між столичними цінителями мистецтва та невибагливою публікою віддалених окраїн, між національними культурами багатонаціональних країн. Якщо раніше аматорське театральне мистецтво залишалось здобутком обмеженого кола спеціалістів і любителів, то тепер поборюючи державні кордони, воно відкривається країнам і народам світу. Нарешті воно виступає не тільки посередником, але й зацікавленим провідником у світі мистецтва, який розкриває світовій публіці таємниці майстерності, складності і нюанси мови мистецтва, досконалість його форм та варіативність національних проявів, тобто поєднує комунікативні функції та естетико-виховні. Таким чином, входження українського аматорського мистецтва у всесвітній аматорський рух дає його учасникам не тільки однакові можливості, а й формує їхню здатність користуватися духовним багатством світу. І виникає це не тільки через розширення діапазону користувачів театрального мистецтва, а через розширення національного тезауруса їх художнього сприйняття.

Міжнародний театральний аматорський рух створює для національних культур реальну інтернаціональну аудиторію, здатну до сприйняття цінностей того чи іншого народу. Розширення і збагачення національного художнього досвіду, національного театру призводить до того, що в ньому визрівають не тільки готовність до засвоєння інтернаціонального змісту і інтернаціональних форм культури, але й можливість дати світові свій багатий театральний аматорський досвід, що забезпечує йому стійкість та життєздатність у надрах національної культури.

Уперше на Міжнародну акцію з України було запрошено народний театр Полтавського Міського будинку культури в 1973 році в Угорщину, де проходив фестиваль «Жовтень – 73».

Полтавський народний театр (режисер Яків Орлов) – це надзвичайне явище в аматорстві того часу. Його репертуар постійно поповнювався новими роботами. Стабільне місце тут знаходили вистави за творами класиків: «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Енеїда» І. Котляревського (інсценізація В. Котляра), «Лиха іскра» І. Карпенка-Карого, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Драма на полюванні» А. Чехова, «Диваки» М.Горького.

Вершиною творчості театру стала постановка драми Ф. Шіллера «Марія Стюарт». Творчість полтавчан одержувала найвищі оцінки і нагороди на різних Українських і Всесоюзних театральних форумах.

Для участі в міжнародному фестивалі народних театрів в Угорській Народній республіці, присвяченого 100-річчю міста Будапешта, було визначено виставу «Так і буде» К. Симонова. Вистава відкрила фестиваль, щиро вразила, як фахівців, так і глядача творчим рівнем колективу, досконалістю режисерського вирішення і була визнана однією з найкращих, за що колективу було присвоєно звання Лауреата Міжнародного фестивалю.

В цьому ж 1973 р. на міжнародний фестиваль аматорських театрів в м. Крново (Чехія) було запрошено, як гостя фестивалю, народний театр Новокаховського Палацу культури Херсонської області (режисер Н. Волкова).

Програма цього фестивалю будувалась за загально-прийнятою схемою, однак була досить насиченою: знайомство з містом, обмін досвідом роботи зарубіжних делегацій, прес-конференції, індивідуальні переговори делегацій, переговори з представниками президії АІТА і, звичайно, вистави аматорських театрів.

Репертуарна афіша Новокаховського театру була досить різноманітна. Це і вистави за творами драматургів-класиків «Не все коту масленица» О.Островського, «Шельменко-денщик» Г.Квітки-Основ'яненка, «Хитромудра закохана» Лопе де Вега, «Назар Стодоля» Т.Г. Шевченка; радянських драматургів: «Таня» О. Арбузова, «Трибунал» А. Макайонка, «Чужа дитина» В. Шкваркіна, «Провінційні анекдоти» О. Вампілова, «Дикий Ангел» О. Коломійця.

Вибір вистави «Трибунал» А.Макайонка для показу на міжнародному фестивалі визначила його тематична спрямованість і високий рівень постановки, яка піднялася до висот соціальної і психологічної правди у зображенні духовного життя людей того періоду, що було визнано як організаторами фестивалю, так і учасниками. Колектив було введено до складу призерів, незважючи на його представництво як гостя.

Після цих двох тріумфальних перемог на міжнародних фестивалях, українські народні театри більше 10 років залишались без «попиту» на міжнародній арені.

Чергове запрошення надійшло з Москви тільки в 1984 році на традиційний Міжнародний фестиваль «Сценічні жнива» у м. Мартіні (Словаччина). Україну представляв на цьому фестивалі народний театр Володимир-Волинського районного будинку культури Волинської області.

Різні країни продемонстрували різні підходи до такого явища, як аматорський театр. Більшість з них вважають за необхідне в такому театрі – самовиявлення. За такого підходу іноді залишається поза увагою автор (а іноді він зовсім відсутній)

і аматори піднімають хвилюючу їх проблему, відкинувши всі закони драматургії, режисури і не беруть до уваги зацікавленість глядача (чи відсутність такої).

«Сценічні жнива» 1984 р. були досить урожайними, продемонструвавши не тільки нові підходи до роботи з аматорським театром, а й нові форми у постановці вистав, що було водночас і цікавим і повчальним для аматорських театрів. Фестиваль відверто і впевнено демонстрував тенденції сценічного екпериментy, аналізуючи всі подальші його фактори. Прикладом того є вистави «Зеленого театру» (Словаччина) «Матінка Кураж» Б. Брехта і «Пампушка» за Г. Мопассаном, позначені крайньою театральною умовністю – комбінезони і деталі костюмів, грим акторів символізував театральну маску (як прийом у двох виставах), драматичний текст зведено майже до фабули, при надзвичайній фантазії, почутті гумору режисера, і до візуального сприйняття вистав зі знаковим визначенням подій (умовні предмети позначають місце події, війну чи мир). Таке своєрідне звернення до творів класиків дещо спрощує такі поняття, як автор, образ героя, але по-своєму оголено і різко наголошує на головній ідеї твору. Додамо до цього, що постановником цих вистав був один із найцікавіших професійних режисерів Словаччини Я. Бернарик, добре відомий на Україні постановками в Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Тому успіх цього колективу на фестивалі був шалений.

Вистава українського аматорського театру Володимир-Волинського районного Будинку культури «Лісова пісня» Лесі Українки (режисер Б. Береза) позбавлена побутового забарвлення і піднята до філософського змісту твору великої української письменниці і драматурга. Вона націлює глядача на осягнення ними морально-етичних цінностей твору та його розкриття шляхом розуміння і виявлення специфіки мови мистецтва, діалектики художнього образу та художнього мислення.

Зорово-просторовий образ цього неординарного твору був створений засобами предметного та світлового оформлення (худ. Л.Каспірук). Поміркова умовність спектаклю була спричинена загальним задумом, режисерським баченням цього унікального твору, його сумісним з художником-сценографом осмисленням сценічного твору. Сценічний простір наповнився побутовими національними подробицями. На сцені панував дух стародавнього слов'янського язичництва з переплетінням завжди сучасних проблем суперечливого духовного світу людини.

Образно-умовне сценографічне вирішення вистави, метафоричне вирішення багатьох сцен, чудовий акторський ансамбль створили можливість для психологічного проникнення в суть твору. За своїм визначенням Володимир-Волинський театр – це психологічний театр, який не був, що варто зауважити, чужим закордонним колегам на цьому фестивалі. Однак мовний бар'єр позбавив їх можливості до кінця осягнути геніальний твір Лесі Українки.

На ІІ Міжнародний фестиваль аматорських театрів «Благоєвград – 85» в Болгарії знову запрошено колектив з України. Радянський Союз на цьому фестивалі представляв народний театр Теребовлянського районного Будинку культури Тернопільської області виставою «Солов'їна ніч» В.Єжова (режисер П.Ткачук). Молодіжному колективові в якому потенційну більшість складали студенти місцевого училища культури, інтелігенція були притаманні творчий пошук, сміливе вирішення вистав засобами театральної умовності.

За таким підходом в театрі народилися вистави «Материнське поле» за повістю Ч.Айтматова, «Іду до тебе» І.Драча, «Олеся» О.Купріна

«Солов'їна ніч» В.Єжова – це своєрідна лірико-драматична балада про воїна-визволителя. Вистава була тепло сприйнята глядачами і відзначена журі фестивалю як «воскресла картинка з минулого», де в широкому морально-етичному плані головних персонажів розкривається відношення між радянськими воїнами і німецькими громадянами в перші дні капітуляції Німеччини.

Через 5 років по цьому Україна, за ініціативою театральної Тернопільщини та за підтримкою Радянського центру АІТА, здійснила проведення Першого Міжнародного фестивалю аматорських театрів, на якому побували театральні колективи 17 країн світу. Саме на цьому фестивалі театральні діячі світу відзначили аматорський театральний рух в Україні, як надзвичайно позитивне явище в міжнародному мистецтві і визнали можливою участь України в світових процесах театрального аматорства, шляхом вступу і діяльності її в міжнародній асоціації любительських театрів.

Цей шлях було відкрито в 1991 році з нагоди завоювання Україною незалежності.

Робота, спрямована на членство України в АІТА, була клопіткою: погодження різних питань з президією АІТА, узгодження представництва національного центру, штаб-квартири і т.д.

Тільки в 1995 р. в Україні створено Всеукраїнський національний центр Міжнародної асоціації аматорських театрів (ВНЦ АІТА/ІАТА) з її керівним органом та штаб-квартирою в м. Києві. Україну офіційно визнано членом АІТА/ІАТА в травні 1995 року. Основною метою діяльності ВНЦ АІТА/ІАТА є розвиток міжнародних зв'язків у сфері аматорського мистецтва. Державна незалежність надала змогу театральним колективам самостійно встановлювати зв'язки з зарубіжними колегами. Таким чином, за особисто встановленими контактами з 1993 року за кордоном, на різного роду культурно-мистецьких акціях, презентували своє мистецтво аматорські театри з Тернопільської, Рівненської, Дніпропетровської областей, м. Києва та інших. Здебільшого такі творчі контакти налагоджено між дитячими колективами.

Серед різних видів естетичної діяльності дітей аматорській театральній відводиться особливе місце, бо вона сприяє формуванню не тільки спеціальних, а й загальних здібностей до творчості. Все це відбувається завдяки багатофункціональності діяльності дитячого аматорського театру. Гра дітей перед зарубіжним глядачем підвищує самоцінність та прикладне значення цієї багатофункціональності.

Самоцінність пов'язана вже з тим, що дитина через драматичну діяльність, різні її види прилучається до театрального мистецтва, його різних жанрів, пов'язана з формуванням театральної грамотності, ерудиції, художньої культури, творчого мислення і відчуття свободи, що панує у аматорському театрі.

Здатність перевтілюватися в інших, жити їхнім життям значно збагачує емоціональний світ дітей, розвиваючи в них талант до співчуття, жалості, чуйності. Колективна робота над сценарієм, п'єсою, розбір характерів дійових осіб, ситуацій, до того ж наявність міжнародного досвіду – це великий полігон спілкування, співробітництва дітей між собою, і не тільки представників якоїсь однієї культури, а й інших культур, можливість виявлення й використання їхніх індивідуальних інтересів та здібностей, що так важливо в моральному розвитку дітей.

Дитячий театр-студія «Лінгва» Козівського районного Будинку культури Тернопільської області гастролював в 1993 році, у Німеччині, де з успіхом репрезентував фольклорні програми «Ой на Андрія гадали дівчата» та інсценовані українські народні казки.

Дитячий театр ляльок Дніпровського району м. Києва брав участь в 1993 році в Міжнародному неконкурсному фестивалі «Творчість об'єднаних народів» в м. Лейпцігу (Німеччина) з виставою-мюзиклом «Солодкий пиріг» Ю.Єлисеєва.

Дитячий театр-студія пантоміми з Кривого Рогу Дніпропетровської області брав участь в XXI всесвітньому фестивалі «Зображення підводного світу» в м. Антіб (Франція) з виставою, вибудованою із пластичних мініатюр «Сказання про море» (автор вистави керівник колективу О.Бельський).

Міжнародні дитячі фестивалі для дітей – це своєрідна міжнародна школа життя. Знайомство з іншою країною, діяльністю інших зарубіжних театрів, розуміння атмосфери їхньої аматорської творчості сприяє позбавленню від авторитарних форм спілкування, формує відносини співробітництва, розвиває майбутню вільнодумну людину.

Участь в кожній мистецькій акції – це і творче збагачення колективу. Але найкращі, найвищі за своїм якісним показником, творчо насичені заходи залишаються прерогативою АІТА (Міжнародної асоціації аматорських театрів).

За короткий час членства в АІТА Україна одержала вже ряд запрошень на міжнародні заходи, серед яких фестивалі в Данії, Індії, Німеччині, Угорщині, Монако.

Отже, міжнародний театральний аматорський рух створює для національних культур реальну інтернаціональну аудиторію, здатну до сприйняття цінностей того чи іншого народу.

Л. М. Микуланинець,
аспірант НАКККіМ

ЗАКАРПАТСЬКИЙ ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ

Кінець XX ст. в українській музичній культурі був позначений новими умовами розвитку музичного мистецтва, що було зумовлено суспільно-політичними обставинами та кризою радянських форм організації культурно-мистецького життя.

У сучасному мистецтвознавстві проблема дослідження різних аспектів української музичної культури 90-х років XX ст. є досить актуальною. Їй присвячена велика кількість публікацій вітчизняних науковців (О. Зінкевич, С. Зуєв, Л. Кияновська, О. Козаренко, Ю. Чекан, М. Швед та інші). Але в основному увага дослідників сконцентрована на розкриття специфіки мистецького життя культурних центрів країни – Києва, Львова, Харкова.

Нові умови розвитку музичної культури України починають посилювати інтенсивність регіональних мистецьких процесів. У середині 90-х років у професійному музичному мистецтві Закарпаття розпочинається новий період. Після майже повного застою концертного життя краю, яке спостерігалось на початку 90-х років, відбувається поступове його відновлення. Провідні музиканти починають здійснювати активні пошуки нових способів активізації творчості закарпатських композиторів, пожвавлення мистецтвознавчої думки та подальшого розвитку виконавських колективів області. Відгуком на дані процеси стало створення закарпатського осередку Спілки композиторів України.

Якщо проблема осмислення культурно-мистецьких ситуацій на Закарпатті означеного періоду все частіше стає предметом дослідження музикознавців краю (Л.Мокану, Т.Росул, В.Теличко), то в силу відносно короткої історії діяльності Закарпатського осередку національної Спілки композиторів України, поки що мало науковців звернулися до висвітлення його значення у розвитку музичної культури області. Першою серйозною спробою дослідити історію та основні напрями діяльності осередку є публікація закарпатського музикознавця і композитора В.Теличка «Закарпатська організація НСКУ – історія та сучасність» [2].

У даній статті подано великий фактологічний матеріал за весь період діяльності Спілки, характеризуються основні напрями її роботи та творчі здобутки. Та, незважаючи на значний науковий інтерес публікації, вона не висвітлює значення осередку на розвиток професійного музичного мистецтва краю кінця ХХ ст. Тому метою нашого повідомлення є спроба подолання цієї мистецтвознавчої прогалини.

Створення Закарпатського осередку національної спілки композиторів України юридично відбулася 26 грудня 1994. Почесним головою організації було обрано Іштвана Мартона, а головою – Віктора Теличка.

Організація осередку не стала новим суто регіональним явищем. У даний період нові відділення Спілки утворюються у Луцьку (Волинський осередок), Дрогобичі та інших містах, тобто у даному аспекті можна говорити про посилення процесу професіоналізації як українського композиторського мистецтва, так і всієї національної музичної культури.

Серед основних творчих напрямів діяльності закарпатської організації, які були закладені на етапі її становлення стали:

– створення монументальних музичних побудов, таких як симфонії, масштабні камерно-інструментальні полотна, відхід від простих форм композиторської творчості, таких як гармонізація, аранжування та інші. Втілення у життя даної засади вимагало створення симфонічного оркестру, що сприяло б розширенню жанрового діапазону закарпатських композиторів. Тому Спілка активно долучилася до процесу відновлення діяльності симфонічного оркестру при Закарпатській обласній філармонії.

У наслідок цього музична культура краю збагатилася авторськими самобутніми творами у різних жанрах, які ґрунтуються на серйозних професійних мистецьких принципах;

– популяризація кращих музичних творів сучасних вітчизняних та зарубіжних композиторів через організацію фестивалів, конкурсів, авторських концертів, творчих звітів та зустрічей, майстер-класів тощо;

– віднайдення та збереження творчої спадщини попереднього покоління закарпатських композиторів;

– залучення до діяльності Спілки найкращих музикознавців, виконавців та композиторів області, а також популяризація творчості молодих закарпатських музикантів, що сприяє розвитку композиторської школи краю [Теличко В. Закарпатська організація [2, 101].

Серед найбільш масштабних і резонансних заходів організованих Спілкою композиторів Закарпаття, які значно збагатили музичне життя краю слід виділити фестиваль музики Євгена Станковича 15-17 листопада 1995 року, фестиваль музики Мирослава Скорика 24-26 березня 1997 року, фестиваль «Музичне сузір'я Закарпаття» 1998 року (який уже став щорічним), творчі вечори композиторів С.Матрона, Д.Задора,В.Теличко, Н.Марченкової, М.Машкіна, В.Гайдука, В.Янцо та інших. Відбулися концерти Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру під керівництвом В.Плоскіни, Львівського симфонічного оркестру, Національного ансамблю солістів України «Київська камерата», багатьох відомих солістів та ансамблістів.

За сприянням Спілки було відновлено видавничу справу на Закарпатті. Серед найбільш цікавих видань, які побачили світ слід відмітити монографію Олени Зінкевич «Симфонічні гіперболи. Про музику Є.Станковича», серія підручників музикознавця І. Попової для дитячих мистецьких шкіл області «Нариси з світової музики», монографія Т.Росул «Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття, збірка наукових статей «Професійна музична культура Закарпаття ХХ століття» упорядник музикознавець Л.Мокану. Вийшли із друку музичні збірки В.Гайдука, В.Волонтира, І.Мартона, Д.Задора та інших.

За період своєї творчої діяльності Спілка провела 10 фестивалів, біля 200 концертів, більше 30 творчих зустрічей, майстер-класів, лекцій, презентацій.

Велику роботу осередок проводить у справі виховання молодих професійних музикантів. За сприянням спілки була значно поповнена фонотека Ужгородського музичного училища. Вона збагатилася записами найкращих творів українських та західноєвропейських композиторів: М. Лисенка, В. Барвінського, Б Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси, С. Людкевича, І. Стравінського, Г. Малєра, Б. Бріттена, Д. Енеску, Б. Бартока, К. Орфа, З. Кодаї, Г. Свиридова, Р. Щедріна, А. Шнітке, С. Губайдуліної, Е. Денисова, В. Довганя, В. Кікти, Б. Тищенка, С. Слонимського, Г. Канчелі, В. Торміса, І. Калниньша, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Губаренка, О. Киви, Л. Дичко, Б. Буєвського, Ю. Іщенка, Л. Колодуба, В. Рунчака, Ю. Ланюка, В. Камінського, Г. Гаврилець, Я. Верещагіна, С. Зажитька, І. Щербакова, В. Степурка, Д. Задора, І. Мартона, Є. Іршаї, В. Безкоровайного, І. Соневицького, інших. Були віднайдені та видані на компакт-дисках архівні записи виступів Д.Задора, Закарпатського народного хору тощо.

В Ужгородській ДМШ та музичному училищі було відкрито клас композиції, що сприяє вихованню молодої плеяди закарпатських композиторів, та розвитку регіональної композиторської школи.

У своїй діяльності Закарпатський осередок Національної Спілки композиторів України спирається і на новітні тенденції організації мистецького життя. Зокрема, очільник організації В.Теличко, використовує здобутки продюсерської галузі, активно залучаючи до академічних музичних заходів мас-медіа (поширення інформації про музичні заходи через рекламу) , спонсорсько-меценатську підтримку тощо. Все це сприяє тому, що творчі заходи Спілки проходять при переповнених залах. Більшість концертів транслюється на обласному телебаченні.

До діяльності спілки залучаються зарубіжні музиканти, таким чином посилюються етнокультурні зв'язки, які сприяють засвоєнню та творчому переосмисленню закарпатськими музикантами провідних європейських музичних тенденцій.

Отже, Закарпатський осередок Національної Спілки композиторів України відіграє провідне значення у розвитку професійного музичного мистецтва краю. Завдяки його діяльності у кінці 90-х років XX ст. відбувається поступове відновлення концертно-мистецького життя області. Цьому процесу сприяє проведення різних фестивалів, творчих зустрічей та майстер-класів провідних музикантів України та Європи, різних просвітницьких акцій не лише в обласному центрі, але у районних центрах. Закарпатські музиканти та колективи налагоджують міжнародні творчі зв'язки, у наслідок яких мистецтво краю активно інтегрується у європейський музичний простір.

Використані джерела

1. Муха А. Національна спілка композиторів України (історико-аналітичний нарис)[Електронний ресурс] / Антон Муха // Сайт Національної Спілки композиторів України. – Режим доступу до сайту: http://www.composersukraine.org/index.php?id=115

2. Теличко В. Закарпатська організація НСКУ – історія та сучасність / В. Теличко // Науковий вісник. – 2007. – Вип. 68. – С. 100–109.

С. Ю. Нефедов,
аспірант НАКККіМ,
член Асоціації діячів естрадного мистецтва України,
організатор Київського квартету народних інструментів «Лабіринт»

ТВОРЧА СПІЛКА «АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ» ЯК НАЦІОНАЛЬНА ВСЕУКРАЇНСЬКА ІНСТИТУЦІЯ

Асоціацію діячів естрадного мистецтва України (надалі – Асоціація) створено 1989 року згідно рішення Установчої конференції діячів естрадного мистецтва України у Києві як структурний підрозділ Національної всеукраїнської музичної спілки, зі статусом юридичної особи. У створенні єдиного в Україні професійного осередку естради взяли участь провідні митці: Дмитро Гнатюк, Юхим Березін, Андрій Сова, Іван Карабиць, Юрій Богатиков, Михайло Жванецький, Софія Ротару, Михайло Бакальчук, Микола Сингаївський, Борис Шарва-

рко, Юрій Рибчинський, відповідальні працівники Міністерства культури України, Укрконцерту, Київконцерту, філармоній (обласних і АР Крим) Олександр Трибушний, Леонард Будзишен, Олексій Чернишов, Сергій Тарасов, Ігор Біляєв, інші фундатори творчої Спілки. Протягом року головою Асоціації був Ю.Й. Богатиков, потім, на з'їзді Спілки, її президентом було обрано В.В. Герасимова; головою Наглядової ради – Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, академіка А.Т. Авдієвського.

30 вересня 2004 року Міністерство юстиції України зареєструвало творчу спілку «Асоціація діячів естрадного мистецтва України». Асоціація має відділення у Вінницькій, Волинській, Дніпропетровській, Донецькій, Житомирській, Закарпатській, Запорізькій, Івано-Франківській, Київській, Львівській, Миколаївській, Одеській, Полтавській, Рівненській, Сумській, Тернопільській, Харківській, Херсонській, Хмельницькій, Черкаській, Чернівецькій, Чернігівській областях та АР Крим. Загальна кількість членів Асоціації складає 2134 особи (індивідуальні, колективні, зарубіжні члени).

Творча діяльність Асоціації зосередилась на організації і проведенні всеукраїнських фестивалів і конкурсів, що співпало з набуттям Україною незалежності: сам час вимагав від митців найулюбленішого народом жанру повної віддачі, адекватності історичному моменту.

Ровесником Незалежності є єдине в Україні професійне свято селян і митців – Всеукраїнський сільський фестиваль мистецтв «Боромля», що, починаючи з 1991 року, щорічно проходить на Сумщині. Це мистецьке свято є еталонним для усіх інших, започаткованих Асоціацією. У ньому брали участь найвидатніші художні колективи і окремі митці України і зарубіжжя: Національний хор ім. Г. Верьовки, Ансамбль танцю ім. П. Вірського (художній керівник – Герой України, народний артист України М. Вантух), Оркестр народних інструментів, Капела бандуристів ім. Г. Майбороди, Державні духовий та естрадно-симфонічний оркестри, заслужений ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України, ансамблі «Явір», «Гетьман», «Кобза», «Краяни», «Ватра», «Древляни», «Соколи», «Водограй», «Смерічка», «Медобори» тощо; солісти А. Солов'яненко, Герой України Д. Гнатюк, Н. Крюкова, Н. Матвієнко, С. Ротару, В. Ковтун (балет), М. Луків (поет), М. Сингаївський (поет), а також численні аматорські колективи і солісти.

Іноземні виконавці: Кубанський козачий хор (м. Краснодар), О. Сєров, Л. Доліна, ансамбль «Червона калина» (м. Грайворон, Білгородської області), А. Миронов (Франція), Г. Гринальді, Б. Тенін (США), та інші.

Багато років режисерсько-постановочну групу «Боромлі» очолював Б.Г. Шарварко; незмінним головою був А.Т. Авдієвський. Уперше в історії фестивального руху в Україні у межах «Боромлі» було започатковано і успішно проводиться Конкурс на краще виконання творів про українське село. Серед його лауреатів за ці роки – численні народні і заслужені артисти України, професійні митці.

«Боромля» має унікальне виховне значення на тлі занепаду культури українського села – селяни, їхні діти мають змогу прилучатися до найвищих зразків академічного, естрадного і фольклорного мистецтва, спілкуватись із «живими» класиками.

1993 року Асоціація, разом із Мінкультури і Держтелерадіо України, започаткувала фестиваль «Пісенний вернісаж», щорічну українську «пісню року», єдине в україні свято виключно україномовної пісні. Таким же є і «Дитячий пісенний вернісаж» – щорічний пісенний і хореографічний творчий звіт дитячої і юнацької українськой пісні, танцю, інші всеукраїнські фестивалі і конкурси мистецтв, що їх Асоціація проводить спільно з Міністерством культури і туризму України, Національними теле- і радіокомпаніями України, місцевими адміністраціями, а також з Міжнародною спілкою діячів естрадного мистецтва (Москва).

Асоціація проводить постійну, цілеспрямовану роботу щодо соціального захисту своїх членів, професійних митців. Враховуючи наявність недостатньої кількості робочих місць (у зв'язку з відсутністю в Україні повноцінної гастрольно-концертної діяльності), творча Спілка залучає митців до участі у численних мистецьких проектах: фестивалі, конкурси, численні авторські, сольні, тематичні, ювілейні концерти у багатьох містах України тощо. Багато членів Асоціації є постійними працівниками творчої Спілки.

Асоціація підтримує своїх членів, разом з Мінкультури і туризму України, представляючи їх до відзначення почесними званнями, стипендіями тощо, звертаючись з цього приводу також до місцевих адміністрацій. Вона є єдиною творчою Спілкою, що здійснює доплату до пенсії непрацюючим пенсіонерам, своїм членам. З метою захисту інтелектуальної власності членів творчої Спілки 1998 року, з ініціативи Асоціації, створено і діє Агенство охорони прав виконавців.

Міжнародна діяльність Асоціації визначається спільними мистецькими акціями і контактами з Міжнародним союзом діячів естрадного мистецтва, Міжнародним союзом діячів музичного мистецтва, інституціями ЮНЕСКО, зарубіжними агенствами охорони прав інтелектуальної власності авторів і виконавців SASEM (Франція), GEMA (Німеччина), РОУПИ (Російська Федерація).

2004 року Асоціацію відзначено Почесною Грамотою Кабінету Міністрів України.

Протягом двадцяти років плідної діяльності Асоціація набула загальнонаціонального характеру і стала невід'ємною від усього багатовимірного, розмаїтого життя мистецтва України, його яскравою і змістовною складовою. Концептуально творча Спілка сприяє піднесенню ролі національного фактору у всіх творчих починаннях , поширенню українських мови і мелосу у світі, вихованню патріотичної свідомості у підростаючого покоління, розвитку жанрів естради і цирку у руслі національної традиції, поєднаної з сучасністю. За обсягом охоплення сфер публічного впливу, плідними творчими наслідками діяльності Асоціація є національною всеукраїнською інституцією.

Є. А. Сербіна,

аспірант Національної академії державного управління при Президентові України

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ З ОРГАНАМИ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

Органам державної влади України, в тому числі і Міністерству культури і туризму, для оптимізації управлінської діяльності в сфері культури сьогодні необхідна підтримка громадськості, ефективний зворотний зв'язок між державою та суспільством. У межах вирішення цього завдання особливої актуальності набуває використання засобів, методів, прийомів та процедур інноваційної для України соціально-культурної технології «паблік рілейшнз» – зв'язків з громадськістю, спрямованих на забезпечення діалогових відносин між державою та її громадянами, урахування та цілеспрямоване формування громадської думки, стимулювання громадської активності, підвищення авторитету та довіри населення до органів державної влади й управління.

Термін «паблік рілейшнз» (ПР) часто заміняють такими поняттями, як взаємодія з громадськістю, комунікація, соціальне партнерство, співпраця.

Проблеми взаємодії органів державної влади з громадськими організаціями досліджувалися українськими вченими протягом дев'ятнадцяти років незалежності української держави загалом у соціальній сфері життєдіяльності суспільства. Науковці В. Купрієй, Т. Тинкован, В. Надрага та ін. довели, що громадські організації як інститути громадянського суспільства можуть виступати суб'єктами вироблення державної політики, засобом підвищення ефективності управління на державному та регіональному рівнях. Питаннями оптимізації взаємодії державної влади і громадянського суспільства займалися Т. Бутирська, Н. Ковалішина, Н. Нижник, М. Новиков, Н. Пірожeнко, О. Поколодна, А. Стойка, Ю. Сурмін та ін. Як правило, увага приділялася дослідженню проблем залучення органами державної влади громадських організацій до процесу підготовки і прийняття рішень, проблем громадського контролю й інформаційної відкритості влади, а також спільного здійснення соціально важливих програм.

Не дивлячись на те, що у культурній сфері діють різноманітні творчі, культурологічні і просвітницькі громадські об'єднання, питання взаємодії органів державної влади з ними у забезпеченні реалізації культурної політики в Україні не вивчалося.

Цілком зрозуміло, що національні творчі спілки та національно-культурні об'єднання, отримуючи щорічне фінансування з боку Міністерства культури і туризму України, мають можливість проводити заплановані спільно з МКТ заходи, але якість їх проведення, широке висвітлення в засобах масової інформації, спірні питання, непорозуміння, що могли виникнути на будь-якому етапі співпраці, розглядати, а тим паче досліджувати, не практикувалося.

Почнемо з того, що у 2001 році на Міжнародній науково-практичні конференції «Культурна політика в Україні в контексті світових трансформаційних процесів» прозвучала тема соціального партнерства як ресурсу розвитку культури в умовах ринку. Безпосередньо наголошувалося на тому, що питання роз-

будови демократичних інституцій, ширшого залучення громадських організацій до усіх сфер суспільного життя, а найголовніше – розбудови партнерських стосунків державних органів і «третього сектора» – станом на 2001 рік актуальні, як ніколи раніше. Навіть на рівні управління державою у сфері адміністративної реформи відбувається зміна ідеології – пріоритет віддається громадянину, для якого держава є надавачем певних послуг – й до того ж чи не єдино можливим, а в конкуренції (принаймні в окремих сферах) з приватним та громадським секторами [2, 321]. Також йшлося про забезпечення «прозорості влади», зокрема контролю громадськості за витрачанням державних коштів

Саме тоді, в межах вищезазначеної конференції, стало відомо, що колегія Міністерства культури і мистецтв України підтримала досвід Кіровоградської області і вже розпочато реалізацію Програми розвитку соціального партнерства недержавних організацій України та державних закладів культури. Однак зобов'язання, які взяло на себе Мінкультури, стосовно створення при Міністерстві Кабінету технологій міжсекторного партнерства для здійснення координації реалізації програми в межах України, а також надання допомоги в залученні до реалізації програми закладів культури з усіх областей, забезпечення роботи по навчанню і підвищенню кваліфікації працівників культури, залучених до реалізації Програми, на базі Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, не були виконані.

А у 2002 році Міністр культури і мистецтв України Ю. Богуцький відзначав: «Ми ще не навчилися плідно й конструктивно взаємодіяти з різними суспільно-політичними об'єднаннями, партіями, релігійними громадами ....» [1, 1]. Тоді ж, наказом міністра від 5 вересня 2002 року було створено відділ взаємодії та зв'язків з громадськістю, який у 2004 році було реорганізовано у сектор взаємодії та зв'язків з громадськістю, у 2005 році реорганізовано в інформаційний сектор, а у 2008 році реорганізовано в сектор взаємодії зі ЗМІ та зв'язків з громадськістю, що знаходиться у структурі відділу забезпечення роботи Міністра. На офіційному веб-сайті Міністерства культури і туризму України можна ознайомитися з основними функціями (чомусь) сектору інформації відділу організаційно-аналітичного забезпечення роботи Міністра:

Сектор інформації відділу організаційно-аналітичного забезпечення роботи Міністра, відповідно до покладених на нього завдань, здійснює: підготовку, організацію та проведення брифінгів і прес-конференцій за участю Міністра та його заступників; підготовку інтерв'ю, коментарів і «гарячих ліній» Міністра та його заступників; наповнення офіційного веб-сайту МКТ інформацією про діяльність Міністра, Міністерства та Державних служб; інформування ЗМІ про діяльність Міністра, Міністерства та Державних служб; – організацію відповідей на запити журналістів; комунікацію з представниками ЗМІ [3].

Виникає питання щодо назви сектору: чи це сектор взаємодії зі ЗМІ та зв'язків з громадськістю, чи сектор інформації відділу організаційно-аналітичного забезпечення роботи Міністра. У будь-якому випадку серед завдань сектора не стоїть напрямок взаємодії з громадськістю.

Як відомо, державну культурну політику України сьогодні зарубіжні та вітчизняні експерти розглядають як систему керовану ззовні: без зворотнього зв'язку, управління за параметрами та структурою радянського часу. І хоча ін-

фраструктура культури в нашій державі є досить розвиненою вчені вважають її закостенілою, технічно та морально застарілою. Інфраструктура культури, якою управляє Міністерство культури і туризму України, а отже витрачає ресурси, час, зусилля, представляє собою різні форми історичної спадщини та класичного мистецтва. Як вважають експерти Ради Європи саме управління культурою і мистецтвами в Україні відбувається «за класифікаційною схемою XIX століття»: «Управляти культурою і мистецтвами за класифікаційною схемою XIX століття непрактично і нерозумно; виходить, що механізми державної підтримки і фінансування, замість того, щоб стимулювати динамічну сучасну творчість, сприяють консервативності і застиглості. Це також означає, що Міністерство ідентифікується з «мертвою» культурою, історичною культурою «класичними мистецтвами», котрі цікавлять менші (і старші за віком) сегменти українського суспільства, а не тих, від кого залежить майбутнє країни і її культури [4, 21]. Вважається, що даний підхід є спадщиною радянської системи, хоча за радянського часу ця модель управління культурою була тісно пов'язана з ідеологічною роботою, що проводилася Комуністичною партією у суспільстві. На сьогодні ж ні держава, ні політичні партії, ні громадські організації не впливають на формування громадської думки та «ідеологію мас».

Державну культурну політику в нашій країні ми пов'язуємо з процесом формування та становлення громадянського суспільства через взаємодію громадських і державних структур, зазначаючи, що у цьому є своя специфіка. Ефективність забезпечення реалізації державної культурної політики на наш погляд залежить від стану розвитку громадського сектора, який тісно переплетений з культурним сектором, доповнює і збагачує його громадською активністю населення, є запорукою успішного проведення державних заходів, спрямованих на піднесення національної культури та злагоди у суспільстві. Але, знову ж таки, відмітимо, що тема взаємодії громадських організацій з органами державної влади у забезпеченні реалізації державної культурної політики ще не стала об'єктом системних досліджень і не привернула достатньої уваги ні вітчизняних вчених, ні чиновників.

Використані джерела

1. Богуцький Ю. Проблеми та перспективи української культури / Ю.Богуцький // Культура і життя. – 2002. – №8-9. – С.1.

2. Кононенко Л. Соціальне партнерство як ресурс розвитку культури в умовах ринку / Л. Кононенко // Культурна політика в Україні в контексті світових трансформаційних процесів: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Загальна ред. В.П.Подкопаєв, В.Ф.Чернець, наук. ред. – упоряд. О.О.Різник. – К., ДАККК і М, 2001. – 392 с.

3. Міністерство культури і туризму України. Офіційний веб-сайт. Основні функції сектору інформації відділу організаційно-аналітичного забезпечення роботи Міністра [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/137587. – Назва з екрану.

20. Рада Європи. Європейська програма оглядів національних культурних політик. Культурна політика України – оцінка міжнародних експертів. Рада культурної співпраці, березень 2007 (неофіційний переклад підготовлений Британською Радою в Україні).

Т. В. Філіна,

ст. викладач НАКККіМ

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ОБ'ЄДНАННЯ ТА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ ОРГАНІЗАЦІЇ РУСИНІВ-УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ ТА ПРЯШІВЩИНИ В ПЕРІОД ПЕРШОЇ ЧЕХОСЛОВАЦЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ (1918–1939)

У міжвоєнний період Закарпаття і Пряшівщина входили в одну з найбільш демократичних держав Центральної Європи – Чехословаччину, де існувала розвинута політична демократична система. Якщо до 1918 р. власних політичних партій на Закарпатті та східній Словаччині не було, то в міжвоєнний період вони почали масово з'являтися. Такі партії були або дочірніми осередками загальночеських, або партіями, які захищали інтереси населення Закарпаття, часом окремих його верств. У 1921 р. тут діяло 18, а в 1922 р. – 22 партії. Пізніше, напередодні парламентських виборів, кількість їх зросла до 30 [5].

Чехословацька влада також створила сприятливі умови для існування та розвитку різноманітних організацій та товариств. Внаслідок цього починають виникати русинсько-українські культурно-просвітницькі, церковні та наукові організації. Щоправда їхня активність була лімітована економічним забезпеченням та фінансовими можливостями.

Серед культурно-освітніх організації, що виникли у міжвоєнний період, слід відмітити товариство «Просвіта» та товариство ім. О. Духновича.

Перші кроки до створення товариства «Просвіта» були зроблені в Ужгороді 30 грудня 1919 р., коли відбулося перше засідання організації. У 1934 р. «Просвіта» мала на Закарпатті 10 філій, у тому числі у Пряшеві та Братиславі. Мета товариства полягала у поширенні культури, освіти, економічних знань, відродження духовності народу. У 1922–1938 роках виходили «Наукові записки товариства «Просвіта». У них друкувалися матеріали з історії, етнографії, фольклору, історії культури. При «Просвіті» в Ужгороді діяв Руський народний театр на чолі з М. Садовським, а у 1935 р. у Хусті розпочав свою діяльність український національний театр «Нова Сцена» під керівництвом Ю. Шерегія.

Пряшівська «Просвіта», що була заснована 14 жовтня 1930 р., зосередила свою увагу в першу чергу на студентській молоді середніх шкіл, для якої організовувала цикли лекцій з історії українського народу і його культури. Великий резонанс у краї мали заходи, влаштовані товариством з нагоди 71-х роковин Т.Г. Шевченка (20 березня 1932р.) та 540-х роковин князя Ф. Корятовича (30 червня 1932 р.) [1, 307].

Угорська окупаційна влада ліквідувала товариство у 1939 р., маєток, де вона містилася, було конфісковано, архів і частину книг знищено, решту майна було передано Подкарпатському Обществу Наук.

У 1923 р. в Ужгороді була створена громадська організація «Русское культурно-просветительское общество им. А. Духновича», яка мала русофільський напрямок. Товариство ім. О. Духновича від початку свого існування наслідувало традиції «Общества им. В.Великого». Наукова діяльність відбувалася у більше ніж 20 секціях – науковій, літературній, видавничій, театральній, музичній та ін. Під патронатом товариства на Закарпатті та Пряшівщині діяли бібліотеки, драматичні та хорові гуртки, видавалися часописи та газети. Основною метою товариства ім. О. Духновича була популяризація російської мови і культури. Своє існування організація припинила у 1945 р.

У зміцненні національної свідомості русинів-українців велику роль відігравали українські і російські емігранти, які поселилися на Закарпатті та східній Словаччині у 20-х роках. Участь української еміграції в громадсько-культурному процесі дуже значна. Вони працювали вчителями, кооператорами, лікарями, інженерами, в урядовому і державному управлінні. Їх вклад у розвиток національної свідомості був результативним і тому, що населення краю розуміло їх мову, і саме засвоювало українську літературну мову. Під керівництвом і за допомогою емігрантів була вихована нова, національно свідома інтелігенція, яка за короткий час (міжвоєнний період) пройшла велику школу політичного національного навчання [5].

Говорячи про культурно-просвітницьку діяльність на закарпатських землях у міжвоєнний період, слід згадати і про жіночі організації. Говорити про окреме організоване жіноцтво одразу після прилучення Закарпаття та Пряшівщини до Чехословаччини важко. Жіноцтво краю спершу мусило національно визначитися. Це відбувалося поступово і за допомогою таких загальноукраїнських організацій, як «Просвіта». Зчасом при більших осередках товариства організовувалися жіночі секції. Їх засновниками були жінки – Ірена Волошина, дружина А. Волошина, яка організувала в 1921 р. в Ужгороді «Жіночий Союз». Філії «Жіночого Союзу» тісно співпрацювали із жіночими секціями «Просвіти».

За ініціативи «Союзу руських жінок», створеного у Пряшеві у 1922 р., в червні 1927 р. було організовано «Першу руську виставку», на якій була представлена багата збірка народного мистецтва – вишивок, картин закарпатських та східнословацьких митців [1, 309].

У 1934 р. русинсько-українське жіноцтво було настільки сильним, що спромоглося організувати перший з'їзд «Жіночого Союзу», що відбувся 28-29 травня 1934 р. в Ужгороді. На з'їзді були присутні і гості з Галичини – промови виголосили сенаторка Милена Рудницька, представниця жіночого руху Олена Кисілевська [4]. Представниці «Жіночого Союзу» підтримували український напрямок національно-культурної орієнтації. З'їзд жінок Закарпаття був демонстрацією жіночої сили і готовності до подальшої боротьби за свої права.

У період першої Чехословацької республіки на Пряшівщині зросла кількість самодіяльних музичних і хорових колективів, які в свій репертуар включали українські та російські народні пісні. Пожвавленню їхньої діяльності сприяла Кошицька радіостанція, створена у 1927 р. У її програмах виступало кілька хорових колективів Закрпаття та Пряшівщини. З 1 грудня 1934 р. у програмі радіостанції з'являється передача для русинів-українців і починає діяти Карпаторуська секція [3]. На жаль, на той час тільки незначна частина русинсько-українського населення могла слухати радіопередачі, для більшості це технічне досягнення було недоступним.

У міжвоєнний період інтенсивно починає розвиватися шкільна справа. Кількість русинсько-українських шкіл на Пряшівщині збільшується. Але маємо зазначити, що передусім йшлося про народні школи, що були організовані греко-католицькою церквою з навчанням на русинському діалекті.

Поширення мережі національного шкільництва і його демократизації домагалася спілка «ОбЪединение русских учителей на Словакии», заснована 15 вересня 1924р. Демократично налаштована частина вчителів прагнула за допомогою спілки позбавитися впливу церкви, намагалася отримати дозвіл на звільнення від церковних обов'язків у єпархіального управління і державних властей.

20-ті роки були позначені посиленою боротьбою за руську школу. У цій боротьбі активну участь брали всі русинсько-українські політичні і культурні

діячі, згуртовані навколо Ліги русинів, Руської народної партії, Пряшівської греко-католицької єпархії та Об'єднання руських вчителів.

У 30-х роках боротьба за школу набуває більш організованого характеру. Окрім культурних діячів старшої генерації, до процесу розбудови русинсько-української школи залучається молода інтелігенція вихована у чехословацьких вищих школах та університетах. Треба зазначити, що більш організованих форм набуває і боротьба словацької буржуазії проти законних вимог русинсько-української меншини. На культурному фронті її представляє Словацька Ліга, яка в 30-х роках зосереджує свою увагу на остаточному розв'язанні «русинського питання».

Єпархіальне управління греко-католицької церкви також залучається до вирішення освітнього питання. За безпосередньої участі священників і вчителів організовуються акції протестів батьків проти словацької мови в руських школах та поширення мережі національних шкіл в Словаччині [1, 284].

Перша державна міщанська школа з паралельними класами і російською мовою навчання була відкрита у Міжлаборцях у 1931 р. Також на східній Словаччині в Пряшеві 1 вересня 1936 р. була відкрита Державна російська гімназія, що стало великою культурною подією. Багаторічна боротьба за її заснування увінчалася успіхом. Нова середня школа стала надбанням народу, який всіляко підтримував її матеріально, віддаючи у її фонд свої скромні заощадження. Новостворена гімназія відкрила свої двері дітям селян і робітників, які не мали до того часу здобувати повну середню освіту рідною мовою. «З народу, з народом, для народу» – девіз викладачів і учнів гімназії [2].

Складний і внутрішньо суперечливий культурний процес русинів-українців Пряшівщини в період першої Чехословацької республіки мав свої особливості. Однак слід підкреслити, що всі демократичні елементи культурно-освітньої роботи, які тією чи іншою мірою охопили русинсько-українське населення лише зароджувалися. Широкого розмаху вони набули лише у повоєнні роки. Державна влада у Словаччині не обмежувалася тим, щоб перешкоджати і забороняти діяльність культурно-освітньої роботи, але намагалася використати існуючі її форми і змінити їх зміст у своїх інтересах – переломити психологію людей, переконати громадську думку у необхідності проведення словакізації краю.

Таким чином, культурно-освітні організації та політичні партії, що з'явилися на Закарпатті та східній Словаччині, позитивно вплинули на перебіг національно-культурного життя русинів-українців. У населення краю вперше з'явилася змога замислитись над власною національною ідентифікацією не за релігійним принципом.

Використані джерела

1. Ванат І. Нариси новітньої історії українців східної Словаччини. Т.1. (1918-1938). – Пряшів, 1990. – с. 307.

2. Ванат І. Місце і роль Пряшівської руської гімназії в розвитку української культури Пряшівщини.// 50 років Пряшівській українській гімназії. – Пряшів, 1988. – с. 15–30.

3. Говорить Пряшів... 30 років українського радіомовлення в Чехословаччині. – Пряшів, 1968. – с. 15.

4. Химинець М. Організоване жіноцтво Карпатської України (1919-1939) // Українські Карпати. – Ужгород, 1993. – с. 501.

5. Худанич В.І. Міжвоєнний період в історії Закарпаття// Українські Карпати. – Ужгород, 1993. – с. 539.

Н. Г. Шолудько,
доцент РДГУ

СПІЛКИ ЖІНОК М. РІВНОГО ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ ІЗ СТУДЕНТСЬКОЮ МОЛОДДЮ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Нова доба української державності позначилася великою увагою науковців, широкої громадськості до проблем побудови громадянського суспільства, саме воно є запорукою повного задоволення приватних, індивідуальних та колективних інтересів громадян, адже знаходиться за межами державної влади, не підлягає довільному втручанню і регулюванню з боку держави [1]. Пріоритетним чинником громадянського суспільства є громадські об'єднання. Сутність їх діяльності полягає у захисті та реалізації громадських, соціальних, політичних, економічних і культурних прав і інтересів людини, у розвитку соціальної і творчої активності громадян.

Різновидом громадських об'єднань є жіночі громадські організації, їхню завдання відповідають загальноприйнятим, разом з тим акцентується увага на ролі жіноцтва у розбудові громадянського суспільства.

Мета нашого дослідження полягає у вивченні діяльності однієї із найвпливовіших громадських організацій сучасності міста Рівного – «Спілки жінок», яка, з поміж іншого, приділяє значну увагу роботі із студентською молоддю.

У процесі підготовки статті були застосовані теоретичні та емпіричні методи аналізу, досліджені архівні матеріали та поточні документи Спілки.

Спілка жінок Рівного – перша в області громадська жіноча організація що створена після проголошення незалежності України [5]. Їх діяльність зосереджена на таких напрямах: жінка і економіка, жінка і політика, жінка і гендерна рівність, жінка у соціальній і духовній сфері.

Сьогодні в структурі Спілки жінок Рівного – Клуб ділових жінок, кредитна спілка «Довіра» та 15 ліг за професійною ознакою, інтересами та суспільним статусом, серед них Ліга дівчат – лідерів та Ліга студентів, діяльність яких є предметом нашого дослідження [6].

Важливим кроком для подальшого процесу розбудови громадянського суспільства Спілка жінок Рівного вважає залучення до активного і продуктивного суспільного життя студентську молодь. Розуміючи, що на сучасному етапі у молодіжному середовищі спостерігається або ж екзальтована заполітизованість, або ж цілковита байдужість до суспільних процесів, або ж навіть брутальна «продажа» свого голосу під час виборів, що свідчить про недостатній рівень політичної, правової, соціальної свідомості молоді і перешкоджає успішному здійсненню демократичних перетворень в українському суспільстві, Спілка жінок веде планомірну роботу щодо розвитку соціальної активності молодого покоління. Адже молодь є такою частиною суспільства яка, за логікою історичного процесу формування соціальних відносин, має відіграти провідну роль у подоланні криз та формуванні громадянського суспільства. Спілчани вважають, що активна та успішна участь молоді у державотворчих процесах можлива через форму-

вання у неї гуманістичних, ціннісних установок, через поглиблення керованості й управління соціалізаційними процесами молоді. Усвідомлюючи, що у контексті становлення громадянського суспільства зростає роль взаємодії усіх його соціальних суб'єктів, Спілка жінок Рівного сьогодні позиціонує себе активним соціальним суб'єктом, який здійснює різноспрямовану діяльність у всіх сферах соціально-економічного, громадського, культурно-мистецького життя, у формуванні сучасної, орієнтованої на загальнолюдські цінності суспільної свідомості [3].

Якщо коротко систематизувати функції, які відносно молоді прагне виконувати Спілка жінок Рівного, то необхідно виокремити наступні:

– інтегративна, яка полягає в інтеграції різних соціальних суб'єктів: школярів, студентів, працюючої молоді, обдарованої молоді, молоді з особливими потребами, з одного боку, і різних суспільних інституцій – з іншого;

– трансляційна функція, сутність якої міститься у накопиченні, збереженні і передачі накопичених знань і досвіду молодому поколінню;

– інноваційна функція пов'язана інтелектуальним потенціалом і соціальною мобільністю Спілки жінок. Цей потенціал розкривається шляхом нових інтелектуальних рішень, інноваційних технологій, які сприяють прогресивному руху суспільства;

– ціннісно-нормативна функція полягає у захисті, підтримці, творенні і відтворенні духовних цінностей як базисного нормативу моралі і поведінки;

– пізнавальна функція обумовлена тим, що Спілка жінок Рівного виступає у соціальній площині як носій і генератор нової інформації, творець інтелектуальних і творчих конструкцій, які дозволяють давати відповіді на різні виклики сучасності;

– комунікативна функція знаходить своє вираження у тому, що Спілка жінок Рівного забезпечує можливість загальносоціального і професійного спілкування, що сприяє усвідомленню і глибшому розумінню тих процесів, які відбуваються у суспільстві;

– соціалізаційна функція виконує завдання сприяння молоді в її гармонійному, повноцінному входженні в соціум, участі у суспільних процесах.

Реалізація цих функцій відбувається у широкому спектрі роботи з молоддю, на окремих з них зупинимось більш конкретно.

Спілка жінок активно підтримує студентські ініціативи. Так, у 2000 році спілчани стали учасницями презентації нового студентського експериментального творчого об'єднання «Пошук», яке створили студенти кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету, яка поділилася своїм багатим досвідом громадської діяльності, додав йому і діловитості, і урочистості. Та головне – студенти відчули дієву підтримку свого творчого починання. Подальша співпраця «Пошуку» зі спілкою вилилася у низку творчих і наукових проектів. Зокрема, студентська ініціатива щодо організації у своєму ВНЗ конкурсу «Студент року» отримала гарантовану підтримку, у тому числі і фінансову, Спілки жінок.

Згодом за окремими номінаціями конкурсу закріпилися постійні спонсори, так Єлизавета Чумак (Голова Клубу ділових жінок) опікувалася номінацією

«Чарівність року», Марія Рожко (Голова Спілки жінок Рівненщини) підтримувала переможців номінації «Лідер року», Антоніна Ясенчук (на той час голова Спілки жінок Рівного) вела номінацію «Громадський активіст року», Світлана Павленко (член президії Спілки жінок) нагороджувала номінацію «Творча особистість року», Мирослава Косарєва (член президії Спілки жінок) відповідала за номінацію «Студентська сім'я року». Не продовжуючи цього переліку, зазначимо, спілчани одразу зрозуміли необхідність такого конкурсу, адже змагання за право назватися кращим серед кращих – унікальна можливість розвитку кожного.

Ще одним цікавим спільним проектом був конкурс «Міс культуролог». Його програма передбачала можливість продемонструвати не лише вроду кожної учасниці, а її творчі можливості, винахідливість, інтелект, обізнаність у питаннях історії та культури України.

На особливу увагу заслуговує співпраця Спілки жінок Рівного з студентським клубом «Благодій» який уже понад десять років діє на кафедрі культурології РДГУ. Провідним напрямом роботи клубу є організація змістовного дозвілля дітей що перебувають у притулку для неповнолітніх, сиротинцях, дитячих лікарнях. В активі клубу не один десяток творчих заходів, під час підготовки та проведення яких студенти одержують не тільки професійний, а, що не менш важливо, й життєвий досвід [2].

За ініціативи Ліги жінок – журналістів було проведено цикл конкурсів студентських міні-творів: «Моє майбутнє», «Студентські мрії». А тим студентам, які прагнуть до самовиразу через аматорську творчість, пропонується участь у «вогниках-зустрічах» для жінок – фронтовичок. Новою формою роботи з студентською молоддю є «Школа фінансової грамотності» та «Школа лідерства». Уміння приймати оптимальні рішення та нести за них відповідальність, ось ті навички, які здобувають студенти у цих Школах.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що у площині роботи зі студентською молоддю Спілка жінок Рівного має як багато здобутків, так і сміливі плани. Ця робота сприяє формуванню позитивних установок молоді щодо своєї ролі і місця у процесах державотворення, реалізації своїх можливостей, сил і здібностей, а відтак активної участі у розвитку громадянського суспільства.

Використані джерела

1. Громадські об'єднання в Україні: навч. посіб. / За ред. В.М. Бесчасного. –К.: Знання, 2007.

2. Морозова Т.П. Студентський благодійний клуб у компоненті культуротворчої програми жіночого руху Рівненщини / Громадянське суспільство і жіночий рух: взаємозв'язок та взаємообумовленість розвитку: Матеріали обласної науково-практичної конференції до 15-річчя Спілки жінок Рівненщини. – Рівне: ФПО, 2009.

3. Нове покоління незалежної України. Щорічна доповідь Президентові України, Верховній раді України, Кабінету міністрів України про становище молоді в Україні (За підсумками 2003 року). – К., 2003.

4. Формування здорового способу життя української молоді: стан, проблеми, перспективи. – К., 2003.

5. Державний архів Рівненської області. – ф.15, оп.7. спр.62.

6. СтатутЖГО «Спілка жінок Рівного» (поточний архів Спілки жінок Рівного).

ЕТНОПОЛІТИКА, КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ТА ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ФОРМУВАННЯ ЄДИНОГО СИСТЕМНОГО ПІДХОДУ

Н. Б. Бабенко,
канд. пед. наук, доцент, професор
кафедри суспільних наук НАКККіМ

СОЦІОКУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ТА КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Культура є невід'ємною частиною суспільства, соціальної групи, окремої особи. Саме на основі культурних цінностей будуються основні стереотипи суспільства, основні його характеристики, визначаються напрямки розвитку молоді, що водночас є і основним носієм культури, основним її перетворювачем.

На сучасному етапі соціокультурного розвитку постає питання про подальший культурний розвиток особистості, національності, нації, народності, суспільства в цілому. Цим питанням переймаються багато відомих вчених світу, висуваючи різні концепції розвитку світового суспільства. Однак основна проблема полягає в тому, що не всі теорії розвитку, не всі концепції можуть бути сприйняті спільнотою і тому більшість з них так і залишається лише теоретичними.

Суспільство та його внутрішні процеси розвиваються за своїми власними законами, які мало залежать від зовнішніх чинників. Соціокультурний розвиток повністю залежить від самосвідомості людей, їх духовного розвитку та свідомої оцінки ситуації, що складається в суспільстві. Певним чином соціокультурний розвиток залежить і від держави, яка має проводити активну та гнучку політику стосовно розвитку та захисту культури.

Використовуючи різні джерела, можна зазначити, що, не дивлячись на всі державні заходи не лише в Україні, а й в світі, не вдається сформувати єдиного погляду на сучасну культурну ситуацію в світі. На думку різних дослідників, культура даного періоду є або етапом піку, або етапом занепаду. Така різниця у поглядах пов'язана з великим плюралізмом поглядів на життя в цілому. Прикладом можна взяти хоча б відношення до процесів глобалізації, які особливо активно проходять в останнє двадцятиліття розвитку. Так, за прогнозами деяких вчених, через декілька десятиліть буде створена єдина культура, а отже, єдине суспільство та єдина світова держава, або, принаймні, велика світова співдружність. Це явище можна розглядати з двох боків. З одного боку, ідентифікація цінностей, чітке визначення основних пріоритетів в світі призведе до створення чіткої системи культури та її елементів, будуть сформовані основні стереотипи поведінки та життя. Інший підхід до процесів глобалізації – критика того, що відбувається. І у більшій мірі вона є абсолютно справедливою. Процеси глобалізації можуть бути доцільними і навіть необхідними при створенні світового ринку, проведенні політики для співпраці з іншими державами, вста-

новленні миру та припинення антиагресорської політики різних держав світу. Проте ця політика в жодному разі не може бути ефективною у випадку, коли вони стосуються культурного життя кожного окремого суспільства. Кожна держава – це окрема історія розвитку, це своя історія, релігія, традиції, звичаї. При їх уніфікації втрачається і сама сутність держави, її культура, мова, досягнення. Держава перестає існувати як окремий суб'єкт, як захисник культури, яку створює її народ.

Таким чином, серед причин занепаду культури можна назвати такі: 1) процеси глобалізації в світі; 2) розбіжності в бажаннях осіб, їх поглядах на цінності; 3) відсутність єдиної ціннісної соціокультурної системи в державі; 4) перехідний період держав, коли ще не сприйняті нові цінності, а старі стали непотрібними, відмерлими та застарілими; 5) поступове послаблення виховання особи з боку суспільства, сім'ї, держави тощо [3].

Залежно від рівня культури населення, а зокрема молоді, формуються і стилі її життя. У зв'язку з великим впливом сучасних технологій (телефонів, комп'ютерів, телевізорів, Інтернету), високих темпів росту автоматизації суспільного життя кардинально змінилися і погляди на саме життя, його сенс та сутність. Життя людини сучасного світу стало більш пасивним, інертним, у деяких випадках навіть бездіяльним.

Такий негативний вплив відобразився на молодому поколінні найбільше. Для багатьох людей, починаючи ще з дитинства, основною розвагою є комп'ютер, який у багатьох випадках заміняє живе спілкування з друзями, батьками, однолітками. Вже виходячи з цього, можна виявити той факт, що молоді люди менше уваги приділяють власному фізичному та розумовому розвитку.

Для молоді характерним є захоплення сучасними нетиповими музичними течіями, комп'ютерними іграми, телефонами, спілкуванням через Інтернет. Майже відсутнім в Україні є захоплення образотворчим мистецтвом, класичною музикою, художньою літературою, яка в останні роки в Європі почала набувати істотного значення серед культурних цінностей. Також однією з характерних ознак нашої держави є те, що у ній відсутні якісні закони, які могли б регулювати культурне життя суспільства, відсутні кваліфіковані кадри для створення якісних програм з розвитку молоді, погано розвинена інфраструктура населення. Саме через це населення країни піддається активному впливу з боку інших культур і не має змоги створити своєї власної системи цінностей, власної стійкої тенденції розвитку держави та населення по відношенню до іноземного впливу.

Криза цінностей – це ще й криза демократії. Це егалітарна сила, спрямована на створення рівності між людьми і людськими спільнотами у доступі до ресурсів, виразу своїх потреб перед владою нещодавно було цінністю абсолютною. Сьогодні ж ця цінність проходить серйозні випробування. За даними досліджень Інституту соціології НАН України, у 2006 році лише 6,6% опитаних вважали, що наш час є часом моральних авторитетів, а часом політиканів його вважають 41,9%, часом шахраїв – 37%, часом пристосуванців – 29,6%. Руйнування традиційної системи цінностей – ось головна проблема сучасного суспільства [3].

За останні десятиріччя в нашій країні проблема цінностей і ціннісних орієнтацій набула особливої актуальності. Ці поняття є об'єктом дослідження багатьох наук, зокрема філософії, психології, соціології, що свідчить про їхню складність та багатоплановість. Цінності, за П. Менцеру, – це те, що почуття людини диктує признати важливішим над всім, і до чого можна прагнути, відноситися з повагою та признанням. Цінності, на думку М. Головатого, – це також певні ідеї, погляди, за допомогою яких люди задовольняють свої потреби та інтереси [2].

Ціннісні орієнтації особистості не тільки визначають мотивацію індивідуальної поведінки, але й складають світогляд людини. Ціннісні орієнтації молоді формуються в процесі виховання і навчання. Причому навчання має на меті не стільки повідомити конкретні знання в певній галузі, скільки відтворити культурні і історичні нормативи, які сприяють самореалізації особистості. Через виховання здійснюється трансляція ціннісних орієнтацій від покоління до покоління як на вербальному, так і на невербальному рівнях.

Зважаючи на велике різноманіття ціннісних орієнтацій молоді, Ю. Волков поділив їх на певні категорії. Зокрема: 1. Інтелектуально-освітні цінності необхідно розглядати в ракурсі розумового, творчого потенціалу, який, на жаль, значно знизився за останні роки. Соціологи стверджують, що свої інтелектуальні здібності молодь оцінює досить низько. 19% молодих вважають свої здібності у цій галузі високими, 22% називають себе талановитими. В очах молодих продовжує падати цінність розумової праці, освіти і знань. 2. Суспільство, яке на перший план поставило не духовно-культурні цінності, а матеріальне благополуччя та збагачення, формує відповідну культуру і життєві потреби молоді. Електронні засоби масової інформації заповнюють значну частину їх вільного часу і виступають як важливий інструмент формування духовного світу, культурних цінностей та установок для сучасної молоді. Зокрема, для 1/3 молодих людей перегляд телепередач – це першочергове заняття у вільний час. Культ моди, речей, споживання оволодіває свідомістю молоді і набуває універсального характеру. Класична культура починає втрачати цінність і привабливість. Сьогодні спостерігається тенденція до подальшої дегуманізації і деморалізації соціокультурних цінностей. Ця тенденція проявляється в піднесеному інтересі молоді до сцен і епізодів насилля і сексу, жорстокості в кінематографі, телебаченні, театрі, музиці, літературі, мистецтві. В соціокультурних цінностях переважають споживацькі орієнтації. Тільки кожен шостий займається спортом, кожен десятий у вільний час відвідує студії, клуби за інтересами, кожен шістнадцятий займається самоосвітою, проте переважна більшість відпочивають у колі друзів чи біля телевізора. У результаті такого підходу відбувається тотальне викорінення із культурного обігу цілого пласту культури, мистецтва, науки. Народна культура (традиції, обряди, фольклор) сприймається більшою частиною молоді як анахронізм.

Аналіз стану політичних вподобань молоді дає можливість стверджувати, що вони в достатній мірі різнополюсні. Кількість молодих людей, які постійно цікавляться політичними подіями в країні становить лише 13, 2%, тоді як 33,4% політикою не цікавляться зовсім [1].

Проблема цінностей була предметом дисертаційних досліджень: Є.А. Подольської, Н.В. Костенко, А.А. Кавалерова, Ю.В. Борисової. Однак, на нашу думку, й досі низка аспектів, пов'язаних з вивченням ціннісної проблематики, залишається недостатньо проясненою. У нових соціокультурних умовах розвитку України необхідно глибоке теоретичне осмислення ціннісного фактора, який має істотний вплив на всі сфери суспільного буття.

Використані джерела

1. Балакірєва О.М. Трансформація ціннісних орієнтацій в українському суспільстві / Український соціум: О.М. Балакірєва –К.; 2002. – № 1.
2. Головатий М.Ф., Цибульник В.С. Проблеми молодіжної політики / Філософська і соціологічна думка:М.Ф. Головатий, В.С. Цибульник – К.: 1992. – № 3.
3. Ручка А.О. Культурні зміни в сучасному українському соціумі / Нова соціокультурна реальність в Україні: теорія, методологія, практика: тези доповідей всеукраїнської наукової конференції, присвяченої пам'яті О.М. Семашка від 22-23 квітня.: А.О. Ручка – К.: ДАКККіМ, 2008.

Л. І. Горенко,
канд. мистецтвознавства, доктор філософії (Ph.D.), с. н. с., професор НАКККіМ

КОЛЕКЦІЇ СТАРОЖИТНОСТЕЙ О.М. ПОЛЯ ТА Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

В історії культурної спадщини України особливе місце займає Дніпропетровський історичний музей імені Д.І. Яворницького, де вперше з нагоди його 160-річчя укладено видання (2009), присвячене історії музею, головним етапам формування музейної колекції та виданим особистостям, які зробили внесок у становлення цього закладу. Хронологія історії музею доповнена репринтним відтворенням видання 1905 року: «Екатеринославский областной музей имени А.Н. Поля. История создания и задачи учреждения» [10, 5–8].

Особливо почесне місце в історії музею займає український краєзнавець, археолог, підприємець і меценат Поль Олександр Миколайович (1.09.1832–7.08.1890), який народився в с. Малоолександрівському Верхньодніпровського повіту Катеринославської губернії (тепер с. Малоолександрівка Криничанського р-ну Дніпропетровської області) в поміщицькій сім'ї. Німець за походженням, споріднений з визначними козацько-старшинськими родами Гетьманщини (зокрема з Полуботками й Апостолами), він закінчив юридичний факультет Дерптського університету (м. Тарту; засн. 1802 р.; з 1893 р. – Юр'євський університет), який у першій половині XIX ст. набув популярності [6, 95–99; 7, 53–55]. У цьому навчальному закладі вчились і працювали видатні представники світової та вітчизняної науки: астроном В.Я. Струве, фізики Б.Б. Голіцин, Е.Х. Ленц, Б.С. Якобі, біолог К.М. Бер, хіміки І.Л. Кондаков, К.Г. Шмідт, Г.І. Гесс, Г. Тамман, медики М.Н. Бурденко, М.І. Лунін, філологи Ф.І. Відеман, М.М. Веске, історик Є.В. Тарле, просвітителі-демократи Ф.-Р. Фельман, Ф.-Р. Крейцвальд, осново-

положники латиської літератури К. Вальдемар, К. Біезбардіс та багато ін. У різний час на Україні жили і працювали вихованці і викладачі університету: астроном В.Ф.Федоров, геологи М.І. Андрусов, Е.К. Гофман, хірург М.І. Пирогов, хіміки Ф.І. Гізе, Л.В. Писаржевський; ботанік М.В. Кузнєцов, біолог О.М. Северцов, метеоролог Б.І. Срезневський, філолог О.О. Котляревський та ін. У цьому закладі навчалися представники національної еліти України, які прославили вітчизняну науку в різних галузях, серед них: Петро Григорович Редкін (1808–1892), видатний український математик Михайло Васильович Остроградський (1801–1861), а також ще один представник родини Остроградських «из дворян Кременчугскаго уезда» – Орест Іванович Остроградський – син Івана Дмитровича Остроградського, колишнього голови з'їзду в Кременчуцькому повіті, працював приват-доцентом по фінансовому праву в цьому університеті. Серед видатних вихованців Дерптського університету був Гулак Микола Іванович (1822–1899) – нащадок відомого козацько-старшинського, згодом дворянського роду Гулаків та спорідненого з ним роду Гулаків-Артемовських. У цьому ж університеті навчався відомий український археолог і етнограф, нащадок «из Полтавських дворян» Микола Васильович Закревський (1805–1871) та Орлай Іван Семенович (1770/71–1829) – видатний український вчений-філософ, медик, педагог, історик і культурно-громадський, який захистив в університеті дисертацію на звання доктора медицини та хірургії [7, 53–56]. Серед професорсько-викладацького складу Дерптського університету були видатні вчені українського походження, зокрема, відомий просвітитель-демократ, основоположник військово-польової хірургії та хірургічної анатомії Пирогов Микола Іванович (1810–1881), який працював професором кафедри хірургії з 1836 по 1841 роки.

Як відомо, саме О. Поль зібрав колекцію предметів старовини (бл. 5000), яка стала основою для створення Катеринославського музею, якому згодом надано було ім'я Поля. Він опублікував кілька праць, зокрема «Мишурин Рог» (в «Записках» Одеського товариства історії і старожитностей, VIII, 1872). Матеріали цього музею згодом ввійшли до колекції Дніпропетровського державного історичного музею. Крім того, О. Поль сприяв розвиткові гірничої справи в Україні, зокрема залізорудної промисловості на Катеринославщині. Відкрив багаті залізнорудні родовища в Кривому Розі й заснував французько-українське акціонерне товариство для їх розроблення [19, 55–59].

Отже, музей засновано в 1849 році як Громадський музей старожитностей Катеринославської губернії, який було розташовано в Потьомкінському палаці, де проходили дворянські збори, як повідомляли «Екатеринославские губернские ведомости». Він є одним із найстаріших музеїв України. Біля витоків створення музею були: губернатор Катеринославської губернії А.Я. Фабр і директор гімназії й училищ краю Я.Д. Грахов. У 1902 – 1919 рр. музей мав назву «Обласний музей імені О.М. Поля», 1919–1924 рр. – Народний музей, 1924–1934 рр. – Крайовий історико-археологічний, з 1935 р. – Історичний музей, з 1940 р. – Дніпропетровський історичний музей імені Д.І. Яворницького [1, 355–358; 11, 73–79]. Дійсно великий внесок у розвиток музею зробили: знавець історії, підприємець, меценат і колекціонер О.М. Поль; український історик, академік Д.І. Яворницький (директор музею в 1902–1933 рр.), а також директор музею (у 1963–1983 рр.), історик, заслужений працівник культури УРСР Г.Ф. Ватченко, нині директор музею – заслужений працівник культури України Н.І.Капустіна.

У фондах музею зберігається 260 тисяч одиниць музейних предметів, у тому числі археологічне зібрання, у складі якого 86 кам'яних скульптур від III тис. н. е. до X–XIII ст., реліквії запорозького козацтва, 140 стародруків XVI–XVIII ст. та сотні раритетних книжкових видань XVIII–XIX ст., цінні документальні джерела, нумізматична, філокартична, фалеристична, етнографічна, архівна, книжкова, мистецтвознавча та інші колекції. Щорічно музей поповнює своє фондове зібрання 3.000 музейних предметів, серед яких: козацькі люльки, українські вишиті рушники і сорочки, предмети побуту, меблі, твори петриківських майстрів, релігійні книги XVIII–XIX ст., срібні та золоті ювілейні монети України, нагороди тощо. Серед експонатів музею вирізнялась колекція матеріалів, що надійшли (7.06.1852 р.) від місцевого дворянина Андрія Михайловича Миклашевського, відомого активною громадською діяльністю (предводитель дворянства, дійсний член Товариства сільського господарства Південної Росії), який на своїх землях проводив археологічні розкопки курганів. Спеціальною комісією у складі: М.В.Родзянка, С.А.Бродницького, А.П.Струкова, А.С.Синявського та В.В.Курілова, на початку 1903 року було розроблено проект Статуту Обласного музею імені О.М.Поля [12, 2–5; 13, 182–183; 17, 160].

Дніпропетровський історичний музей – це своєрідний музейний комплекс, до якого входять шість так званих структур: 1) історичний музей – 9 експозиційних залів з історії та культури краю від найдавніших часів до сьогодення; художнє оформлення залів музею здійснене санкт-петербурзькими художниками під керівництвом В.Л. Ривіна та В.І. Короткова і науковим керівником А.Ф. Ватченко; у 1979 р. творчу групу оформлювачів музею та діорами (у складі 7 осіб) було нагороджено Державною премією імені Т.Г. Шевченка; окрім 9 залів, діють 4 виставочні зали, в яких постійно експонується понад 50 різноманітних виставок мистецтвознавчого та історико-культурного характеру як з власного музейного зібрання, так і з інших музеїв та приватних колекцій України й світу: «Холодна та вогнепальна зброя», «Годинники в колекції ДІМ», «Ікони з зібрання ДІМ», «Катеринославський ярмарок», «Козацькому роду нема переводу», «Герби Придніпров'я» тощо; 2) діорама «Битва за Дніпро» (відкрита в 1975 р. – до 30-річчя Перемоги); 3) меморіальний будинок-музей академіка Д.І. Яворницького, в якому він мешкав з 1905 до 1940 рр.; 4) музей «Літературне Придніпров'я», де діє понад 20 різноманітних культурологічних виставок; 5) музейний центр О.П.Блаватської та її родини (створення розпочато у 2002 р.); 6) музей історії місцевого самоврядування Дніпропетровської області (засновано 2007 р. у приміщенні Облради) [10, 5–8; 15, 28–30; 16, 76–77].

Нині тут проводиться значна науково-дослідна робота з актуальних проблем музеєзнавства і краєзнавства. Постійно досліджується понад 80 тем з історії краю, з проблем археології та етнографії (наукові експедиції), історії релігії та культури, геральдики, нумізматики, історії книги, а також соціально-психологічних досліджень музейних відвідувачів тощо. Раз на два роки проводяться обласні наукові музеєзнавчі та культурологічні конференції. Щорічно музей проводить 2–3 наукові археологічні експедиції і близько 5 археологічних розвідок на території області. Результати науково-дослідної роботи висвітлюються в наукових збірниках музею (10 випусків), наукових виданнях, монографіях, каталогах (12 каталогів), у науково-практичних конференціях. Однією з провідних наукових тем є «Історія запорозького козацтва», яка постійно висвіт-

люється в наукових статтях та доповідях, на виставках. Упорядкований каталог музейної колекції «Козацькі старожитності». Серед етнографічний та культурологічних питань велика увага приділяється музеєм проблемам розвитку і збереження народних промислів, ремесел, мистецтва народних майстрів (зокрема петриківського народного розпису), а також культурної спадщини України загалом. Так, вперше у Києві вийшов друком «Каталог колекции древностей А.Н. Поля» (1893), упорядкований київською дослідницею Катериною Мельник-Антонович, дружиною відомого історика В.В. Антоновича [14, 349–350; 18, 1-2; 20, 52–56].

Важливий період у становленні музею пов'язаний з діяльністю Яворницького Дмитра Івановича (26.10.1855, с.Сонцівка, Харківського повіту і губернії – 5.08.1940, м.Дніпропетровськ) – видатного історика запорозького козацтва, археолога, фольклориста, етнографа, лексикографа, архівіста, археографа, музеєзнавця, письменника. Походив він з родини українського дворянського роду. Закінчив харківське повітове училище (1874), потім історико-філологічний факультет Харківського університету (1881) [5, 87–89]. Викладав історію у Третій харківській гімназії. Навесні 1884 р. розпочав читати в Харкові серію публічних лекцій про запорозьких козаків, а в серпні 1885 року переїхав до Петербургу, де працював (1885–1892) в Інституті шляхетних дівчат, Другому кадетському корпусі, приватній гімназії Стоюніної, театральному училищі, імператорській капелі. Був відряджений чиновником з особливих доручень в Середню Азію (Ташкент, Самарканд) з метою вивчення історії та культури [2, 89–91; 8, 45–46]. У 1895–1896 рр. працював на тій же посаді у Варшавській казенній палаті й склав магістерські іспити у Варшавському університеті. У 1896–1905 рр. – приват-доцент Московського університету, 29 квітня 1901 року в Казанському університеті захистив магістерську дисертацію на ступінь магістра російської історії. В 1902–1933 роках він очолював Катеринославський (з 1926 р. – Дніпропетровський) історичний музей. Остаточно переїхав до Катеринослава 1905 року. Був обраний професором Катеринославського університету (1918) по кафедрі історії місцевого краю і Запоріжжя. З 1922 р. – завідувач науково-дослідної кафедри українознавства. Обраний член-кореспондентом ВУАН (1924), згодом – дійсний її член (1929). У 1927–1932 рр. керував науковою експедицією на Дніпрельстані. Д.І. Яворницький був членом історико-філологічного товариства при Харківському університеті, Московського археологічного товариства, Наукового товариства імені Т.Шевченка, Українського наукового товариства, катеринославських науково та культурно-освітніх товариств «Просвіта» [3, 205–208; 9, 213–214]. Вчений співпрацював у періодичних виданнях: «Харьковские губернские ведомости», «Киевская старина», «Днепр», «Дон», «Исторический вестник», «Екатеринославские губернские ведомости», «Харьковский курьер», «Елисаветградский вестник», «Окраина», «Приднепровский край», «Вестник Екатеринославского земства», «Рада», «Дніпрові хвилі», «Рідний край», редагував часописи «Добра порода», «Запорожжє». Брав активну участь у діяльності українських громад Петербурга, Москви, Середньої Азії, Кубані, в культурно-громадському русі Катеринослава, Одеси, Полтави, Харкова, Херсону, Чернігові; підтримував стосунки з українцями Варшави (Польща), Сибіру (Росія), Білорусії, Молдови; брав участь у підготовці та святкування ювілеїв Т. Шевченка, М. Лисенка, Олени Пчілки, І. Нечуя-Левицького та ін.

Свою дослідницьку роботу Д. Яворницький здійснював у багатьох архівах Москви, Петербургу, Харкова, Катеринослава, Полтави, Чернігова, Варшави, Ташкента, Самарканда, Архангельська, Соловецького монастиря та ін. Ним було виявлено й опубліковано значний корпус архівних документів з історії запорозького козацтва [4, 172–181]. Був обраний членом Катеринославської ученої архівної комісії (1903–1916); друкувався в «Летописях». На засіданні Комісії виступив з доповіддю «Про автентичні офіційні справи стосовно перебування Тараса Шевченка в Новопетровську, Гур'єві, Орській фортеці та Оренбурзі». Порушував питання про передачу архіву Комісії до музею імені О.Поля. На XIII археологічному з'їзді (1905) в Катеринославі Д.Яворницький взяв участь у роботі секції археографії та архівознавства, де виступив з доповіддю «Запорозька старовина», в якій окреслив топографію архівних розшуків на Катеринославщині. Досліджував приватні архіви відомих родин: Г. Алексеєва, Г. Байдака, В. Гладкого, І. Магденка, М. Родзянка, П. Руденка, О. Струкова та ін. Внаслідок збиральницької діяльності під час комплексних експедицій і творчих контактів з колекціонерами й власниками писемних пам'яток зібрав власну колекцію рукопису XVII – початку XX ст. Завдяки йому значний архівний фонд було зібрано у Катеринославському історичному музеї.

Насамперед, Д. Яворницький підтримував творчі стосунки з відомими архівістами України, Росії та Білорусі (Д.Багалієм, В.Барвінським, М.Бєляєвим, М.Калачовим, В.Ключевським, І.Забеліним, Д.Самоквасовим, І.Каманіним); співпрацював й був обраний до складу архівних комісій Полтави, Чернігова, Рязані, Тули, Вітебська, Пскова, Таврії [4, 172–181]. У 1917 р. він підготував пропозиції щодо охорони пам'яток історії та культури на Катеринославщині. 22.05.1919 року брав участь в обговоренні питання про організацію архівної секції у Комітеті охорони пам'яток старовини й мистецтва на Катеринославщині. Йому було запропоновано скласти проект наказу про охорону архівів. У березні 1922 року він очолив Катеринославський губархів. Тоді ж Д.Багалій запросив Д.Яворницького бути експертом (на Катеринославщині) при Харківській комісії з культурних цінностей (архівні документи, книги, музейні речі), які Україна мала повернути Польщі згідно з Ризькою умовою. Саме Д.Яворницьким і його співробітниками було виявлено, перевезено й врятовано від знищення значний архівний масив. Розшук, збирання і вивчення архівних матеріалів вчений продовжував і як голова (з січня 1922 р.) Науково-дослідної кафедри українознавства. У 20–30-ті роки він сприяв передачі губархіву архівних комплексів, що були ним знайдені й зберігалися в музеях Новомосковського собору, Самарського монастиря. Загалом Д.Яворницький зробив вагомий внесок у розвиток архівної справи в Україні – розшукав, зібрав, зберіг, вивчив, опублікував значний архівний масив; був одним з активних діячів Катеринославської ученої архівної комісії, організатором і керівником Катеринославського губернського архіву [21, 154–155; 22, 78–82].

Отже, першим і найважливішим питанням щодо встановлення правової охорони пам'яток, до яких належать колекції старожитностей, є визначення поняття «пам'ятки», «культурної пам'ятки» як інституту матеріального юридичного права. Це дає можливість окреслити предметне поле охорони та їх культурну цінність. Нормотворчий підхід європейських держав ще в першій половині XIX ст. виробив три правові системи охорони пам'яток – об'єктивну,

суб'єктивну і класифікаційну. За об'єктивною системою правова охорона охоплює тільки ті пам'ятки, перелік яких викладено в основному законі; за суб'єктивною – вона залежить від попереднього встановлення компетентними адміністративними органами пам'яткового характеру кожного предмета. Найпоширенішою є класифікаційна система, яка становить певну модифікацію об'єктивної. При цьому правовий акт замінює визначення поняття «пам'ятки» наступним положенням: «пам'ятками є те, що занесено до спеціального списку (реєстру)». Чинне законодавство України поряд з обліком і охороною пам'яток культури важливе місце відводить регулюванню їх раціонального використання та дослідження (вивчення). Насамперед, Закон України закріплює ті правові норми, за яких пам'ятки використовуються з метою розвитку науки, народної освіти і культури, патріотичного, ідейно-морального, інтернаціонального та художньо-естетичного виховання. Особливо ці аспекти важливі в сучасних умовах розвитку української державності та національної культури.

Використані джерела

1. Абросимова С. Яворницький Дмитро Іванович / Світлана Абросимова // Українські архівісти : [Бібліографічний довідник] / [Упор. : О.М. Коваль, І.Б. Матяш, В.С. Шандра] : [У 3-х вип.]. – [Випуск перший (XIX ст. – 1930-ті рр.)]. – К. : Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, 1999.– С. 355–358.
2. Абросимова С. В. Внесок академіка Д. І.Яворницького у створення джерельної бази з історії України XVII–XVIII ст. / Абросимова С. В. // Проблеми історіографії та джерелознавства історії України. – Д., 1991. – С. 89–93.
3. Абросимова С. В. Д. І. Яворницький – архівіст / Абросимова С.В. // Українське архівознавство : історія, сучасний стан та перспективи. – К., 1997. – Ч. 1. – С. 205–208.
4. Горенко Л. І. Культурологічні засади дослідження українських архівів XVIII – першої половини XIX ст. у зібраннях Бібліотеки Російської академії наук / Горенко Л. І. // Культура України : [Збірник наукових праць (До 80-річчя Харківської державної академії культури)] / [За заг. ред. В. М. Шейка]. – Харків : ХДАК, 2009. – Вип. 27. – С. 172–181.
5. Горенко Л. І. Харківський колегіум як осередок духовної культури України (1722–1805) / Горенко Л. І. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [Зб. наук. праць]. – [Випуск XXII]. – К. : Міленіум, 2009. – С. 87–97.
6. Горенко Л. І. Осередки українського шляхетства Харкова 30–50-х років XIX століття в контексті національного культурного відродження / Горенко Л.І. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [Зб. наук. праць ; вип. XXV]. – К. : Міленіум, 2010. – С. 95–105.
7. Горенко Л. І. Михайло Остроградський – видатний представник національної еліти України першої половини XIX ст. / Горенко Л. І. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. – К. : Міленіум, 2009. – № 1. – С. 53–59.
8. Дмитро Іванович Яворницький / [Вступ. ст. і бібліографія І. М. Гапусенка]. – К., 1969. – 125 с.
9. Єфремов Я. Письменник-кольорист / Єфремов Я. // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – 1927. – Т. XII. – С. 213–230.
10. Капустіна Н. І. Історична довідка / Н. І. Капустіна // Віхи музейної біографії : [До 160-річчя заснування Дніпропетровського історичного музею імені Д. І. Яворницького] / [Автори-упорядники : Н. І. Капустіна і В. М.Бекетова]. – Д. : Герда, 2009. – С. 5–8.
11. Ковальський Н. П., Абросимова С. Б. Археографическая деятельность академика Д. И. Яворницкого / Ковальський Н. П., Абросимова С. Б. // Актуальные вопросы теории, методики и истории публикации исторических документов. – М., 1991. – С. 73–84.
12. Курилов В. В. Задачи областного музея имени А. Н. Поля / Курилов В. В. // Віхи музейної біографії : [До 160-річчя заснування Дніпропетровського історичного музею імені

Д. І. Яворницького] / [Автори-упорядники : Н. І. Капустіна і В. М. Бекетова]. – Д. : Герда, 2009. – С. II–XX.

13. Музей А. Н. Поля в Екатеринославе // Киевская старина. – 1903. – Т. 81. – № 5. – Отд. 2. – С. 107–108 ; № 6. – Отд. 2. – С. 182–183.

14. Н. Б. [Біляшівський М.] Каталог коллекции древностей А. Н. Поля, в Екатеринославе. [Составила К. Мельник. Вып.1. V, 217 с., портрет и XIV таблиц. К., 1893] / Н. Б. // Киевская старина. – 1893. – Т. 43. – № 11. – С. 349–351.

15. Обласной музей имени А. Н. Поля // Киевская старина. – 1902. – Т. 79.– № 10. – Отд. 2. – С. 28 ; 1905. – Т. 88. – № 1. – Отд. 2. – С. 28–30.

16. О поступлении в коллекцию Екатеринославского музея имени А. Н. Поля // Киевская старина. – 1902. – Т. 77. – № 4. – Отд. 2. – С. 76–77.

17. Проект устава музея А. Н. Поля в Екатеринославе // Киевская старина. – 1903. – Т. 80. – № 3. – Отд. 2. – С. 160.

18. Родзянко М. В. История создания областного музея имени А. Н. Поля / Родзянко М. В. // Віхи музейної біографії : [До 160-річчя заснування Дніпропетровського історичного музею імені Д. І. Яворницького] / [Автори-упорядники : Н. І. Капустіна і В. М.Бекетова]. – Д. : Герда, 2009. – С. I–II.

19. Романченко Г. Н. Александр Николаевич Поль / Романченко Г. Н. // Труды Института истории естествознания и техники АН СССР. – 1960. – № 33. – С. 55–59.

20. Скриленко А. Екатеринославский областной музей имени А. Н. Поля [З газети «Приднепровский край». № 2519] / Скриленко А. // Киевская старина. – 1905. – Т. 90. – № 7/8. – Отд. 2. – С. 52–57.

21. Ситник А. А. Слово про «запорозького характерника» (Д. І. Яворницький) / Ситник А. А. // Репресоване краєзнавство. – К., 1991.– С.154–161.

22. Шубравська М. М. Д. І. Яворницький : Життя, фольклористично-етнографічна діяльність / Шубравська М. М. – К., 1972. – 198 с.

Н. О. Горська,
головний бібліотекар
Національної історичної
бібліотеки України

ПРАЦІ З УКРАЇНСЬКОГО ТА РОСІЙСЬКОГО БОПЛАНОЗНАВСТВА У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРИЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ

Творчість Гійома Левассера де Боплана – це початок нового етапу в науці про Україну. З ім'ям цього талановитого француза пов'язані поява й утвердження імені України в Західній Європі – в історії, географії, політиці, картографії. Величезне значення спадщини військового інженера і картографа, що в середині XVII ст. знаходився на службі у польського короля, а прислужився Україні, почали розуміти й цінувати лише в кінці XIX–XX ст.

Як картограф Гійом Левассер де Боплан залишався авторитетом в зображенні України більше ста років. «Опис України…» Боплана – одне з найважливіших історичних джерел щодо України XVII ст. Цим твором зачитувались монархи й видатні вчені, політики й військові діячі, широкі кола освічених людей. Багатство змісту, напівхудожня форма викладу матеріалу, вміння автора простими засобами створити в уяві читача багатобарвний образ, домогтися ефекту присутності – ось складові надзвичайної популярності «Опису» протягом кількох століть. Книгу відкриває опис Києва, що його автор, по

праву, називає «одним з найдавніших міст Європи», далі йдеться про життя, господарювання та етнічну культуру українських селян, суспільно-політичний устрій та військові дії запорозьких козаків, а також про спустошення українських сіл кримськими татарами, утиски з боку польської шляхти.

За три з половиною століття написано майже 300 праць про Боплана (крім видання карт). Національна історична бібліотека України протягом багатьох років ретельно збирає праці вчених-бопланознавців та літературу про них. В цьому повідомленні ми згадаємо тих дослідників, для яких Боплан та його творча спадщина були предметом глибокого та тривалого наукового аналізу.

Джерелознавча спадщина Гійома Левассера де Боплана почала вивчатися українськими істориками у 20 – 30-ті роки XIX ст., але вказівки про значну цінність бопланових карт та «Опису України» надходили від істориків України, що працювали за її межами, з кінця XVIII ст.

Арон-Хрістіан Лерберг (1770–1813) – німецький історик-академік, що працював в Академії наук в Петербурзі, широко використовував бопланович опис порогів. Фрагменти опису порогів Дніпра вміщені в російському виданні книги Лерберга 1819 р.(перекладач – Дмитрій Язиков). (Лерберг А.-Х. Исследования, служащие к объяснению древней русской истории. – СПб.,1819. – С. 263 – 320). Це – перший переклад значних уривків з бопланової праці російською мовою.

У 1825 р. був опублікований анонімний скорочений виклад «Опису України» (О Крыме и украинских казаках в XVII в. / соч. инженера Боплана, находившегося в службе польских королей Сигизмунда III, Владислава IV и Иоанна Казимира // Северный архив. – СПб.,1825. – Ч. 15. – № 11. – С. 321–338), а згодом – повний його переклад, що належав перу *Федора Устрялова* (1808–1872) (Описание Украины. Сочинение Боплана / пер. с франц. Ф. У[стрялова]. – СПб., 1832), брата відомого історика *Миколи Устрялова* (1805–1870), який, певно, брав участь в укладанні коментарів до «Опису», що підтверджується його великою статтею про Боплана в Плюшарівській енциклопедії. Стаття містить влучну характеристику твору Боплана в загальному контексті історії України, Польщі та Росії. (У[стрялов] Н. Боплан // Энциклопедический лексикон. – СПб., 1836. – Т. 6. – С. 311–312). Переклад Ф. Устрялова, позбавлений документальної точності, наклав свій відбиток на історіографічний аспект проблеми майже до кінця XIX – початку XX ст. Однак серед дослідників переклад Устрялова вважався бездоганним, і деякі його помилки, на жаль, зберігаються в літературі досі.

Дмитро Бантиш-Каменський (1788–1850) в другому, третьому та четвертому виданнях «Истории Малой России…» широко використовував «Опис», наводив уривки, часом значні, у власному перекладі (особливо в XI, XIII, XIX розділах, де йшлося про походи козаків, утиски селянства, будівництво фортець, розташування та вигляд Києва, побут кримських татар тощо). Боплану «обязаны мы и подробными сведениями о запорожцах, сих храбрых наездниках, столь же отважных на море, перед которыми вместе с Тавридою трепетали разные области турецкие» – вважав історик (Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России со времен присоединения оной к Российскому государству при царе Алексее Михайловиче.... – [2-е изд]. – М., 1830. – Ч. 1. – С. XШ.). Разом з

тим дослідник відзначав пропольську орієнтацію Боплана, його фактичні помилки, скептичне ставлення автора до духівництва, перекручування географічних назв місцевостей. До першого тому «Истории…» Бантиш-Каменський додав репродукцію «Генеральної» карти в перекладі російською мовою. В неї історик вніс власні додатки, а дещо пропустив – і пізніше це спричинило чимало помилок. Але завдяки виходу «Истории» Бантиша-Каменського матеріали з «Опису» Боплана почали входити як обов'язковий елемент в кожне серйозне дослідження з історії козацтва.

Визначний славіст *Ізмаїл Срезневський* (1812–1880) детально аналізував і коментував свідчення Боплана про «запорозьку країну», козацьку раду, козацькі страви, про острів Скарбниця Військова, фортецю Кодак та ін. (Срезневский И. И. Запорожская старина 1500-1640. – Х., 1833. – Ч. 1. – [Вып.] 2. – С. 9, 40–46, 59–63, 68–69, 74–75, 84 88; – [вып.] 3. – С. 138–140.).

Аполлон Скальковський (1808–1898) вивчав Боплана багато десятиріч. Починаючи з «Очерков Запорожья», в яких Скальковський використав «Опис» для пояснення топо- і етнонімії (наприклад, відзначив, що козаки називали Росію и росіян Москвою і москалями) (Скальковский А. Очерки Запорожья // Журн. Мин-ва народ. просвещения. – СПб., 1840. – Ч. 25. – Март. – С. 197), та від «Истории Новой Сечи», в якій він доводив точність географічних реалій Боплана (Скальковский А. История Новой Сечи или последнего коша запорожского. – 3-е изд. – Одесса, 1885. – Ч. 1. – С. 35,100,105, 259), і закінчуючи численними історичними нарисами, Скальковський писав «о весьма драгоценных рассказах Боплана в его «Описании Украины», где так живо и, быть может, справедливо описал он быт казачества, его борьбу с ногайцами и поляками» (Скальковский А. История Новой Сечи. – 3-е изд. – Одесса, 1885. – Ч. 1. – С. 105).

Відомий статистик, етнограф і бібліограф *Петро Кеппен* (1798–1864) повноцінно використовував факти з «Опису» Боплана про кримські міста (Kennen П. О древностях Южного берега Крыма и гор Таврических. – СПб., 1837. – С. 28–29, 231, 267, 290, 343, 347-348, 350.). Завдяки Кеппену почалося послідовне введення праці Боплана як історико-географічного джерела в славнозвісний «Географическо-статистический словарь…» (Географическо-статистический словарь Российской империи / Сост. П. Семенов – [Тян- Шанский] / в 5-и т. – СПб., 1863–1885).

Микола Маркевич (1804–1860) в списку джерел для «Истории Малороссии» на перше місце поставив працю Боплана. Визначаючи межі України, висвітлюючи питання про повинності селян, колонізаційну діяльність польського гетьмана Конєцпольського, Маркевич базувався на «Описі» та «Генеральній» карті. (Маркевич Н. История Малороссии. – М., 1842–1843. – Т. 1. – С. 8, 30, 115, 124 130, 132, 144, 152; Т. 5. 1843. – С. 8–9, 89, 91 та ін.).

Відомий історик *Микола Костомаров* (1817–1885) вважав, що «Опис» належить до категорії тих джерел, які «хоч дуже важливі, але потребують особливо суворої та обережної критики» (Костомаров Н.И. Богдан Хмельницкий и возвращение Южной Руси к России // Отечественные записки. – СПб., 1857. – Т. 110. – № 1. – С. 202–203).

Нову сторінку в інтерпретації Боплана відкрив фахівець з історичної географії Північного Причорномор'я, професор Рішельєвського ліцею в Одесі *Пилип Брун* (1804–1880). В численних аналітичних дослідженнях він користувався матеріалами Боплана. (Брун Ф. К. Черноморье / сб. исследований по исторической географии южной России. – Ч. 1–2. – Одесса, 1879 – 1880.).

Тепер зупинимося на 70-х роках XIX ст., які стали новим етапом в українському бопланознавстві. Саме тоді на арені історичної науки з'являються дослідники, що присвятили Боплану значну частину своїх наукових розшуків: В. Антонович, Д. Яворницький, В. Ляскоронський, В. Кордт. Ці історики-позитивісти не тільки по-новому висвітлили «Опис», а й поглиблено стали вивчати діяльність Боплана як видатного картографа пізньосередньовічної України.

Професор Київського університету *Володимир Антонович* (1834–1908) неодноразово повертався до бопланівської тематики й допомагав своїм учням заглиблюватися в неї. Він підготував власні варіанти окремих фрагментів «Опису» (Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. – К., 1874. – Т. 1. – С. 23–24, 55–61, 206–208.). В університетських лекціях він характеризував «Опис» (Антонович В.Б. Источники для истории юго-западной России / лекции 1880–1881 гг. – [К.,] 1881. – С. 77).

Катерина Мельник-Антонович (1859–1942), науковий співробітник Академії наук УРСР, зробила повний переклад «Опису» Боплана (Боплан Г. Левассер де. Описание Украины 1630-1648 // Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. – К., 1896. – Вып. 2. – С. 289–290, 294–388.). В.Антонович відредагував переклад, написав вступ, додав 64 примітки та 2 малюнки. (Мельник-Антонович К. До видання 1 тому творів В. Антоновича // Антонович В.Б. Твори. Повне видання. – К., 1932. – Т. 1. – С. XIII.). В бібліотеці Антоновичів зберігалися чотири карти, автором яких зазначено Боплана. В. Б. Антонович передав їх для публікації своєму учню В. Ляскоронському.

Професор Ніжинського ліцею *Василь Ляскоронський* (1860–1928) продовжив дослідження Антоновича. Намагаючись охопити творчість Боплана в цілому, він здійснив пошуки картографічної спадщини Боплана у Кенігсберзі та Парижі, в містах Великої Британії та Голландії. Результатом досліджень стала велика монографія Ляскоронського про Боплана, яка містила новий переклад «Опису» й репродукції «Генеральної» та чотирьох регіональних карт (Ляскоронский В.Г. Гильом Левассер де Боплан и его историко-географические труды относительно Южной России. [Т.] I. Описание Украины. [Т.] II. Карты Украины. – К., 1901). Це був найкращий на той час переклад «Опису» російською мовою. До текстів і карт В.Ляскоронський зробив прекрасний коментар (102 примітки, причому деякі з них являють собою невеличкі історичні екскурси), але в той же час припустився помилок стосовно деяких карт, вважаючи пізніші переробки «Спеціальної» карти Боплана оригінальними працями французького картографа. Через це ономастичний аналіз карт стосується не Боплана, а його епігонів. Бопланівську тематику Ляскоронський синтезував у лекціях з історичної географії України, які, на жаль, залишились в рукописах и досі малодоступні науковій спільноті. (Ляскоронский В. Историческая география Украины. К., 1923 // Центральна наукова бібліотека ім. В. Вернадського НАН України. – Відд.

рукописів. – Ф. 90. – Спр.465–466.). Інші праці Ляскоронського з бопланівської тематики: Ляскоронский В.Г. Данные об атласе Боплана XVII в. // Чтения в Ист.о-ве Нестора летописца [надалі – ЧИОНЛ]. – 1896. – Кн. 10. – С. 37–39; Ляскоронский В. Г. О гравере XVII в. Гильоме Гондиусе и его картографических трудах относительно Южной России, произведенных по чертежам и планам Левассера де Боплана // ЧИОНЛ. – 1896. – Кн. 11. – С. 5–7; Ляскоронский В. Г. Иностранные карты и атласы XVI и XVII вв., заключающие в себе данные для истории Южной Руси // ЧИОНЛ. – 1896. – Кн. 11. – С. 30-33; Ляскоронский В. Г.Иностранные карты и атласы XVI и XVII вв., относящиеся к Южной России // ЧИОНЛ. – 1896. – Кн.12. – С.97-137; Ляскоронский В. Иностранные атласы и карты… – К., 1898 // Киев. старина. – 1898. – Т. 62. – Сентябрь. – С. 89.; Ляскоронский В. Г. Бопланова карта Киевского воеводства // ЧИОНЛ. – 1899. – Кн. 13. – Отд. III. – С. 144.).

Ознайомлення з працями академіка *Дмитра Яворницького* (1855–1940) доводить, що він вивчив «Опис» майже напам'ять, часто цитуючи його в численних працях з історії запорозького козацтва й топографії Запорозьких вольностей. Яворницький наводив відомості Боплана з топографії, флори й фауни Придніпров'я, тактики військових дій козаків і татар та ін. (Эварницкий Д. И. [Яворницький Д. І.]. Топографический очерк Запорожья // Киев. старина. – 1884. – Т. 9. – Май. – С. 49-50; Июнь. – С. 179, 191; Июль. – С. 417–418 та ін.).

Веніамін Кордт (1860–1934), директор бібліотеки Київського університету, завідувач відділу Всенародної бібліотеки України, присвятив вивченню Боплана більше трьох десятиріч. Починав він із перевидання карти України, доданої до «Опису» 1660 р.

(Кордт В. Материалы по истории русской картографии. – К., 1899. – [Сер. I]. – Вып. 1. – С. 15; табл. XXXII.). Через десять років Кордт опублікував повідомлення стосовно Боплана, в якому визначив, що прижиттєвих видань бопланівського «Опису» було три: перше без згадування України в заголовку в Руані 1650 р., друге – в Руані 1660 р., третє – в Парижі 1661 р. Кордт встановив також зміст його картографічної спадщини : «Генеральна» карта України, «Спеціальна» карта України на восьми аркушах (примірник цієї рідкісної карти він знайшов у Дрездені), карта Польщі та карта Дніпра на трьох аркушах (Кордт В. Боплан и его труды по картографии Южной России // ЧИОНЛ. – 1911. – Кн. 22. – Отд. I. – С. 85-87.; Кордт В. Материалы по истории русской картографии. – К., 1910. – [Сер.I]. – Вып. 2. – С. 16-26; табл. I–IX, XXV–XXVI, XXX-XXXII, XXXIV-XXXVI, XXXVIII-XL). Одночасно у великому атласі факсимільних репродукцій він передрукував усі знайдені ним карти і дав їм точну характеристику. Кордт написав найповнішу для свого часу біографію Боплана. Він визначив, що Боплан нормандець (той порівнював в «Описі» клімат України з нормандським). Деякі джерелознавчі проблеми, які висунув Кордт, зокрема, про книжкові джерела «Опису» (Блез де Віженер, М. Броневський, С. Сарницький), досі залишаються без відповіді. Кордт повідомив про руанський примірник «Опису» 1660 р. в бібліотеці Київського університету з виправленою датою «1673», подав бібліографію праць Боплана. Кордт стримано висловлював своє захоплення французом (Кордт В. Чужоземні подорожні по Східній Європі до 1700 р. – К.,

1926. – С. 97–101.). В. Кордт зумів рельєфно показати величезний вплив Боплана на подальший розвиток картографії (Кордт В. Матеріали до історії картографії України. – К., 1931. – Ч. 1. – С. 3–10,15; табл. 1–3, 5–6, 11–12, 20–21). Точні, конкретні та обгрунтовані фактичними даними висновки Кордта є його безцінним внеском в європейське бопланознавство.

На початку ХХ ст. професор Київського політехнічного інституту *Микола Максимович* (1855–1928), наводячи у фундаментальній монографії про Дніпро фрагменти з Боплана, наголошував на значенні «Опису» для гідротехнічної науки (Максимович Н.И. Днепр и его бассейн. История и гидрография реки. Современные материалы по гидрографии Днепра и его важнейших притоков. – К., 1901. – С. 105–119).

Професор Київського університету *Михайло Владимирський-Буданов* (1838–1916) детально аналізував карти Боплана с точки зору історичної демографії у праці: Население Юго-западной России от 2-ой половины XV в. до Люблинской унии (1569 г.) // Архив Юго-Западной. России. – К., 1890. – Ч. 7. – Т. 2. – С. 1–210.

Історик-краєзнавець *Лев Падалка* (1859–1927) на основі карт Боплана вивчав заселення Полтавщини у другій чверті XVIII ст., уточнював деформовані назви на картах, ідентифікував місцевості, що були на картах без назв та визначав нові назви початку ХХ ст. (Падалка Л. В. Прошлое полтавской территории и ее заселение / исследование и материалы с картами. – Полтава, 1914. – С. 60-63, 183-188; Падалка Л. В. К карте Боплана о заселении Полтавской территории во второй четверти XVII века. – Полтава, 1914.).

Східногалицький історичний центр зацікавився бопланівською проблематикою пізно, і це зрозуміло: в «Описі» західноукраїнські землі майже не згадуються. Із львівським центром пов’язаний свіжий погляд на «Опис» Боплана як на іконографічне, а також топонімічне джерело, що свідчить про розповсюдження назви «Україна» в першій половині XVII ст. на значну територію.

Перший президент України, професор Львівського університету, пізніше академік Академії наук УРСР, *Михайло Грушевський* (1866–1934), створюючи фундаментальну «Історію України-Руси», не міг пройти повз Боплана : детально викладаючи звичаї та побут козаків, Грушевський користувався фрагментами з «Опису», коментував їх (Грушевський М. С. Історія України-Руси. – К., Львів, 1909. – Т. 7. – С. 297–302, 480, 564).

Богдан Барвінський (1880–1958), завідувач відділу рукописів Львівської бібліотеки Академії наук УРСР, стверджував, що назва «Україна» (іноді в джерелах навіть «Велика Україна») охоплює у Боплана майже всі етнічні українські землі: (Барвінський Б. Польська персоніфікація «України» з 1644 р. // Зап. Наук.т-ва ім..Шевченка. Львів, 1914. – Т. 121. – С. 127; Барвінський Б. Історичний розвій імені українсько-руського народу. Львів, 1909; Барвінський Б. Звідки пішло ім'я «Україна»? – Відень, 1916. – С. 13–16; Барвінський Б. Наше народне ім'я (Україна, українці, український). – Л., 1916. – С. 11–16; Барвінський Б. Історичні права українського народу до його народного імені. – Відень; К., 1918; Барвінський Б. Україна (Кілька причинків про значения сеі назви). – Л., 1923; Барвінський Б. Велика і Мала Україна: В справі устійнення обласної словні українських земель. – Л.,1925). Історик багато зробив для популяризації

«Опису» українською мовою. В додатку до «Історії українського народу» він вмістив уривок про побут та подвиги козаків (Боплан. Оповідання про вдачу, життя-буття та про хоробрі діла козаків // Барвінський Б. Історія українського народу. 2-е попр. і доп. вид. – Львів, 1922. – С. 130–132; Дніпрові пороги: Опис України і Дніпра коло 1640 р. Із споминів Г. Боплана. Львів, 1925.). Барвінський вивчав також іконографію зображених в «Описі» народних типів (Барвінський Б. Покутські опришки на ритовинах XVII і XVIII ст.// Барвінський Б. Д-р Юліан і його наукова діяльність на полі українськоі історіографії і етнографії. – Львів, 1927. – С. 256–265).

«Опис» Боплана отримав професійну оцінку з боку знаного географа, професора Одеського університету *Гавриїла Танфільєва* (1857–1928). (Танфильев Г. И. География России. – Одесса, 1916. – Ч. 1. – С. 51–52.).

Професор Полтавського інституту народної освіти *Павло Клепатський (Клепацький),* 1885–1936?) висвітлив етнографічний бік «Опису». На карти Клепатський дивився як на демографічне джерело. (Клепатський П. Огляд джерел до історіі Україні (Курс лекцій, читаних протягом 1919 акад. р.). – Кам'янець на Поділлю, 1920. – Вип. 1. – С. 132–134.).

Систематичним вивченням спадщини Боплана щодо території Бузько-Дністровського міжріччя займався доцент Одеського університету *Федір Петрунь* (1894–1963). (Петрунь Ф.О. Степове Побужжя в господарському та військовім укладі українського пограничччя. Замітки до Броневського та Боплана // Журнал науково-дослідчих катедр м. Одеси. – Одеса, 1926. – Т. 2. (1925/6). – № 2. – С. 91–103; Нове про татарську старовину Бозько-Дністрянського степу // Східний світ. – Х., 1928. – № 6. – С. 155–171.). Автор бачив у Бопланових писаннях багато негативного, однак в цілому не заперечував цінність зібраного ним фактичного матеріалу.

Професор Одеського університету *Михайло Слабченко* (1882–1952) реконструював, користуючись матеріалами Боплана, мережу торгових шляхів України (Слабченко М. Е. Организация хозяйства Украины от Хмельнищины до мировой войны. – Одесса, 1923. – Ч.1. Хозяйство Гетманщины в XVII–XVIII ст. – Т. 3. – Карта.).

В 1930-і рр. в Києві був підготовлений дуже гарний український переклад Боплана (на основі паризького перевидання 1861 р.; ім'я перекладача, на жаль, не виявлено). Значні фрагменти перекладу вміщені у багатотомній хрестоматії джерел з історії України (Боплан Г. Опис люду України. Опис нападу татар на Україну. Морські походи козаків. Київ у другій чверті XVII ст. Становище селян середнього Наддніпров'я // Історія України в документах і матеріалах. / уклад.: М. Н. Петровський, В. К. Путілов. – К., 1941. – Т. 3. – С. 65–66, 72–80, 109–110.).

Нову сторінку в українське бопланознавство вписав *Ілько Борщак* (1895–1959), професор Національної школи живих східних мов у Парижі. Опинившися під час громадянської війни у Франції та вишукуючи в архівах та бібліотеках матеріали про українсько-французькі зв'язки, він знайшов нові дані про Боплана. Вперше він згадав про них в ювілейних нарисах, присвячених французькому автору (Борщак І..Гійом Левассер де Боплан (З нагоди 250 років його смерти) // Літопис політики, письменства і мистецтва – Берлін, 1923. – Кн.1. – № 1. – С. 8-

10; Борщак І..Бопланіана // Літопис політики, письменства і мистецтва. – Берлін, 1924. – Кн. 2. – № 17. – С. 258.). Борщак вважав, що в «Описі», а також на картах, Боплан одним з перших західноєвропейських авторів «чітко визначив ідею соборної України» (Борщак І. Ідея соборної України в Європі в минулому / по невиданих документах і стародавніх працях. – Париж, 1923. – С. 12–14.).

Під час підготовки до друку хрестоматій вибраних іноземних джерел про Україну професор Українського університету в Празі, мистецтвознавець та історик *Володимир Січинський* (1894-1962) поступово розширював та наповнював новим змістом розділ про Боплана. Ілюстрації для цього видання – карти, іконографія – були взяті з «Опису» (Січинський В. Чужинці про Україну / вибір з описів подорожей по Україні та інших писань про Україну за десять століть. – 2-е, випр. і доп. вид. – Прага, 1942. – С. 63–70;. [Перше празьке видання під загол]: Вступ до українського краєзнавства. – Прага, 1937. – Ч. 2. – С. 57–119). Висновки були зроблені з позиції стороннього спостерігача – і в цьому їх цінність: «Його [Боплана] чудовий «Опис України» можна назвати першою українською географією. Його карти України стали моделлю для західноєвропейської картографії до початку XVIII ст. Нарешті, саме Боплан ознайомив західний світ з українською визвольною боротьбою XVII ст. та з іменем України».

З початку 30-х рр. XX ст. українське джерелознавство, включаючи вивчення праць Боплана, стало занепадати. Лише через 25 років бопланівська тематика почала з'являтися на сторінках наукових видань та журналів. Вченим було вкрай важко відновлювати втрачену за цей час спадкоємність історіографічних традицій.

З «Енциклопедії українознавства» науковці та читачі довідалися про здійснення в 1959 р. українськими історіографами за кордоном наукового перевидання англійського перекладу «Опису» Боплана 1744 р. *(Кравців Б.* Карти України до половини. XVIII в. // Енциклопедія українознавства. – Париж; Нью-Йорк, 1959. – Ч. 2. – Т. 3. – С. 977–980).

Радянський історик козацтва *Володимир Голобуцький* одним із перших відновив авторитет Боплана, підкресливши значення «Опису» як джерела з історії козацтва (Голобуцкий В. А. Запорожское казачество. – К., 1957. – С. 46, 53–55, 88, 89, 110 та ін.).

Павло Жолтовський (1904–1986), співробітник Музею етнографії та художніх промислів Академії наук УРСР у Львові, звернувся до вивчення карт Боплана як іконографічого джерела (Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. – К., 1958. – С. 18–21.).

Ярема Кравець підготував новий популярний український переклад «Опису» (Боплан Г. Левассер де. Опис України…/ перекл. з франц.Я. Кравця // Жовтень. – Львів, 1981. – № 4. – С. 54–88). Принципи цього перекладу висвітлені автором у статті : Кравець Я. І. «Опис України…» Боплана – видатна історична пам'ятка // Українська археографія: сучасний стан та перспективи розвітку /тези доповідей респ. наради. Грудень 1988 р. – К., 1988. – С. 75–76.

Автор передмови до цього перекладу *Ярослав Ісаєвич* (Ісаєвич Я. Боплан і його «Опис України…» // Жовтень. – Львів.,1981. – № 4. – С. 52–53) популяризував Боплана серед російських читачів (Чтоб вовек едины были / сост. Я. Д. Исаевич. – М., 1987. – С. 343–344, 350–376).

Марія Вавричин подала огляд картографічних праць Боплана, перепік карт, що зберігаються в колекціях СРСР (Вавричин М. Карти українських земель Г. Боплана в бібліотеках і архівах СРСР // Бібліографічна інформація і сучасність : зб. наук. праць. – К., 1981. – С. 116–127; Вавричин М. Карти України Гійома Левассера де Боплана // Жовтень. Львів, 1981. – № 4. – С. 89–94; Вавричин М. Про видання атласу «Україна на картах Г. Боплана» в рамках серії «Картографічні джерела до історії України» // Українська археографія. – К., 1988. – С. 240–243.).

Геннадій Боряк проаналізував за «Описом» та картами відомості про Київ, назвав панорамне зображення міста на карті реалістичним та обчислив за картою його площу – майже 30 кв. км (Боряк Г. В. Гійом де Боплан: «Це давнє місто розмістилося на плато» :Київ на картах XV-XVIII ст. // Київ. – К, 1985. – № 1. – С. 154–155.).

В джерелознавчому плані «ОписУкраїни» широко використаний у монографії професора *Дмитра Наливайка*, в якій Боплан розглядається поряд з іншими французькими авторами XVII ст. для аналізу ладу, козацького побуту Запорозької Січі (Наливайко Д. Козацька християнська республіка / (Запорозька Січ у західноєвропейских літературних пам'ятках). – К., 1992. С. 178185, 223224, 248249, 251 та ін.).

Значною подією в бопланознавстві стало нове двотомне видання «Опису» 1660 р., здійснене в 1990 р. в Києві Археографічною комісією УРСР спільно з Гарвардським Українським дослідним інститутом. Видання складається з двох томів факсиміле та широко коментованого українського перекладу (Боплан Г. Левассер де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / пер. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк; передм. Я. Д. Ісаєвича, В. А. Смолія. К., 1990).

Новий український переклад «Опису України» професора *В. Косика*, виданий у Римі в 1991 р., був перевиданий у Львові у 1998 р. (Боплан Г. Левассер де. Опис України / з франц. переклав В. Косик / Видання Укр. катол. ун-ту св. Климента папи. – Львів, 1998. – 179 с.; 1 л. карт.).

За підтримки МЗС Російської Федерації *Олександр Олейніков* видав у Києві у 2004 р. «Генеральну карту» Боплана російською мовою (в сучасному орієнтуванні), а в 2006 р. – «Спеціальну карту», що супроводжується докладним описом та перекладом географічних назв російською мовою. Подано зведений алфавітний покажчик населених пунктів, позначених Бопланом на обох картах. Ці дві публікації розглядаються авторами проекту як логічне продовження зусиль вітчизняних вчених XIX – XX ст. (Олейников А. А. Карты Украины XVII ст. французского инженера Гийома Левассера-де-Боплана: [Лист с картами]: [Текст (приложение с пояснениями)] / А.А. Олейников. – К. : Радуга, 2004. – 1 л. карт.; бр.; Олейников А.А. Картографическое наследие Гийома Левассера-де-Боплана об Украине : [Текст] / А. А. Олейников. – К.: Радуга, 2006. – 117 с. : ил.; Олейников А.А. Картографическое наследие Гийома Левассера-де-Боплана об Украине : (Карта) / А. А. Олейников. – К., 2009. – 1 л.карт.).

В цьому році відійшов у вічність визначний фахівець у галузях давньої історії України, археографії, джерелознавства, спеціальних історичних дисциплін та картографії, доктор історичних наук, професор *Ярослав Романович Даш-*

кевич (1926-2010). Людина надзвичайної ерудиції, Ярослав Романович всебічно висвітлив стан бопланознавства в Україні. Очоливши Львівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, він сформував школу дослідників, які успішно працюють у різних напрямах історичного пошуку. В їх доробку – перший в історичній науці збірник статей «Боплан і Україна», високо оцінений Україні і за її межами (Боплан і Україна: зб. наук. праць. / НАНУ, Ін-т українськоі археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського, Львів. відділення; Брандонський ун-т, Манітоба, Канада. – Львів, 1998. – 318 с.; 21 л. карт.). В цьому збірнику Я. Дашкевич вмістив вичерпний історіографічний огляд та найповнішу на той час бібліографію з бопланівської тематики (Дашкевич Я. Боплан в українській та російській історіографії (до 1990 р.) // Боплан і Україна.: зб. наук. праць. – Львів, 1998. – С. 46-77; Бібліографічна бопланіана. – С. 294-318). Ще раніше він підбив підсумки картографічних досягнень Боплана (вони виявились більш значними, ніж вважалося в часи Кордта) (Дашкевич Я. Р. Територія України на картах XIII-XVIII ст. // Історичні дослідження. Вітчизняна історія. – К., 1981. – Вип. 7. – С. 90-91; Дашкевич Я. Р. Середньовічні карти України в дослідженнях кінця XVIII – початку XX ст. // Історичні дослідження. Вітчизняна історія. – К., 1985. – Вип. 11. – С. 85–90),

Уваги заслуговує також і перевиданий у цьому збірнику трактат Боплана «Принципи військової геометрії» (1662 р.) – у факсиміле та в українському перекладі співробітниці Інституту української археографії в Києві *Зої Борисюк* (de Beauplan C. L. V, Sieur. Les principes de la geometrie militaire / Принципи військової геометрії / пер. З. Борисюк // Боплан і Україна. – С. 230–293.).

Насамкінець зазначимо, що вивчення спадщини Гійома Левассера де Боплана ще далеко не завершене; бопланознавство залишається перспективним напрямом досліджень як у світовій, так і у вітчизняній науці. Ми маємо намір і надалі знайомити читачів з новими публікаціями та виданнями з бопланознавчої тематики.

І. О. Кдирова,
Заслужена артистка України, доцент КНУКіМ

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА УКРАЇНИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА КОНСОЛІДАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Органічне входження України у світові та європейські інтеграційні структури можливе лише за умови збереження і зміцнення у країні соціальної стабільності. Першочергова роль у цьому, з огляду на поліетнічний склад населення, належить забезпеченню умов для вільного розвитку і мирного співіснування всіх національностей, які проживають в Україні.

Україна сьогодні – це держава, де поряд з титульною нацією, українцями, проживають представники понад ста етносів. Тому виважена етнонаціональна політика являє собою важливу складову гуманітарної політики держави в цілому.

Удосконалення етнополітики держави є важливою і вагомою умовою формування і функціонування України як соціальної правової держави відповідно

до сучасних світових і європейських стандартів у галузі прав людини, консолідації Українського народу задля створення сучасного суспільства, яке базується на засадах гуманізму, демократії і забезпечення всебічного розвитку кожної окремої особи та етнічних спільнот.

Стрижнем етнополітики виступає культура, оскільки лише з урахуванням культурної своєрідності народів можливе вирішення політичних, соціально-економічних, духовно-культурних та інших питань у поліетнічній державі.

Етнокультурна політика України відзначається низкою аспектів. *По-перше*, в умовах незалежності закладаються такі основи етнополітики, які б дали змогу зберігати в українському суспільстві міжетнічну злагоду, національну довіру і підтримувати політичну стабільність, протидіяти руйнівним силам сепаратизму, консолідувати зусилля щодо розбудови суверенної України.

По-друге, етнокультурний розвиток усіх національних меншин та міжетнічна злагода в суспільстві залежить від самопочуття українців. Тому процеси духовно-культурного відродження, що відбуваються в Україні, держава спрямовує на консолідацію української нації, розвиток її історичної самосвідомості, традицій і культури, перетворенню її на суцільний, дійсно етносоціальний організм у середовищі українського соціуму.

По-третє, Україна піклується про відродження, збереження і розвиток української культури та культур усіх національних меншин і на цій основі – про забезпечення етнокультурного багатства, подальшого зростання ролі духовно-культурної творчості, доступу до надбань світової культури.

Збереження і примноження культури будь-якого народу чи етнічної групи – завдання надзвичайно складне і потребує особливих заходів державної культурно-мистецької політики у сфері міжнаціональних і міжетнічних відносин. Фінансове, матеріально-технічне забезпечення заходів державної етнополітики здійснюється за рахунок Державного бюджету України і місцевих бюджетів. Нинішня складна *соціально-економічна ситуація накладає суттєві обмеження* на можливості держави у сфері фінансово-матеріальної підтримки розвитку культур багатонаціонального українського народу.

Гостре *недофінансування соціально-культурної сфери життя* суспільства потребує затвердження нових нормативно-правових актів щодо зміцнення ролі недержавних організацій з метою забезпечити їх участь у формуванні і впровадженні в життя етнонаціональної і культурної політики. Неможливо створити ефективну систему етнонаціональної політики, спрямованої на розвиток української національної культури, не забезпечивши відповідну матеріальну базу. Тривалий час культуру, як й інші гуманітарні сфери, вважали надбудовою, фінансуючи її за остаточним принципом.

У цілому створення сприятливих умов для духовно-культурного розвитку етнічних груп – процес довготривалий, вимагає постійних зусиль, диференційованого підходу, значних матеріальних ресурсів, врахування балансу інтересів. Практично вирішувати ті проблеми, що є тут і виникатимуть у перспективі, необхідно постійно. Тобто, існує необхідність у виробленні таких механізмів регулювання цих процесів, що поєднували б і гуманістичні засади, проголошені та закріплені в українському законодавстві, і реальні послідовні практичні кроки у сфері відродження, розбудови національних культур.

Р. І. Кухаренко,
аспірант НАКККіМ

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 чинниками, 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 цілому[1]. В цих пошуках спільноти (групи, народи) неминуче звертаються «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 XX 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, постання нових держав принципово змінили не лише географічну мапу Європи, але й її ментальний простір.

Тому з середини століття названі вище явища стали предметом активних внутрішньо-дисциплінарних і міждисциплінарних досліджень, у тому числі з позицій культурологічного підходу. Так, наприклад, застосовуючи саме культурологічний підхід і розглядаючи соціальну пам'ять як явище культури,

[1] Тут не важливо, про яку націю йдеться – етнічно визначену чи так звану «громадянську», або «політичну».

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[2]« [6; 676].

У результаті цих (і більш ранніх) досліджень до наукового обігу та суспільного дискурсу, а надалі – й до політичної риторики ввійшли 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 англомовних 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, – ідеться, наприклад, у сучасній колективній праці, – не лише канал передачі свідоцтв 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

[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)».

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.

5. 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». 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. Смисли 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).

6. 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, відчути його велич і трагізм, духовну наповненість і неперервну тяглість. І відчути себе саму незамінною і унікальною частиною спільноти – нації, яка володіє спадщиною і повинна передати її нащадкам не лише без втрат, але й збагаченою.

Використані джерела

1. Вейль С. Укорінення. Лист до клірика// Дух і літера. – К: Дух і літера. – 1997. – № 1–2. – С. 298.
2. Грінченко Г. Усна історія – теорія, метод, джерело // Автор-упоряд., ред., вступ. ст. Г. Грінченко. Невигадане: Усні історії остарбайтерів. – Х.: Видавн. дім «Райдер», 2004. – С. 10–32.
3. Иконникова С.Н. Историческая память как духовный ресурс цивилизации. – Доступ до джерела: http://www.lihachev.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». – Доступ до джерела: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_089
6. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении/ Ю.М. Лотман Семиосфера. –С.-Петербург: Искусство-СПб., 2004. – С. 673-676.
7. Масенко В. Історична 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. – Доступ до джерела: http://www.novadoba.org.ua/data/metod/yakovenko.rtf

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

ПОЛІТИЧНІ СТЕРЕОТИПИ ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

Стереотипи, зокрема політичні, слугують формою прояву національного характеру і виступають як емпіричний індикатор характерологічної особливості етнонаціональної спільноти.

Національний характер – це сукупність усталених, характерних для певної спільноти особливостей сприйняття довкілля і форм реакції на нього. Це «дух» народу, глибинні прояви, які об'єднують людей. Це сукупність проявів, які виражаються насамперед у емоціях, почуттях і настроях – несвідомих, ірраціональних способах емоційно-почуттєвого освоєння світу, а також у швидкості та інтенсивності реакції на події. Відтак, поняття «національний характер» не можна описати в раціональних категоріях. Це радше своєрідне колективне несвідоме, присутнє у поведінці людей, сукупність емоційних проявів, способів поведінки, вольових якостей, здатних регулювати психічну активність людини, визначати предмети її уваги, виокремлювати пріоритетні джерела інформації тощо.

В основі національного характеру знаходиться певний набір ідей (цінностей), які у свідомості кожного носія культури пов'язані з інтенсивно пофарбованою гамою відчуттів чи емоцій. Спрямованість національного характеру зумовлена системою прагнень – сукупністю потреб, інтересів, установок, ідеалів.

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

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.

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 деякі ідеологічні концепції, теорії, програмні установки тощо.

На відміну від інших складових національного характеру, які визначають структуру національної політичної культури, до неї входить не вся сукупність політичних стереотипів, а лише ті, які мають визначальний вплив на спосіб політичного мислення та поведінки національної спільноти або її окремих складових. Зазвичай, це стереотипи, які функціонують тривалий час і мають достатньо підстав для перетворення в характерологічні особливості етносу.

Найважливішою оцінкою таких стереотипів є оцінка їх відповідності національним інтересам. Цей критерій поділяє стереотипи на національні й антинаціональні, а також наднаціональні – інтернаціональні та космополітичні. Тому так важливо у дослідженні національної політичної культури з'ясувати співвідношення змісту та взаємодії національних, антинаціональних та надна-

ціональних політичних стереотипів, їхній вплив не тільки на формування характерологічних особливостей індивідуальної поведінки, а й на перебіг політичних процесів, зокрема зміцнення суб'єктних ознак нації.

Хоча стереотипи спочатку виникають у психіці та поведінці окремої людини, вони мають тенденцію швидко поширюватися у соціумі та політичному просторі, відтак здобувають ознаки групових – етнічних. Це відбувається тоді, коли стереотип відповідає ментальності нації, її спільним цінностям та інтересам. Крім того, основне психологічне джерело формування стереотипів – конформність людини, зокрема щодо групових уявлень. Тому, зазвичай, індивід сам не створює стереотипи: він просто поділяє наявні у його соціальній групі. Нація володіє власним набором політичних стереотипів, а їх носієм і користувачем виступає окрема особа.

Національні стереотипи не лише домінують над мезосоціетальними й індивідуальними, вони є більш глибокими і стійкими. Така їх якість підтверджується, зокрема, тим фактом, що, незважаючи на існування в соціумі антагоністичних сил, нація функціонує як цілісна і автономна спільнота. Хоч єдність нації забезпечується й іншими засобами та механізмами (силою закону, державною владою тощо), стереотипи, які спрацьовують спонтанно на підсвідомому рівні, відіграють особливу роль у забезпеченні її етнопсихологічної та етнополітичної єдності.

У теоретичному й практичному розумінні цікавим є той факт, що в кожному етнічному (національному) соціумі наявні особистості, які мають особливу прихильність до своїх спільнотних стереотипів – лідери.

Крім того, часто масовій поведінці нав'язуються стереотипи, властиві еліті даної ідеологічної системи, нівелюючи унікальність особистості, виробляючи лінію безумовної покори й наслідування. Чинниками ілюзорних уявлень стають емоційні пристрасті, різні деструкції, сформовані попередніми поколіннями стандарти мислення та світоглядні схеми. У процесі пізнання в людини (груп, суспільства) уявлення про навколишню дійсність складається, здебільшого, не на базі власного її осмислення, аналізу, критичного освоєння, а як успадкування надбань цивілізації, як досвід попередників. Оформлений у концепції та ідеологічні схеми, соціальний досвід стає базою для подальшого розвитку суспільної думки або ж перетворюється на стереотипи, які відстали від реалій життя.

Можна говорити про те, що політика розвивається від стереотипної форми до індивідуалізації людини в політичному просторі. У той же час XX ст. характеризується омасовленням культури й політики. Без політичних стереотипів неможлива політична організація, оскільки вони є підґрунтям екстеріоризації особистості й умовою її соціалізації. Тут політичні стереотипи виступають як традиції, без яких не може існувати жодна соціально-політична система. Будь-яка консервативна політика заснована на стереотипах. З іншого боку, спрощуючи процес соціально-політичного пізнання, стереотипи призводять до побудови досить примітивної і площинної політичної свідомості — як правило, на основі численних упереджень, які інколи редукує соціально-політична поведінка, до набору найпростіших, часто неадекватних емоційних реакцій. Такі стандарти поведінки відіграють негативну роль у ситуаціях, де потрібні повна й об'єктивна інформація, її аналітична оцінка, ухвалення самостійного рішення, здійснення складного соціально-політичного вибору. Так у масовій свідомості складаються стереотипи, які сприяють виникненню й закріпленню упереджень, ворожості до нововведень, до самостійного мислення тощо.

Т. П. Морозова,
доцент РДГУ

ТЕАТРАЛЬНІ МУЗЕЇ УКРАЇНИ ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Музеї мають давню історію. Динамічність цього процесу підтверджується їх розмаїттям, що систематизується у їх класифікації, яка постійно трансформується. З огляду на сучасні тенденції щодо створення якнайрізноманітніших музеїв, театр в Україні стає об'єктом музейної справи. Цінні архіви й колекції можна назвати музеями, при умові існування місця, «де можна було б постійно чи тимчасово виставляти театральні предмети (драматургічні тексти, програми, афіші, ескізи й макети сценографій, костюми, різні речі, матеріали преси), – стверджує П. Паві [7, 476]. Таким чином, театри стають музеями тільки у випадку можливості цих установ експонувати матеріал для огляду, коли готують для відвідувачів експозиційні зали у приміщенні театру, або ще краще, коли організовується спеціальний музейний простір, який наповнюється театральними речами, що стають, пройшовши процедуру наукової обробки, музейними предметами. У музеї театру фактично можна показати театральні реліквії.

Мета нашої статті – дослідити музейне середовище у контексті інформаційно-мистецького потенціалу та місце в ньому театральних музеїв України.

Здійснивши аналіз публікацій, варто зауважити, що ціла низка досліджень театрального музейного середовища здійснена як науковцями, так і практиками.

Більш детально зупинимось на роботах, на які ми опирались у ході нашого студіювання. Так, О. Бугаєва на основі аналізу експозиційних фондів музейних установ Києва здійснила спробу узагальнення їхнього іконографічного ресурсу, зокрема і Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України (ДМТМКУ) [2].

Сучасні імпресії А. Сапьолкіної про музей як поліфункціональну науково-культурну інституцію, яка в «основі є потужним банком інформації, зосередженої в предметах», засвідчують його значимість у «неперервності мистецького процесу у ретроспективі» [8, 179].

Як правило, відкриттю того чи іншого музею передують багаторічні дослідження науковців. Не винятком була і історія створення Меморіального музею-садиби Л. Курбаса, яка налічує, як засвідчує В. Юкало, двадцятирічну працю фахівців [9]. Тому інформація, яку несуть музейні предмети є цікавою і достовірною.

З розвитком інформаційних технологій роль комунікації як соціокультурного фактора постійно зростає. Як зазначає Л. Лучко, аналізуючи досвід сучасної культурно-просвітницької роботи МТМКУ, музейна комунікація пов’язує відвідувача з його художнім простором, експонатами та музейними фахівцями [5, 61].

Інформаційно-мистецька наповненість театрального середовища і його готовність до включення у музейну площину підтверджується таким фактом, що з ініціативи керівництва Державного музею театрального, музичного та кі-

номистецтва України, а також учнів актриси М. Заньковецької 1960 року було виокремлено достатньо документів і створено музей її імені. Це був перший в Україні меморіальний акторський музей. Сьогодні це відділ ДМТМКУ. Про його колекцію та експонати розповідає Н. Бабанська [1, 4–5].

Для цілісної характеристики музейного інформаційно-театрального середовища, ми опрацювали постанови Кабінету Міністрів України від 2 лютого 2000 р. №209 «Про затвердження переліку музеїв, у яких зберігаються музейні колекції та музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України» та від 29 листопада 2000 р. №1766 «Про затвердження переліку музеїв, що перебувають у віданні підприємств, установ та організацій, в яких зберігаються музейні колекції та музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України» і виявили в наявності такі театральні музеї в Україні:

– Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України з відділом – Будинок-музей М.Заньковецької;

– Музей видатних діячів української культури – Л. Українки, М. Старицького, М. Лисенка, П. Саксаганського з відділами – Київський меморіальний будинок-музей М.Старицького та Київський меморіальний музей-квартира П.Саксаганського;

– Кіровоградський краєзнавчий музей з філією – Державний музей-заповідник І.К. Тобілевича «Хутір Надія» (Кіровоградський р-н, Хутір Надія) та відділом – Кіровоградський музей М.Кропивницького (м. Кіровоград);

– Тернопільський краєзнавчий музей з відділами – Копичинецький музей театрального мистецтва (м. Копичинці), Меморіальна садиба-музей Леся Курбаса (Підволочиський р-н, с. Старий Скалат), Меморіальний музей С. Крушельницької (Тернопільський р-н, с. Біла) [4, 122-148];

– Народний музей історії російського драматичного театру ім. А.В.Луначарського (1964 – м. Севастополь);

– Музей історії народного театру Борщівського цукрового заводу (1978 – м. Борщів Тернопільської обл.);

– Музей історії Бучацького народного театру (1976 – м. Бучач Тернопільської обл.);

– Музей історії Заліщицького народного театру (1974 – м. Заліщики Тернопільської обл.);

– Музей театральних ляльок при Харківському театрі ім. Афанасьєва (1954 – м. Харків) [4, 148-214].

Крім вищезазначених музеїв, існують в Україні і музеї у приміщеннях театрів. Такий музей є у Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Його експонати вводять відвідувачів в образний світ театру, а багатий архів, який складають афіші, запрошення, старий реквізит, бутафорія, ескізи і макети, одяг, меблі, раритетні фотографії, програмки, газетні публікації, рецензії засвідчують майже 80-літню історію мистецького закладу, розповідають про вистави, виконавців, постановників, художників та інших митців, що творили мистецькі шедеври і стали культурним надбанням України [3, 27]. Театри у своїх фойє організовують портретні галереї їх творчого складу, або виставки,

які постійно змінюються у залежності від наявності накопичених документів, доносячи їх до свого глядача.

Варто більш детально зупинитись на вищезазначених театральних музеях України як інформаційно-мистецьких центрах. Їх історія та експонати засвідчують пройдений шлях театральними діячами, або театрами, що стали культурним надбанням України. Саме в музеях можна прослідкувати ретроспективу творчого процесу. Дана інформація є корисною і повчальною як для фахівців театральної справи, так і для студентів театральних спеціалізацій, а також масового відвідувача. Адже театральна богема завжди вабила їх.

Театральна вистава має колективно-співтворчий характер її підготовки і в ході цього процесу народжуються предмети, що належать до різного типу джерел, а саме: речових – реквізит, меблі, одяг, аксесуари тощо; образотворчих – ескізи, макети сценографій, афіші, рекламна продукція; письмових – п'єси, режисерська документація, рецензії на вистави; фонічних – музичні, шумові партитури, записи вистав, спогадів акторів, режисерів, глядачів; фотоджерел – фотографії вистав, фотопортрети виконавців; відеоджерел – записи вистав. Все це становить інформаційно-мистецьке наповнення театральних музеїв.

Наявну інформацію відвідувач досить часто споживає через дію, що є характерним для самого театрального мистецтва, а це спонукає до створення такої атмосфери і в музейному просторі. Тому, напевне, стаціонарна експозиція ДМТМКУ 1980 р. була оформлена за образно-сюжетним принципом. Організація подорожей у театральне задзеркалля у музеї Національного академічного театру російської драми ім. Л. Українки, відкриті шкільні уроки в Будинку-музеї М.Заньковецької, презентації нових творів письменників-земляків, літературні та музичні вечори, Дні музею у Кіровоградському міському літературно-меморіальному музеї І. Карпенка-Карого, стилізована «мала сцена Леся» в одній з кімнат Меморіальної садиби-музею Л. Курбаса, що слугує концертною залою, де влаштовуються зустрічі відвідувачів з діячами культури та мистецтва, проводяться різні вечори, вистави, академії, а також творчі лабораторії, майстер-класи фахівців, круглі столи у різних музеях, – все це новаторські пошуки і втілення, що зумовлюють поступовий рух до конструктивної і інформаційно-змістовної повноти театральних музеїв.

Музеєфікація культурної спадщини – одне з спільних завдань сучасних театральних колективів та музейних працівників. Їх співробітництво сприятиме появі музейних театральних осередків, що матиме історичну, соціокультурну та мистецьку значимість. Звичайно, музейні площі досить обмежені, але якщо звернутись до історії музейництва XVIII–XIX ст., то це могли б бути аналоги «залів мистецтва» (приклад, кунстхалле в Гамбурзі).

Варто особливо наголосити, що притаманність театральним музейним предметам таких ознак, як інформативність, атрактивність, експресивність повно і яскраво відображають ретроспективу мистецького явища та його сьогодення.

Функція театрального музею – це певне посвячення в театр відвідувачів, наповнення їх історією, традиціями, духовністю. Саме таке спрямування вплітається у загальнокультурний та суспільний контекст.

Використані джерела

1. Бабанська Н. Актриса Марія Заньковецька в Києві/ Н. Бабанська // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2010. – №8. – С. 4–5.
2. Бугаєва О. Інформаційні ресурси музеїв Києва: проблема джерел Української іконографії/ О. Бугаєва // Бібліотечний вісник. – 2008. – №3. – С. 28–36.
3. Іванченко Н. Подорож у театральне задзеркалля/ Н. Іванченко// Музеї України. – 2007. – №5. – С. 27.
4. Культурна спадщина України. Правові засади збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища: Зб. офіц.док./ Упоряд.В.І.Фрич. – К., 2002.
5. Лучко Л.Л. Сучасна культурно-просвітницька робота музеїв у сфері естетичного виховання (з досвіду Музею театрального, музичного та кіномистецтва)/ Л.Л. Лучко // УІІ Культурологічні читання памяті Володимира Подкопаєва «культурна трансформація сучасного українського суспільства»: Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 р. – К., 2009. – Ч.2. – С.60–63.
6. М'ятович В., Куманський Б. Кіровоградський міський літературно-меморіальний музей І. Карпенка-Карого// Інтернет-ресурс.
7. Паві П. Словник театру/ П. Паві. – Львів, 2006.
8. Сапьолкіна А. Музейне колекціонування – мистецтвознавча праця/ А. Сапьолкіна // Мистецькі обрії '2000: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика/ Головн. наук. ред. І.Д. Безгін. – К., 2002. – С.178–185.
9. Юкало В. Музей-садиба славетного засновника «Тернопільських театральних вечорів» і «Березоля»/ В. Юкало // Дивослово. – 2007. – №1. – С.63–64.

Л. Максим'як,
аспірант Львівського регіонального інституту державного управління НАДУ при Президентові України

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Сьогодні культура постає суттєвим елементом при обговоренні проблем глобалізації. Феномен глобалізації – це процес повсюдного поширення єдиних, спільних для всього людства технологій, культур, ідей, ціннісних орієнтацій, способів життя, поведінки. Процес глобалізації є досить суперечливим явищем. Світ повсюдно оповивають культурні, політичні цінності, що мають різне походження (американське, європейське, ісламське). Тому при формуванні креативної особистості в наш час потрібно враховувати процес глобальної дії – глобалізації, інтеграції, яка має як позитивне, так і негативне значення.

Не можна не погодитися з думкою, що чим більше в світі культур і народностей, тим яскравіша та розмаїта палітра її культурного самовираження, ідентичності, неповторності, яка, в свою чергу, призводить до міжкультурного запозичення, збагачення культур.

Торкаючись проблеми глобалізації, слід зосередити увагу на тому, що в сучасному світі спостерігаються тенденції тісної взаємодії різних народів, різних культур, що сприяє міжкультурному діалогу, а наявність глобальних проблем, викликів можна вирішити лише за допомогою спільних зусиль представників усіх культурних сфер.

Зарубіжна та вітчизняна наукова думка розглядає різні підходи до проблеми збереження національної ідентичності в умовах глобалізації та інтеграційних процесів. Це доведено у наукових напрацюваннях вітчизняних та зарубіжних дослідників, а саме: В. Бакальчук, Т. Возняк, А. Коновалова, М. Кушнарьова, Н. Мадей, Т. Семигініська, Т. Адорно, Джагдиш Бхагвати, Дж. Гейтс, Дж. Девісон Хантер, Ч. Лендрі, Ф. Матарассо, А. Перотті, М. Рей, С. Хантінгтон, Л. Харрісон [1-2, 4-11].

В умовах глобалізації досить гостро постає питання вивчення, збереження та популяризації народної самобутньої культури, народних традицій, виховання молоді на кращих культурних зразках. Власне, в нинішніх умовах молодь є рушієм та індикатором культурного розвитку.

Мета та завдання статті – проаналізувати державну політику збереження національної ідентичності в умовах глобалізації та інтеграційних процесів, з'ясувати як впливає глобалізація та процес інтеграції на розвиток культури.

«Глобалізація – це розвиток економічної та політичної взаємозалежності країн та регіонів світу до такого рівня, коли можливим та необхідним стає створення єдиного світового правового поля та світових органів економічного та політичного управління» [2, 26].

Сьогодні мають місце твердження про те, що глобалізація економіки, яка спостерігається не тільки в світі, але й на національному рівні, суттєво впливає на сферу державного управління та спосіб реалізації культурної політики.

Деякі економісти приділяють належну увагу культурним чинникам, і вбачають, що вони є вагомими для розуміння механізмів економічного розвитку. У найбільш радикальній формі цю думку сформулював, очевидно, Девід Лендес: «Макс Вебер мав рацію. Якщо ми і можемо взяти якийсь урок з історії економічного розвитку, то він звучить так: майже все тут залежить від культури» [11].

В наукових колах існують різні думки щодо впливу глобалізації на сферу культури. Наявність розбіжностей з цього приводу призводить до різних поглядів на процес глобалізації. Науковці стверджують, що глобалізація має як позитивне, так і негативне значення. І мають рацію. Так, позитивним чинником глобалізаційних процесів є розширення культурних комунікацій, можливість культурного обміну, меж сприйняття. Такі переваги, в свою чергу, сприяють модернізації культури окремо взятої країни. Обмінюючись позитивним досвідом, відбувається збагачення національної культури через запозичення. Негативні чинники проявляться значно ширше. Вони полягають в уніфікації,

стандартизації культурного простору, недотриманні авторських прав на інтелектуальну власність. Глобалізація сприяє поширенню масової культури, яка може поглинути самобутні національні культури. Такі процеси можуть призвести до нівелювання цінностей, стирання ідентичності, втрати особистісної, національної, культурної самобутності. Проте негативні наслідки глобалізації можна пом'якшити рівноправним міжкультурним діалогом [1, 11].

Так, українська дослідниця Т. Семигінівська [8] висловлює думку щодо впливу глобалізації на культурну сферу. Зокрема, вона зазначає, що кожне суспільство об'єктивно зацікавлене у збереженні своєї мовної та культурної самобутності, але в умовах глобального інформаційного простору і легкості транскордонних впливів є досить важким завданням.

Зокрема, на думку вітчизняної дослідниці В. Бакальчук [1, 3], процеси світового розвитку містять значні тенденції уніфікації культурного простору, ставлячи перед кожною національною державою проблему збереження власної культурної самобутності та підтримки культурної багатоманітності усередині суспільства. У зв'язку з цим розвиваються концептуальні основи культурної політики, що значною мірою впливають на її напрям в кожній країні. Визначення поняття вектору (напрям, вісь) культурної політики кожної країни залежить від позиції держави по відношенню до так званих «стратегічних дилем» – опозиційних стратегічних пріоритетів, які і узгоджуються у векторі культурної політики. Культурна самобутність та культурна багатоманітність є тими стратегічними пріоритетами, що і визначають етносоціальний вектор державної культурної політики.

Через процеси глобалізації в світі помітно посилюється увага до питань державної політики в сфері культури. Тому призначення культури і діяльності, пов'язаної з нею, знаходяться в центрі уваги як на національному, так і на міжнародному рівні. Під впливом глобалізації, інформатизації, посилення культурної багатоманітності, інтеграційних процесів в європейському співтоваристві, спостерігається зміна орієнтирів щодо основних засад здійснення культурної політики.

Глобалізація як суспільне явище охоплює майже усі сфери людського життя, особливо культуру, зумовлюючи при цьому, як уже зазначалося, тенденції уніфікації культурного простору, що проявляється у проблемах збереження культурної самобутності, підтримки багатоманітності цієї сфери. З'являються тенденції стандартного способу мислення, життя людини, постає проблема *«масової культури».*

Глобалізація в сфері культури сприяє причетності народу до інших культур, а відтак виникають проблеми з визначенням власної ідентичності й все більшої актуальності для дослідження набуває *проблема мультикультуральності – багатокультурності.*

Мультикультуралізм – це політика, спрямована на розвиток і збереження в окремо узятій країні й у світі вцілому культурних відмінностей. Мультикуль-

туралізм – один із аспектів толерантності, що полягає у вимозі одночасного існування різних культур через їх взаємопроникнення, збагачення та розвиток.

Розв'язуючи проблему державного забезпечення збереження культурної ідентичності, апелюємо до правових надбань Міжнародної організації ЮНЕСКО, для якої сприяння культурній різноманітності є головним стратегічним пріоритетом у сфері культури. ЮНЕСКО прагне до забезпечення міжнародного клімату, заснованого на рівності всіх культур, захисті культурної спадщини, пошані культурних прав і заохоченні міжкультурного діалогу. Так, у 2001 році ЮНЕСКО одноголосно прийняла Загальну декларацію про культурну різноманітність, яка стала першим міжнародним правовим інструментом забезпечення культурної різноманітності як «загального надбання людства» та визначила її захист як етичне право, невід'ємне від людської гідності. Крім того, ЮНЕСКО забезпечує охорону всесвітньої спадщини, захист рухомої і нематеріальної спадщини, заохочення міжкультурного та міжрелігійного діалогу, підтримку індустрій культури, захист авторського права, розвиток культурного туризму та підтримку музейної діяльності. Загальна декларація ЮНЕСКО є важливим правовим інструментом діалогу та розвитку. В декларації закріплено керівні принципи для створення миролюбного і справедливого суспільства, яке базується на взаємній пошані та терпимості.

Беручи до уваги європейську багатонаціональність, з метою уникнення непорозумінь, членами Ради Європи 7 грудня 2000 року на засіданні заступників міністрів Комітетом міністрів було прийнято Декларацію про культурну різноманітність [3], в преамбулі якої викладені основні положення щодо сприяння культурній багатоманітності. Крім того, в Декларації засвідчено, що всі держави-члени Ради Європи повинні розглянути всі можливі шляхи збереження та сприяння культурній і мовній різноманітності на всіх рівнях у новому контексті глобалізації.

Ще одним міжнародним документом, ухваленим ЮНЕСКО в 2005 році, є Конвенція про охорону і заохочення різноманітності форм культурного самовираження, яка набрала чинності 18 березня 2007 року. Основною метою Конвенції є охорона та заохочення різноманітності форм культурного самовираження, втілених в «культурній діяльності, культурних товарах та послугах», котрі є засобами передачі сучасної культури.

У травні 2008 року Рада Європи видала *«Білу Книгу міжкультурного діалогу»* [12] – установчий документ, який є аналітичним та методологічним інструментом забезпечення міжкультурного діалогу. В цьому документі сформульовано, що проблема міжкультурного діалогу в багатонаціональній Європі є першочерговим завданням у забезпеченні порозуміння між культурами.

Європейське культурне середовище швидко трансформується і стає різноманітнішим. Культурна різноманітність зачіпає економічні, суспільно-політичні аспекти, які потребують розвитку та ефективного управління. Зі зростанням культурної різноманітності постають нові суспільно-політичні виклики, які призводять до міжетнічної нетерпимості, расизму, ненависті до чужоземного, дискримінації та насильства, що можуть загрожувати стабільності місцевих

і національних співтовариств. Діалог між культурами є антидотом для категоричної відмови від насильства, найстарішим дієвим і ґрунтовним методом демократичного діалогу, інструментом запобігання та вирішення конфліктів через обстоювання прав людини, що є основою демократії та верховенства закону.

Біла Книга Ради Європи формує політичні орієнтири та пропонує кращі практики забезпечення міжкультурного діалогу в країнах Європи, які є доступними для громадськості. До Білої Книги апелюють як урядовці, так і представники громадянського суспільства не тільки на національному, регіональному, але і на місцевому рівнях. Біла Книга є документом, що забезпечує керівні принципи для заохочення міжкультурного діалогу. Рада Європи докладає значних зусиль для забезпечення та заохочення міжкультурного діалогу в Європі, активізуючи співпрацю між її державами-членами.

Отже, питання вдосконалення державної політики збереження національної ідентичності в умовах глобалізації та інтеграційних процесів, забезпечення міжкультурного діалогу як у Європі, так і в Україні на сьогодні залишається доволі актуальним. Незважаючи на всю свою різноманітність, європейські культури мають чимало спільного. Ґрунтуючись на схожих світоглядних засадах, державна політика в сфері культури об'єднаної Європи повинна відображати національні культурні інтереси країн-членів, акцентувати свою увагу на культурному розмаїтті, національній ідентичності культур та сприяти міжкультурному діалогу.

Використані джерела

1. Бакальчук В.О. Етносоціальний вектор культурної політики України : стратегічні пріоритети: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук / Владислава Олегівна Бакальчук; Національний інститут стратегічних досліджень. – Київ: [б.в.], 2007. – 15с.
2. Возняк Т. Глобалізація як виклик людству. Ї: незалежний культурологічний часопис. – Львів: [б.в.] № 19, 2000р Глобалізація, Європейський Союз та Україна. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://chtyvo.org.ua/authors/Chasopys_Ji/N19_Globalizatsia_Evropeyskyy_Soyus_ta_Ukraina/.]
3. Декларація Комітету міністрів Ради Європи «Про культурну різноманітність». [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=994_675
4. Коновалова А. До питання модернізації української культури в умовах глобалізації. [Електронний ресурс] // Режим доступу http://www.mari.kiev.ua/2005_03_04.pdf
5. Кушнарьова М.В. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації. Аналітичний огляд. УЦКД. К.: 2009р. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-7.php#kuh1
6. Мадей Н. Проблема культурної ідентичності. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.franko.lviv.ua/faculty/Phil/Kaf_kult/Publications/kult_identyty_madey.pdf
7. Матарассо Ф., Лендрі Ч. Пошук рівноваги: двадцять одна стратегічна дилема культурної політики. – К.: British Council. Ukraine, 2005. – 31 с
8. Семигінівська Т. Вплив глобалізації на мову як аспект культури суспільства. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2007/1(102_2)/9_Semyginivska.pdf
9. Перотті А. Виступ на захист полікультурності [Текст] / Антоніо Перотті. – Л. : Кальварія, 2001. – 128 с.

10. Рей Мішлін. Дискусійні питання політики полікультурної освіти, тренування і навчання. [Електронний ресурс] // Режим доступу:
http://www.ippo.edu.te.ua/files/gromad_osvita/resursy/12_dyskus_pytannja_kult
11. Харрисон Л., Культура и экономическое развитие. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.inliberty.ru/library/study/324/
12. Council of Europe. White paper on intercultural dialogue. [Електронний ресурс] // Режим доступу:
http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/WhitePaper_InterculturalDialogue_2_en.asp#P71_5982

В. П. Несін,
аспірант КНУКіМ

СІЛЬСЬКА БІБЛІОТЕКА ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ОСЕРЕДОК МІСЦЕВОСТІ

Бібліотеки України переживають період трансформацій, які є закономірним відбиттям відповідних суспільних, економічних, культуротворчих змін у суспільстві. В свою чергу вимоги з боку суспільства закладені в Законі України «Про бібліотеки і бібліотечну справу», де бібліотека визначена як «бібліотечно-бібліографічний, культурно-просвітницький і науково-допоміжний соціальний інститут, що забезпечує акумуляцію і загальнодоступність документально-інформаційних ресурсів (книг, документів та інших носіїв інформації), які містять і зберігають знання, набуті в процесі розвитку людства, сприяють піднесенню інтелектуального та культурного потенціалу суспільства « [1, 61].

В бібліотечній системі України значне місце належить сільським бібліотекам, вони виступають як феномен національної культури, як соціальний об'єкт культурного призначення, яким відводиться особлива роль в задоволенні інформаційних, культурних, освітніх потреб сільського населення.

Не секрет, що на сьогодні ми маємо досить складну ситуацію пов'язану зі скороченням чисельності сільського населення. Проте, доки існує сільська громада – бібліотека повинна існувати та виконувати свою місію.

«Саме їм у соціокультурному середовищі села належить особливе, унікальне місце – бути єдиним безплатним, а отже максимально доступним для найширших верств населення закладом, який надає можливість людям через книгу долучитися до знань, інформації, культури, в решті-решт, – до радості пізнання світу» [2, 14].

Сільська бібліотека виконує цілий ряд функцій: інформаційну, освітню, навчальну, гедоністичну тощо.

Проте однією з провідних виступає культурологічна.

Культура – гарант стабільності та економіки держави.

Сільська бібліотека є ідеальною початкуючою інфраструктурою для живої роботи в галузі культури: поглиблення знань читачів з історії культури, культурного розвитку українського народу, нації, людства, вміння розуміти історію та культуру. Вона має зробити вагомий внесок у збереження та розви-

ток багатогранних культурних цінностей, норм, зразків і форм культурологічної діяльності, прийнятих суспільством.

Забезпечити реалізацію функції можуть технології, насичені культурологічними компонентами, зміст яких сприяє пізнанню історико-культурної спадщини українського народу, засвоєнню знань про пріоритети загальнолюдських цінностей, проблем, які набувають життєвого значення для долі цивілізації, оволодінню народною мораллю, етикою, цілісною народною культурою, а саме: клуби літературної та художньої творчості.

Реальний образ сільської бібліотеки (СБ), її здобутки і проблеми відображені у публікаціях за наслідками соціологічного дослідження проведеного Національною парламентською бібліотекою України «Сільська бібліотека на мапі України» [3, 4, 5].

В яких розкриваються такі проблеми як соціально-демографічний стан українського села, охоплення бібліотечним обслуговуванням сільського населення, фонди, матеріально-технічна база, фінансування, кадри, користувачі тощо.

Адже, з 1991 р. мережа СБ скоротилася майже на 3300 закладів, або на 18%. У 1997 р. цей процес ускладнився прийняттям Закону «Про місцеве самоврядування», який по суті дав поштовх децентралізації сільської бібліотечної мережі. На сьогоднішній день вона повністю охопила три області – Житомирську, Черкаську і Херсонську. Всього децентралізованими вважаються 30% сільських бібліотек. Майже повністю зберегти систему вдалось у Волинській, Дніпропетровській, Івано-Франківській, Львівській, Миколаївській, Одеській, Рівненській, Харківській, Чернівецькій та Чернігівській областях. Процес децентралізації бібліотекарі на місцях оцінюють по-різному. Та більшість – негативно. Головна небезпека цього явища у тому, що бібліотека виявляється абсолютно незахищеною, коли повністю переходить під контроль місцевої влади. Її майбутнє – у руках конкретних людей і пов'язане з їхнім розумінням важливості бібліотеки, необхідності її утримувати. Парадоксально, але в цьому ж криється і гарантія успішного розвитку книгозбірні. Все залежить від того, до якого «хазяїна» потрапляє бібліотека. У сільських радах фінансово благополучних сіл, де ще й грамотні та культурні керівники, бібліотекам явно поталанило [4, 7].

Сьогодні в Україні в сільській місцевості проживають 14 658,0 тис. осіб (34 % від загальної кількості жителів країни), які мешкають у 28 651 населеному пункті. До їхніх послуг – 14828 бібліотек-філій, що становить 81% від загальної мережі публічних бібліотек України. Обслуговують населення також 4109 бібліотечних пунктів. Кожна бібліотека-філія в середньому обслуговує 983 сільські жителі. 51% сільських мешканців є читачами бібліотек. У містах цей показник вдвічі менший.

Статистичні показники діяльності бібліотечних закладів за 2008 рік, свідчать, що загальна кількість сільських бібліотек скоротилася на 53 одиниці. Проте, про однакову тенденцію скорочення мережі бібліотек у сільській місцевості говорити не можна. Так, у Вінницькій, Волинській, Київській, Тернопільській та Харківській областях їхня кількість скоротилася, відповідно, на 7, 8, 5, 6 та 7 закладів, а у Донецькій, Житомирській та Рівненській – відкрито по 1 бібліотеці.

Мережа бібліотек АР Крим, Кіровоградської, Миколаївської, Херсонської та Черкаської областей, міст Києва та Севастополя залишилася без змін.

Найбільше бібліотек в сільській місцевості мають такі області: Львівська – 1149, Вінницька – 879,Тернопільська – 820 [6].

Загальний книжковий фонд сільських книгозбірень на початок 2009р. нараховував 140104, 25 тис. прим., таким чином на одну сільську бібліотеку-філію припадало 9448 примірники книг та періодичних видань. Середня книгозабезпеченість користувачів фондами сільських бібліотек становить 19,0 прим. (загалом по Україні цей показник дорівнює 19,6 прим.), обертаність фонду залишилася без змін – 1,2.

Найбільші за чисельністю фонди бібліотек сільської місцевості – у Вінницькій, Одеській та Рівненській областях, відповідно: 11 334,90; 8788,41 та 8221,62 тис. прим. документів.

Вибуття становило 2782,81 тис. прим. Найактивніше працювали з фондами на предмет вибуття у Рівненській, Вінницький, та Харківській областях, відповідно було списано: 366,80; 255,34 та 254,88 тис. прим. документів.

Загальна кількість користувачів, обслужених бібліотеками у сільській місцевості за 2008р. збільшилася на 2545,3 тис. і склала 55394,5 тис. осіб, в тому числі кількість звернень на веб-сайти бібліотеки – на 44, 4 тис. осіб.

Видача користувачам становила 143979,40 тис. прим., що на 2083,03 тис. прим. документів менше, ніж у 2007 році.

Кількість бібліотек – абонентів міжбібліотечного абонемента становила 12 270 закладів, що на 410 менше, ніж у 2007 році. За міжбібліотечним абонементом видано 155 346 прим. документів (на 702 прим. менше); отримано з інших бібліотек – 55 999 прим. (на 3 111 прим. менше) [6].

У 2008 році на розвиток бібліотек сільської місцевості було виділено коштів загального фонду у сумі 214304,2 тис. грн., що на 84629,3 тис. грн. більше ніж у 2007 р. Менше всього з бюджету були профінансовані бібліотеки Харківської та Чернівецької областей; найбільше – бібліотеки Київської, Рівненської,Донецької, Львівської та Дніпропетровської областей.

На поповнення фондів сільськими бібліотеками було витрачено більше, ніж надійшло з бюджету; тобто третину коштів, що бібліотеки витратили на комплектування, було отримано не з бюджету.

Основними джерелами отримання книг для бібліотек сільської місцевості є Програма випуску друкованої продукції «Українська книга» та Державна програма розвитку і функціонування української мови на 2004–2010 роки. У деяких районах – це єдина можливість отримати нові книжки. Невтішною залишається ситуація і з передплатою періодичних видань. Як правило, у сільські бібліотеки надходить 2-3 місцеві газети, деякі з бібліотек взагалі залишилися без періодики. Причиною вкрай обмеженого комплектування є мізерне фінансування, адже частка на комплектування складає в середньому лише 4% коштів, що йдуть на утримання СБ. А в межах кожного регіону розподіл коштів на комплектування СБ настільки нерівномірний, що у кожній області є по кілька районів, де бібліотеки не можуть елементарно здійснити ніякої передплати або закупити хоча б трохи нових книг.

Водночас, з прийняттям Закону України «Про місцеве самоврядування в Україні» , робота бібліотек-філій у сільській місцевості повністю залежить від діяльності органів місцевого самоврядування, які несуть відповідальність за функціонування усієї соціокультурної сфери на селі, у т. ч. бібліотек.

Сьогодні звичайний образ сільської бібліотеки значно змінюється під впливом економічних, соціальних факторів та новітніх інформаційних технологій – проте основною функцією залишається – задоволення інформаційних, загально – культурних, освітніх потреб сільського жителя.

Принципово нові технології збору, зберігання і переробки інформації «привели» сільські бібліотеки до серйозних змін, перетворили її на інформаційно-освітній центр села, основна мета якого - виховання культурної і освіченої особистості.

Як засвідчив аналіз теоретичної літератури та практичний досвід СБ в Україні найбільш типовими моделями функціонування бібліотек на селі є:

– Сільський бібліотечно-інформаційний центр (СБІЦ)

Комплексна установа, що раціонально поєднує традиційні бібліотечні функції і надання різної інформації на базі сучасних телекомунікаційних технологій, обов'язково з підключенням до мережі Інтернет, що значно розширює інформаційні можливості бібліотек.

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.

Мета 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. Створенню інформаційного центру сприяє збір рішень сесій районної та селищної рад, статистичних даних. Ці матеріали використовуються при підготовці книжкових виставок та доборі літератури для обслуговування читачів. Користувачі інформуються про діючий керівний склад області, району, села, уповноважених осіб з конкретних питань, години прийому громадян посадовцями, конкретні телефони та ін.

Сільські жителі менш підготовлені, вони не так обізнані, у них своє коло інтересів, тому потрібно використовувати прості, доступні форми роботи з ними.

У центрі для зберігання матеріалів за певними темами, інформацію розміщують у прозорих файлах чи без них. Головне, привернути увагу до актуальних проблем. Наочні матеріали можуть бути найрізноманітніші: інформація про бюджет (обласний, району, села); діяльність і склад органів влади, про соціальне забезпечення (як оформити пенсію, як вона нараховується); відомості щодо землекористування (як використати свій майновий пай, укласти договір); влаштування на роботу (практичні поради); юридичні консультації; розклад руху автобусів у всі напрямки, електрички і т.ін. Залежно від наявної інформації, попиту користувачів теми можуть змінюватися.

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 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, інформаційний список «Район на сторінках преси», біобібліографічні 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.

У сільській бібліотеці найрізноманітніші знання, уміння і навички повинні поєднуватися, як правило, в одній людині. Сьогодні працівники СБ виконують функції юристів, економістів, психологів, соціологів. Не випадково, що до них сельчани йдуть за будь-якою довідкою, консультацією, порадою. Сільський бібліотекар цінується не тільки за виконання своїх професійних функцій, передусім, незамінний як працівник соціальної сфери в найширшому значенні цього слова. За роки незалежності кількість фахівців у сільський місцевості скоротилася, що пов'язано із введенням соціальних нормативів забезпечення населення бібліотечними і клубними установами, оскільки більшість із них була вимушена працювати неповний робочий день — 0,25; 0,5; 0,75 ставки. Це негативне явище було ліквідовано в промислово розвинених областях України, але для інших областей воно залишається злободенним і сьогодні.

Сільська бібліотека - єдине доступне джерело інформація для читачів, яке забезпечує їх інформаційними ресурсами, місце соціальних комунікацій, де зустрічаються читачі різного віку, тому такі бібліотеки мають бути модернізованими і привабливими.

Використані джерела

1. Закон про бібліотеки і бібліотечну справу // Законодавство – бібліотекам України: Довідк. видання. Вип.1.Загальні засади діяльності бібліотек / Нац. парлам. б-ка України. – К., 2000. – С. 61-70.

2. Башун О.В. Реальна модель сільської бібліотеки / О.В. Башун // Бібліотечний форум України. – 2007. – № 4. – С. 6–9.

3. Богза Н. Модель сільської бібліотеки: професійне бачення / Н. Богза // Бібл. планета. – 2008. – №3. – С. 18–20.

4. До підсумків року села в Україні // Бібл. планета. – 2007. – №1. – С.6–10.

5. Мастіпан О. Сільська бібліотека України: реальний стан, проблеми, перспективи / О. Мастіпан // Бібл. планета. – 2008. – № 3. – С. 14–17.

6. Національна електронна бібліотека України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: http://www.nbuv.gov.uu/library/col.html. – Загол. з екрану.

Т. В. Самая,
здобувач НАКККіМ

МІСЦЕ ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ

У дослідженнях вчених-культурологів *культурною політикою* називають напрямок політики держави, пов'язаний з плануванням, проектуванням, реалізацією та забезпеченням культурного життя суспільства. Культурну політику складають системи накопичення, збереження та пошуку культурного спадку, функціонування та розвитку мистецького життя; побудова різних форм організованого дозвілля, популяризація культурних цінностей (класичних та етнографічних зразків культури) через засоби масової інформації; міжнародна та міжнаціональна культурна співпраця.

Якщо розглядати *функції* будь-якого мистецтва, зокрема виховну (формування почуттів, думок), естетичну (стимулювання творити за законами краси), компенсаторну (у кризові періоди), то за своїми основними ознаками (імпровізаційність, лаконізм, видовищність, соціальна мобільність) естрада, особливо музична, універсально функціонує в суспільстві (згадаємо Америку, де в часи Великої депресії джаз став єдиною віддушиною для психологічно пригнічених та розгублених людей).

Естрадне мистецтво об'єднує багато жанрів, сутність яких полягає в легкій адаптації до різних умов публічної демонстрації, в короткочасності дії, сконцентрованості художніх виражальних засобів, що сприяють яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця.

Естрадне музичне мистецтво має дві складові – естрада та музика, поєднання яких дають якісний ефект впливу на суспільство, оскільки музика – найемоційніший вид мистецтва з усіх інших, близький та зрозумілий для будь-якої людини: «Музика і виражає людські емоції, і впливає на них, і перетворює їх у специфічні емоції мистецького напрямку, і формує емоції, загальні з іншими видами мистецтва, і містить емоції, що поза музикою не існують» [6; 12]. Відомий теоретик естради С. Клітін вважав естрадне музичне мистецтво формою «інформаційно-семантичного впорядкування смислових, філософсько-

естетичних, соціально-оціночних, художньо-творчих аспектів відношень людини з оточенням, які виражаються в гармонійному звучанні» [1, 58].

Усі вищезазначені особливості естради активно використовувалися з перших кроків радянської влади при формуванні культурної політики, що підтверджується словами першого радянського наркома просвіти А. Луначарського: «За своєю динамічністю, можливістю миттєво реагувати на злободенні події естрада має переваги перед театром, кіно та серйозною літературою, оскільки вони потребують більше часу для підготовки своєї продукції, а також за основною формою значно важчі для швидкої реакції, ніж легкокрила пісня або гостросатирична куплетна хроніка» [2, 19].

Після подій 1917 року змінилася не тільки економічна та політична ситуація: значних перетворень зазнало й культурне життя. Керівництво держави взяло усю сферу освіти та культури під повний контроль, головуючим стилем радянського мистецтва визначили «соціалістичний реалізм». Якраз у цей період в естрадному мистецтві з'явилися нові поняття – «*радянська естрада*», «*радянська масова пісня*». Нові форми мали сильний емоційно-психологічний вплив на суспільство, однак культурна політика радянської України, як і будь-якої братньої республіки, стала невід'ємною частиною агітації та пропаганди, що впроваджувалась ідеологами КПРС, а міністерство культури було лише виконавцем цього «замовлення».

Наприклад, у суворі роки Великої Вітчизняної війни радянська масова пісня була потужною ідейною зброєю. Музика ставала частиною побуту і на фронті, і в тилу; тематика та головна ідея пісень – боротися з ворогом та захищати свою країну, рідних, коханих – мала природній відгук у серцях людей, готових свідомо жертвувати усім заради перемоги.

У повоєнні роки, відповідно до змін, що відбувалися в суспільстві, культурна політика динамічно перепрограмувала завдання. Головними рисами масової свідомості були оптимізм та надія на краще, і музична естрада цього періоду стверджувала життя, переконувала, що найгірше вже позаду, наповнювала впевненістю у майбутнє, налаштовувала на романтичний настрій. Дієвим результатом такого впливу став колосальний ентузіазм, незважаючи на неймовірно важкі умови життя, коли фактично неоплатна праця була «в радість».

Оновлення естради у 50–60-х роках виникає з появою великої кількості вокальних та вокально-інструментальних ансамблів, підвищенням уваги до національних особливостей музики, прагненням збагатити інтонаційну сферу народним мелосом. Українська музична естрада представлена цілою плеядою талановитих композиторів – П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, І. Поклад та ін., чиї твори посідають гідне місце у скарбниці національного мистецтва. Достатньо згадати такі шедеври, як «Пісня про рушник», «Два кольори», «Чорнобривці», «Києве мій», «Чарівна скрипка», що стали пісенною класикою не тільки в нашій країні, а й далеко за її межами.

На сьогодні в Україні культурна політика зводиться до автономної та мало скоординованої діяльності різних культурних інститутів (архіви, музеї, бібліотеки, творчі спілки, театри тощо), що мають відношення до охорони культури, мистецької діяльності, ЗМІ та ін. Просування мистецтва в маси відбувається переважно під впливом особистих амбіцій та економічних інтересів. Як наслі-

док, загроза духовної кризи в нашій країні звучить все голосніше. Ігнорування цієї проблеми може призвести до ситуації, коли культура, що вчасно не інтерпретує себе, втрачає владу над сучасністю, в результаті віддасть ініціативу іншій.

Через те, як складеться сприятливе в державі культурне середовище, залежать і темпи її економічного росту, і стабільність, і позитивні соціальні перетворення в країні. Культурна політика відіграє для суспільства одну з важливих ролей у регуляції культурного життя, його творчого розвитку, а також «трансляції» для нащадків. У цій багаторівневій роботі одне з провідних місць має посідати естрадне музичне мистецтво – як за своїми характерними особливостями (ознаки, форми, багатожанровість), так і за можливостями емоційно-психологічного впливу. Надзвичайно важливим у цій відповідальній діяльності є аналіз попереднього досвіду творчого та духовного наповнення сфери естрадного мистецтва.

Використані джерела

1. Клитин С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики / С. Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 187 с.

2. Кузнецов Е. Из прошлого эстрады / Е. Кузнєцов. – М.: Искусство, 1958. – 359 с.

3. Рыбакова Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в музыкальной культуре России: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: спец. 24.00.01 / Е.Л. Рыбакова. – Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств. – СПб., 2007. – 34 с.

4. Сарджент У. Джаз / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 263 с.

5. Флиер А. Культурология для культурологов / А. Флиер. – М.: МГУКИ, 2009. – 693 с.

6. Холопова В. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы / В. Холопова // Музыкальная академия. – 2009. – № 1. – С. 12–15.

В. М. Співак,
канд. політ. наук, доцент
здобувач Інституту держави і права
ім. В. М. Корецького НАН України

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Сучасний світ, на думку дослідників, продовжує залишатися біполярним, оскільки оцінка сучасних соціальних і культурних процесів так чи інакше пов’язується в ньому з глобалізацією і деглобалізацією [1, 391]. Антиглобалістський рух є таким же закономірним наслідком глобалізму, як і транснаціональні компанії. Їх відмінність у ціннісному підході до процесу глобалізації. Культура є головним фактором поділу світу на протилежності і це все більше усвідомлюється світовою спільнотою.

Трансформаційні процеси у сфері культури є складними і різнобічними. Не випадково у науковій літературі останнім часом досить вживаними стали такі поняття, як «масова культура», «мережева культура», «давоська культура», «клубна культура інтелектуалів» тощо. Це обумовлено особливістю періоду та складнощами самого процесу глобалізації. Суттєва її особливість нині пов’язана із

завершенням у світовій історії індустріальної ери і формуванням постіндустріальної цивілізації, заснованої на перевазі інформаційних технологій і відповідних культурних форм. Розвиток засобів масової комунікації у небувалих раніше масштабах, зміни у взаємовідносинах різноманітних складових культури – науки, техніки, мистецтва, відео- і аудіокомунікацій, виробництво предметів масового споживання, включаючи форми масової культури – все це реалії постіндустріального розвитку людства, до якого поступово переходять країни світу.

На етапі переходу від неоліберального типу глобалізації (лінійна глобалізація) до нового, більш високого типу глобалізації, який називають синергетичним (нелінійна глобалізація), у людства починає формуватися розуміння того, що культура – це не фолькльор, не пісні і танці, не прикладне мистецтво, не музика і не живопис, не театр і кіно і, навіть, не етикет, хоча все це, без сумніву, аспекти культури. В даному випадку найбільш важливою є точка зору на культуру в цілому і аспект, у якому вона розглядається. Невідворотна глобалізація примусила тих, хто є її об'єктами, по іншому поглянути перш за все на себе. Сама культура, існування якої попередньо здавалося стійким, лише у кризовому стані починає, так би мовити, бути присутньою своєю відсутністю. Ця відсутність відчувається так, як зникнення повітря, яке не помічається коли воно є, але про яке зразу пригадують коли його немає. Тим самим, лише в умовах глобалізації культура вперше розкриває свою сутність не як надлишок чи розкіш, а як предмет найпершої необхідності [2, 254].

Загальновизнані орієнтири, як соціальна справедливість, глобальна демократія, що базується на правах людини, стійкий розвиток, об'єднують мільйони людей різних континентів. Однак не може бути єдиного світу з єдиною вірою, єдиною системою світосприйняття і світорозуміння, єдиними нормами, цінностями, життєвими настановами. Жодна культура не може претендувати на право виключного голосу чи єдино вірного світорозуміння. Глобалізація культури сама повинна мати «культурний характер», мати власну культуру, бути «глобалізацією з людським обличчям» [3, 116]. Саме таке визначення було прийняте в документах ООН – під таким гаслом була опублікована щорічна (1999) Доповідь про розвиток людини. В ній зазначалося про необхідність інтегрувати у процес глобалізації людський і соціальний виміри.

Культурна глобалізація – не нове явище. Її розвиток в історії людства пов'язаний із злетами і падіннями. В сучасних умовах гострою є потреба формування взаємовідносин між державою і культурою. При цьому слід врахувати, що інститут держави також перебуває в процесі трансформаційних змін, що пов'язані з розвитком демократичних засад державотворення. Під тиском глобальних викликів, взаємовідносини між державою і культурою не можуть залишатися на рівні традиційних і обмежуватися лише належним фінансуванням культури.

Нині Україна відійшла від держави, яка тривалий час визначала що потрібно народу і яка культура повинна розвиватися. Тоді, поряд існували ідеологія і культура. Сучасний стан зовсім інший. Нова ідеологія у суспільстві якщо не відсутня, то не зайняла належного місця в свідомості громадян. Культура не посіла на місце ідеології, але навантаження на неї зросло. Разом з державою в

умовах глобалізаційного розвитку культура має спільну мету – досягнення солідарності як умови виживання. Для того, щоб культурна політика мала місце, необхідно переглянути питання, що собою являє сучасна культура і для чого вона призначена. Можливо найбільш значимою місією культурної політики надалі буде місія культури, пов'язана з формуванням і підтримкою національної ідентичності.

В умовах розвитку демократичних реформ держава зберігає первинну роль відносно культури, надаючи можливість останній вільно розвиватися. Це також визначено культурною політикою, розробленою державою. Можливо це вже архаїчний підхід, а можливо, саме він може бути єдино вірним. Залишилося лише визначити мету, до якої держава веде суспільство і зрозуміти, яку роль у досягненні даної мети може відіграти культура. Водночас слід звернути увагу на виключність ситуації, в якій перебуває культура. Її можливо сформулювати як необхідність усвідомлення власної ідентичності в межах цивілізаційної. Для цього слід звернутися до власної історії, щоб зрозуміти потенціал культури у формуванні її як типу цивілізації.

Очевидно, що в сучасних умовах змінюється структура культури як система цінностей. Одночасно з цим змінюється тип держави, що в свою чергу актуалізує проблематику культурної політики, але й ускладнює її. Зміни, які пов'язані зі змінами в культурі кореспондують зміни відношення до культури. Ми поступово відходимо від розуміння культури як вузької сфери, у якій створюються художні цінності, розширюючи її культурний зміст. Нині вона сприймається як синонім держави, суспільства і т.п. Усвідомлюється, що люди представляють не лише певний політичний організм, а що й існують у певній культурі, яка має свої кордони і внутрішню будову. В осмисленні проблематики відносин держави і культури, виробленні основ нової культурної політики слово за гуманітарними науками, особливо наукою про культуру.

Використані джерела

1. Кондаков И. В. Глобалитет России (К постановке проблемы) / И. В. Кондаков // Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 371-402.

2. Пигалев А. И. Глобализационные процессы в свете новых подходов к анализу культуры / А.И. Пигалев // Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. СПб.: Нестор-История. – С. 254-270.

3. Соколов К. Б. Глобализация культуры и культура глобализации / К.Б. Соколов // Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. СПб.: Нестор-История. – С. 99-116.

Д. П. Титенко,
аспірант НАКККіМ, асистент
органіста Національного будинку
органної та камерної музики України

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА УКРАЇНИ У ВІДРОДЖЕННІ КЛАВІРНОГО МИСТЕЦТВА XVII – XVIII ст.

Старовинна музика, що домінує у виконавській практиці Європи, тепер посіла важливе місце і в культурному житті України. Однак процес відродження старовинного музичного мистецтва, що від середини XX ст. набув значного розвитку, на теренах України має певні особливості. Це яскраво відображається на процесах відродження клавірного мистецтва XVII–XVIII ст.

Передусім слід зазначити, що інтерес до старовинної музики в Україні має давню традицію. Музика видатних композиторів доби бароко ставала прикрасою репертуару як філармонічних колективів, так і провідних музикантів-клавіристів вже із середини XX ст. Але тоді, за традицією епохи романтизму, коли давню музику було відкрито заново, вона інтерпретувалася в естетичних уявленнях XIX ст.

Разом із збільшенням інтересу до старовинної музики в Україні виникає потреба у глибокому дослідженні та всебічному її вивченні в історичному контексті. На відміну від більшості європейських країн, де ідеї історично інформованого [1, 8] виконавства виникли у колах музикантів-аматорів, у нашій країні цей процес очолюють професійні музиканти, музичні теоретики. Наприкінці XX ст. з'являються цікаві дослідження та ґрунтовні розробки науковців і музикантів Н. Герасимової-Персидської, Н. Кашкадамової, І. Пясковського, М. Степаненко, С. Шабалтіної, В. Шульгіної та ін.

Слід зауважити, що кожне звернення до старовинного клавірного репертуару стикається із низкою інтерпретаційних проблем, частина котрих пов'язана зі специфікою музичних інструментів. Процес взаємозалежності розвитку стилістики музичних інструментів від музики та естетики епохи і, навпаки, вплив музичного інструментарію на формування музичної стилістики, робить доцільним виконання давньої музики на інструментах, відповідних епосі та країні написання твору. Окрім того, очевидним є зв’язок естетики та техніки клавірного виконавства зі специфікою звуковидобування та сонористикою історичних клавішних музичних інструментів.

Вживаний нами термін клавір, що має німецькомовне походження, потребує певної конкретизації щодо зазначеного історичного періоду. Від XVI ст. клавірами називали виключно клавікорди, але згодом термін набуває більш широкого, узагальнюючого змісту, та до початку XIX ст., слугує для позначення усіх клавішних як струнних, так і духових інструментів [2,14].

На жаль, в Україні збереглося зовсім небагато історичних клавішних інструментів XVII–XVIII ст., що не зазнали реконструкції у XIX ст. Тому у справі відродження старовинного клавірного виконавства особливого значення набуває державне сприяння у формуванні необхідної інструментальної бази. Важлива роль у цьому належить державним вищим навчальним закладам, котрі, окрім наукового вивчення історичних джерел, розвитку методологічної бази експертних досліджень, відроджують традиції створення історичних інструментів у будівництві копій раритетних взірців.

Кафедра музикології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яку очолює знаний науковець, професор Валерія Дмитрівна Шульгіна, має значні наукові та практичні набутки. У широкому спектрі напрямків музичних досліджень, що здійснюються на кафедрі, особливе місце належить глибокому та всебічному вивченню проблем, пов'язаних з особливостями інтерпретування старовинної музики.

Особливої уваги заслуговує діяльність у царині відродження старовинного клавірного мистецтва викладача Академії, Народної артистки України, Наталії Свириденко. Окрім плідної концертної діяльності Наталія Свириденко досліджує старовинні інструменти, керує майстернею, що займається реставрацією та будівництвом копій історичних клавішно-струнних інструментів.

Ще одним прикладом може стати реалізація проекту «Старовинна клавірна музика: інструментарій і виконавство». Під керівництвом завідувача кафедри музикології, професора В.Д. Шульгіної, за участю професора Цюрихської Вищої школи музики, доктора Бернґарда Біллетера (Швейцарія) були досліджені історичні витоки та розроблені засади відродження в Україні виробництва старовинних інструментів, зокрема клавікордів, розроблення концепції підготовки музикознавців-експертів старовинного інструментарію та музичних видань і рукописів. У рамках проекту, використовуючи напрацьовану наукову базу, було збудовано незв'язаний клавікорд, що наслідує стилістику німецького майстра першої половини XVIII ст. Йоганна Крістіана Ґерлаха. Це зробило можливим проведення майстер-класів та концертів вітчизняних та світових науковців і музикантів.

Етапною подією у розвитку виконавства давньої музики в Україні стало відкриття у 1999 році кафедри старовинної музики Національної музичної академії України. За десятиліття своєї діяльності кафедра під керівництвом професора Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської пройшла стрімкий шлях розвитку і досягла значних успіхів.

Подією, що привернула увагу широкого музичного загалу, став спільний проект швейцарської «Schola Cantorum Basiliensis» та Національної музичної академії України. У рамках проекту відбулися лекції, майстер-класи та концерти викладачів Схола Канторум на Україні, а Національної музичної академії – у Швейцарії.

Швейцарські викладачі провели для студентів музичної академії майстер-курси з історії нотації, генерал-басу, клавесину, григоріанського співу, ансамблевого співу, лютні, ренесансного танцю, звукових систем та настроювання тощо. Підсумком майстер-курсів стали концерти видатних музикантів – професорів Г. Баха, Д. Веллара, Е. Руллі, Е. Табс, А. Штаєра, М. Ульмана, Б. Біллетера та ін.

До пріоритетних була віднесена необхідність оснащення кафедри музичними інструментами, необхідними для автентичного відтворення старовинної музики. За сприяння Бергарда Білетера та Schola Cantorum Basiliensis були придбані та спеціально збудовані копії старовинних клавішних інструментів: клавесини і орган. Тепер кафедра володіє усім спектром старовинних інструментів – від копії Піфагорівского монохорду до органу у бароковій стилістиці. Завдяки цьому стало можливим опановування студентами автентичного виконавства старовинної музики.

Можна сказати, що клавесинний клас, створений у 1995 році професором Світланою Шабалтіною, зайняв центральне місце на кафедрі старовинної музики. Висока майстерність, набута студентам класу, неодноразово здобувала визнання на престижних європейських конкурсах. Професор Шабалтіна в педагогічній діяльності у цій царині вважає за необхідне спиратися на досвід видатних музикантів минулого, що дійшов до нас у їхніх трактатах та спогадах учнів.

Історично інформований підхід до естетики виконання старовинної музики вимагає врахування багатьох чинників, історичних та культурних процесів, що вплинули на естетику та специфіку виконавської практики європейських клавірних шкіл. Чималу роль у історично інформованому відтворенні старовинної музики відіграють музичні інструменти. На сучасному етапі стає очевидною потреба реалізації політики державного сприяння у відродженні клавірного мистецтва XVII – XVIII ст.

Використані джерела

1. Гарнонкурт Н. Музика як мова звуків / Н. Гарнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 182 с.
2. Boalch Donald. Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840. – Oxford University, 3th Edition, ed. by Charles Mould, Oxford 1995. – 788 P.

А. П. Філіна,
канд. пед. наук, доцент, професор НАКККіМ,
директор Інституту СККМ НАКККіМ

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Політика сучасної демократичної держави у сфері культури має ґрунтуватися на засадах, що відповідають основоположним принципам демократії, прав людини, соціально-орієнтованої ринкової економіки, європейського вибору нашої держави.

Основними принципами державної культурної політики мають стати:

• гарантування культурних прав громадян;

• забезпечення свободи творчості;

• створення умов для активної участі громадян у створенні культурних досягнень;

• доступ до всього культурного надбання;

• збереження культурної спадщини як основи національної культури;

• визнання культури одним із найголовніших чинників самобутності української нації та національних меншин, що проживають в Україні;

• забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави;

• турбота про розвиток традиційних культур корінних народів і національних меншин України у їхньому різноманітті та взаємовпливі;

• забезпечення цілісності національного культурного простору як одного з найважливіших чинників формування сучасної політичної української нації;

• захист інтелектуальної власності, авторських та суміжних прав;

• державна підтримка культурно-мистецьких організацій, об'єднань, митців незалежно від виду діяльності, організаційних форм та форм власності.

Постколоніальна спадщина сучасної України, недоформованість української політичної нації в наш час ставить перед національною культурою завдання, які в більшості сусідніх країн були вирішені багато десятиліть тому.

Основним з них було і залишається формування цілісного національного культурного простору.

Це завдання визначається як одне з найголовніших для культурної політики та національної безпеки України і є запорукою сталого суспільного розвитку сучасної, європейської України. Провідним елементом державної культурної політики, спроможної забезпечити стійкий розвиток, високу конкурентоспроможність української культури, повинен стати модернізований державний протекціонізм. Впровадження системи протекціоністських заходів обґрунтовується як можливість зберегти присутність національного культурного продукту на ринку, що сприятиме стабільному розвитку вітчизняних культурних індустрій, а відтак і розвитку національної культури у всій її цілісності.

Наприклад, в рамках такого протекціонізму у липні 2005 року був започаткований Національний музичний проект для підтримки молодих виконавців «Український формат», який тривав лише кілька місяців. Подальша розробка та концептуалізація культурної політики держави здійснюється через низку цільових програм, запропонованих Міністерством культури й туризму України у 2005 році: «Культура великого народу починається з душі маленької дитини», «Впровадження мистецького навчання для дітей з обмеженими фізичними можливостями», проект «Єдність у розмаїтті».

Культурна політика задля стабільності демократичного розвитку – стратегічний пріоритет культурної політики, запропонований у вересні 2005 року Міністерством культури і туризму України в рамках проведення 5-го Міністерського колоквіуму за проектом ради Європи 8TACE (у роботі взяли участь 26 країн Європи). Його основна мета – розробка нової динамічної культурної політики та стратегії країн, ситуація в яких характеризується напруженістю та конфліктністю; сприяння розвитку культурного обміну та співробітництва з іншими європейськими країнами, а також підвищення рівня толерантності та примирення через міжкультурний діалог.

Окрім підбиття підсумків здійсненого проекту 8TACE, учасники заходу обговорювали нові напрями діяльності ради Європи у сфері культурної політики.

Серед низки позитивних тенденцій варто відзначити:

• незважаючи на труднощі соціально-економічного розвитку, 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.

Серед негативних тенденцій актуальними залишаються:

• надмірна комерціалізація закладів культури;

• знижуються естетичні критерії, тиражуються твори, що пропагують насильство, жорстокість, бездуховність;

• повільно розробляються і впроваджуються нормативні акти відповідно до прийнятих законів;

• значна частина працівників культури виявилася не підготовленою до роботи в нових умовах;

• практично припинилося будівництво об'єктів культури. Відчутним є відставання в технічному оснащенні закладів культури, зокрема, у сфері театрально-концертної діяльності, циркового мистецтва, музейної справи.

Важливою умовою розбудови демократичної, правової держави європейського зразка є процес демократизації культури та децентралізації культурної політики держави. Демократизація культури як концептуальна основа культурної політики, розроблена ЮНЕСКО, пов'язана з ідеями децентралізації державної влади. Важливою особливістю доповненої концепції демократизації культури є визнання права суб'єкта культури (громадянина) не лише на «доступ до культури», але й на участь у процесі формування та реалізації культурної політики.

Культурна демократія повинна виявлятись як на рівні розробки, так і на рівні реалізації культурної політики за широкої участі всіх громадян. У соціальних і професійних груп мають бути налагоджені ефективні механізми міжвідомчої взаємодії та забезпечення впровадження державної культурної політики у регіонах, формування стабільного партнерства держави та суспільства.

Важливим кроком у даному напрямі є створення указом Президента України № 1647/2005 «Про першочергові заходи щодо збагаченім та розвитку культури і духовності українського суспільства» Національної ради з питань культури і духовності.

Важливою умовою є також і створення при Президентові України спеціалізованої міжвідомчої фахової робочої групи, яка сприятиме гнучкості та комплексності державної культурної політики.

Консолідація українського суспільства вимагає передусім і продуманої загальнодержавної культурної політики. У процес створення стратегії розвитку України потрібно включати аспекти культури. На відміну від лінійної концепції розвитку, яка ототожнюється з самоцінністю економічного зростання ВНП, ця стратегія передбачає усвідомлення тієї обставини, що економічний добробут населення неможливий без сталого культурного розвитку суспільства в цілому – саме цей чинник є індикатором успішності всіх суспільних процесів.

Пожвавлення культурної діяльності сприяє й економічному розвитку країни, а будь-які інвестиції в культуру мають соціально-економічний позитивний результат на благо суспільства загалом.

Розвиток національного ринкового сектору культури спроможний вивести свого роду «союзника» в утвердженні національної культури і, окрім того, створювати власну її фінансову підтримку. Державні інвестиції у вітчизняний ринковий сектор культури згодом не лише полегшать її фінансування з державного бюджету, а й сприятимуть формуванню потужного джерела державних доходів, як це нині є фактично в усіх розвинених державах світу.

Тому Закон України «Про стратегію збалансованого, розвитку України» повинен містити також культурні цілі розвитку країни, оскільки сталий розвиток і передбачає збалансування (гармонізацію) економічних та культурних

чинників цього процесу. Створенням системи багатоканального фінансування закладів культури, реформування фінансових та господарчих взаємин у культурній сфері має бути здійснена, незалежно від їх підпорядкування та форм власності, орієнтація на впровадження конкурсних механізмів фінансування культурної діяльності, вдосконалення законодавчої й нормативно-правової бази про меценатство та неприбуткові організації у культурно-мистецькій та суміжних сферах.

Використані джерела

1. Закон України «Про культуру» (Проект) – К., 2007 р.
2. Державна національна програма «Освіта» / Україна XXI ст./. – К: Райдуга, 1994.
3. Державна програма «Культура. Просвітництво. Дозвілля» – К.: УЦКД, 1995.
4. Українська культура: проблеми і перспективи: Матеріали наук. – практ. конф., присвяч. Року культури в Україні, 28 жовтня 2003р. – Х.: ХДНБ, 2004.

О. В. Харченко,
здобувач КНУКІМ

РЕАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ МУЗЕЇВ ХУДОЖНЬОГО ПРОФІЛЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Сьогодні вітчизняні музеї відіграють важливу роль у процесах реалізації культурної політики держави. Відповідно до Закону України «Про культуру» та Закону України «Про музеї та музейну справу» музеї художнього профілю, поруч з іншими соціальними інституціями, стимулюють підтримку і подальший розвиток національно-культурних традицій, актуалізують процеси збереження і примноження культурних надбань, забезпечують доступність культурних цінностей, усіх видів культурних послуг та культурної діяльності для громадян, створюють умови для творчого розвитку особистості, сприяють підвищенню культурного рівня та естетичного виховання громадян, будують свою роботу на гуманістичних і моральних засадах, орієнтують свою діяльність як на національні, так і на загальнолюдські цінності [1; 2].

Серед інших завдань, які виводять художні музеї в центр реальних процесів взаємодії культури з різними сферами суспільної діяльності, є трансформація культурного досвіду минулого відповідно до вимог сучасного суспільства, виявлення його співвідношень з основними тенденціями сучасної культури, конкретизація шляхів і засобів включення індивіда до світу культури.

Системний підхід до аналізу явищ в царині культури, мистецтва, музейної справи свідчить про те, що культурно-просвітницька діяльність виступає однією з складових частин загального процесу культури, визначеного закономірностями еволюційного розвитку духовної сфери. Сформована теоретична база наукових досліджень, в яких розглядаються актуальні питання культурно-освітньої діяльності свідчить про увагу дослідників різних часів до питань сприйняття, аналізу музейної інформації, дослідження процесів взаємодії відвідувачів з музейними предметами та експозицією з історичних, педагогічних, мистецтвознавчих, філософських, психологічних засад.

Культурно-просвітницька діяльність в музеях художнього профілю безпосередньо пов'язана з інтерпретацією музейної інформації, втіленої у музейних предметах – естетичних еталонах, та естетичним сприйняттям різних видів і жанрів мистецтва. Головним чином вона спрямована на формування гармонійно розвиненої особистості, її духовне виховання, поглиблення поінформованості через взаємодію з засобами музейної комунікації [7].

Одним з найважливіших напрямків сучасної музейної науки є багатоаспектне дослідження процесів, пов'язаних з пошуком, розробкою і запровадженням різних напрямків і форм роботи з музейної аудиторії, впливом форм, методів і засобів музейної експозиції на відвідувачів різних категорій. Естетичні, дозвіллєві, пізнавальні, навчальні, рекреаційні цілі науково-просвітницької діяльності музеїв художнього профілю визначають стратегію вивчення музейної аудиторії шляхом їх цілеспрямованого використання у музейній практиці з відвідувачами різного віку [5].

Коло вищезазначених питань доповнюють проблеми дослідження процесів сприйняття та засвоєння відвідувачами різних видів музейної інформації, вивчення духовних і естетичних потреб музейної аудиторії, пошук ефективних засобів їх задоволення. Поза детальною увагою дослідників залишаються розгляд основних механізмів впливу музейної інформації, характеристика бар'єрів її сприйняття, не приділено належної уваги вивченню зарубіжних інноваційних технологій. Відтак на підставі аналізу джерельної бази можна зробити висновок про недостатню вивченість теми реалізації культурно-просвітницького потенціалу музеїв художнього профілю в умовах сучасної України. Це спонукає привернути увагу спеціалістів до естетичного фактора сприйняття експонатів художнього музею та пов'язаною з ними культурною інформацією, обумовлює розробку нових освітніх, навчальних, рекреаційних програм взаємодії музею з відвідувачами.

Реалізація культурно-просвітницького потенціалу музеїв художнього профілю в сучасній Україні становить важливу соціокультурну проблему. Процес соціалізації особистості в музейній практиці вітчизняних музеїв передбачає засвоєння знань про національні, світові культурні цінності, прилучення аудиторії до моральних та етичних норм, виховання естетичного смаку, набуття ціннісних установок безпосередньо через взаємодію з музейною експозицією.

Важливу роль у визначенні цілей і перспектив культурно-просвітницької діяльності відіграє концепція естетичного впливу об'єктів мистецтва на процеси становлення і виховання індивідуальної і колективної музейної культури відвідувачів, формування, розвиток і збагачення духовного потенціалу особистості. Привернення уваги до концепції естетичної дії мистецтва у художніх музеях обумовило потребу у дослідженні основних тенденцій і принципів естетичної дії музейних предметів, розглянути методи і засоби розкриття культурно-просвітницького потенціалу музейної експозиції в площині аналізу ефективності способів виконання цих завдань музею у мета системі сучасної культури.

Безумовно, традиційні та інноваційні форми культурно-просвітницької діяльності музеїв, стимулюють загальний культурний розвиток різних груп музейних відвідувачів, підвищують інтерес до художніх колекцій. Хоча переважна більшість не менш актуальних для сучасного музею проблем поки залишається не вирішеними. На жаль, соціологічні дослідження у сучасній музейній практи-

ці свідчать про те, що доросла аудиторія наших співвітчизників рідко має належний рівень культурологічних знань, або що особливо прикро, взагалі не виробила належного рівня естетичного відношення до мистецтва, чи є взагалі непідготовленими до його сприйняття [8; 9; 11].

Дослідження провідних методів і форм роботи сучасних зарубіжних та вітчизняних музеїв дозволяє говорити про різноманітність музейних підходів в сфері культурно-освітньої діяльності, що підкреслює роль і значення музейного простору в формуванні процесів духовної інкультурації особистості.

Формування процесів духовної інкультурації особистості в українських музеях відображається у різних формах і методах роботи з музейними відвідувачами. Останнім часом відмічається зростання ролі аудіовізуальних засобів у музейній практиці художніх музеїв, які значно полегшують і розширюють способи передачі музейної інформації [4]. Екскурсії, лекції, музейні заняття, творчі майстерні, лекторії, майстер-класи, фестивалі творчості, мистецькі гуртки, клуби за інтересами, інші форми роботи з відвідувачами, формують навики роботи з музейними предметами, розвивають естетичне сприйняття, виховують у молоді навички співпраці та комунікації з дорослими та однолітками [5].

Надання музеями широкого спектру рекреаційних послуг передбачає проведення масових заходів, комплексну організацію сімейного дозвілля. Західні і вітчизняні спеціалісти відмічають, що ефективному задоволенню потреб відвідувачів у культурно-просвітницькій роботі сприяє наявність комплексного підходу щодо пропозиції системи послуг, які може запропонувати музей всім членам сім'ї. Системний комплекс цих форм спонукає до засвоєння навичок дбайливого ставлення оточуючого світу, закладає основи формування музейної культури і ціннісного ставлення до культурних і мистецьких надбань.

Ціллю інтерактивних форм роботи музеїв з дитячою аудиторією та молоддю є, насамперед, соціальна адаптація, пізнання інформації про явища навколишнього світу, соціальні процеси, проілюстровані засобами музейної експозиції, а також пробудження з дитячого віку інтересу до явищ культури і мистецтва, індивідуальних та колективних форм творчості.

Є очевидним, що, крім основних форм музейної роботи, які переважним чином спрямовують свою роботу на процес забезпечення відвідувачів необхідною інформацією про розвиток вітчизняної і зарубіжної культури, мистецтва, історії, розвивають творчі нахили, існує нагальна потреба у виконанні музеєм функцій соціальної адаптації дітей та молоді, формування музейними засобами захисних механізмів від деструктивного впливу соціальних явищ, руйнівних набутків сучасної цивілізації.

Багатьом музеям, на жаль, бракує сміливості і нової ініціативи щодо вирішення проблем інформаційного попередження і запобігання таким соціально значущим явищам, як підліткова агресія, наркоманія, алкоголізм, культура сексуальної поведінки, духовна, фізична, психічна деградація особистості. Практичне висвітлення цих болючих для суспільства тем потребує не лише поверхневого інформативного ознайомлення, яке проводиться в закладах освіти і виховання, а й широкого резонансу суспільних кіл, підключення до цієї роботи музейних установ, співпраці з спеціалістами психологічної, медичної, соціальної сфер, підтримки з боку Міністерства у справах сім'ї та молоді, Міністерства культури та мистецтв, суспільними організаціями та об'єднаннями активістів, які

вболівають проблемами збереження нації. Отже, назріла потреба у такого роду спільних культурних проектах, творчих акціях за участю музеїв і різних установ є обумовленою вимогами часу, загостренням актуальних проблем пошуку ефективних методів роботи з підростаючим поколінням.

Ще одна проблема, пов'язана з процесом взаємодії відвідувачів з музейною інформацію – це інформаційне обслуговування відвідувачів з особливими потребами: з вадами зору, слуху, руху, психічними відхиленнями, інвалідів дитинства. Як показав аналіз якості обслуговування таких груп в різних музеях і власний практичний досвід, на сьогодні в музеях художнього профілю основними формами роботи для цих категорій залишаються оглядові та тематичні екскурсії, матеріал яких мало чим відрізняється від матеріалу, розрахованого на звичайних відвідувачів. В результаті такого підходу ефективність сприйняття музейної експозиції відвідувачами з особливими потребами значно знижується, а похід до музею нерідко виступає психологічно травмуючим явищем. Ця проблема підкріплюється відсутністю спеціально підготовлених музейних кадрів, музейних педагогів, психологів і обумовлює потребу розробки адаптованих текстів екскурсій та лекцій, програм та методичних рекомендацій щодо специфіки проведення різних форм музейної роботи з цією категорією відвідувачів.

Таким чином, можна узагальнити, що сьогодні музей як одна з форм сучасної культури проходить процес всебічної трансформації. Глибокі політичні, соціально-економічні зміни, які відбуваються у нашій державі, призводять до переосмислення соціальних функцій в культурній сфері, які обумовлюють подальшу модернізацію різних форм музейної діяльності. Культурологічна сфера сучасних досліджень виділила низку ідей, важливих для музейної науки, які дозволяють вивчати музей з позицій гуманістичного феномену сучасної культури. Це дає можливість включати проблеми реалізації культурно-просвітницького потенціалу художніх музеїв в системне поле актуальних наукових досліджень.

Так, вирішення загальнодержавних проблем доступності цінностей культури і мистецтва для різних суспільних категорій, дослідження культурно-освітньої діяльності музеїв художнього профілю потребує не лише докладного вивчення особливостей функціонування музею в контексті загального культурного розвитку суспільства, а й змістовного осмислення сучасних шляхів і методів реалізації культурно-просвітницького потенціалу музеїв художнього профілю як в теоретичному, так і практичному напрямках.

Використані джерела

1. Закон України «Про музеї та музейну справу» // голос України. – 1995. – 17 серпня.
2. Основи законодавства України про культуру від 14 лютого 1992 р.// Відомості Верховної Ради України, 1992 р., № 21
3. Бирженюк Г.М., Бузене Л.В., Горбунова Н.А. Методическое руководство культурно-просветительной работы. – М.: Просвещение, 1989. – 142 с.
4. Васневская Е.В. Использование средств мультимедиа для обеспечения доступа к культурному наследию Европы / Мат. База сферы к-ры. – Н-информ.сб.-Вып.1.-М.: Изд.РГБ, 1999. – С.3–18.
5. Вишняк А.И. Тарасенко В.И. Культура молодежного досуга. – Киев: Высшая школа, 1988. – 53 с.

6. Гнедовский, М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации в музейной деятельности // Музееведение. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1989.
7. Искусство в системе культуры / Ред. М.С. Каган. -Л.: Наука, 1987. – 272 с.
8. Ключко Ю.М. Орієнтири розвитку сучасних музеїв //Культурна політика в Україні в контексті світових трансформаційних процесів: Мат. Міжн. Науково-практичн. Конф. / Заг. Ред.. Подкопаєв В.П., Чернець В.Г. Наук. ред., уп. Різник О.О. – К.: ДАКККІМ, 2001. – С. 312 – 315.
9. Культурно-образовательная деятельность музеев: Сб.тр. / Ин-т переподгот. Рабков к-ры и туризма РФ. Творч. лаборат. «Музейная педагогика»: Сост. Коссова И.М. – М., 1997. – 120 с.
10. Методологические основания коммуникационных стратегий современного музея// Образовательная деятельность художественного музея. Труды Российского центра музейной педагогики и детского творчества. Выпуск VIII. – СПб.: Гос. Рус. Музей, 2005. – С. 72–81.
11. Нагорский, Н.В. Современный музей как институт формирования исторического сознания и нравственно-эстетической культуры / Нагорский Н.В. – СПб., 2005. – 56 с.
12. Столяров, Б.А. Художественный музей и эстетическое воспитание молодежи / Столяров Б.А. – СПб., 1988.

К. О. Ходарченко,
аспірант НАКККіМ

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕК НА ЧЕРНІГІВЩИНІ

Перші відомості про бібліотеки на Чернігівщині відносяться аж до XI ст. Саме у Чернігові на початку другої половини XI ст. з'явилась одна з перших бібліотек Київської Русі – бібліотека князя Святослава, сина Ярослава Мудрого. У XII ст. велику бібліотеку з історичних, філософських, географічних книг на слов'янській, латинській, давньогрецькій, давньоєврейській мовах зібрав інший чернігівській князь Святослав Давидович (Микола Святоша). Як зазначається у «Києво-Печерському патерику», у 1116 році князь став ченцем Києво-Печерського монастиря і перевіз до нього свою бібліотеку [1, 61].

Згодом на Чернігівщині з'являються монастирські бібліотеки, де зберігалися церковні книги, літописи та світська література (найбільшими з них були бібліотеки Чернігівських Єлецького та Троїцько-Іллінського монастирів, Чернігівського архієрейського дому та Густинського і Любецького монастирів).

У XVII ст. створюються бібліотеки при навчальних закладах (зокрема, книгозбірня *Чернігівського колегіуму,* до її каталогу, датованого 1810 роком, внесено понад 8 тисяч назв книжок) [2, 252].

Як випливає з численних досліджень, розвиток книгодрукування, освіти і науки на початку XIX ст. послужив поштовхом до активної організації бібліотек. В 30-х рр. XIX ст. на Чернігівщині було вже 32 бібліотеки, в яких налічувалося понад 66 тисяч книг. Найбільші з них – це бібліотеки при Чернігівській духовній семінарії та Ніжинському ліцеї. У 1838 відкрилася Чернігівська публічна бібліотека, а на початок 1860 року в Чернігові було 7 бібліотек, сумарний фонд яких складав 23 тисячі книг [2, 252].

Розвиток суспільного руху в кінці XIX ст. сприяв збільшенню кількості різних типів бібліотек. Так, 1877 року почала діяти *Чернігівська громадська бібліотека.* В числі її фундаторів – Софія та Олександр Русови, подружжя Ко-

цюбинських, Грінченків, І.Л. Шраг, О. Глібов та інші. У 1898 р. при бібліотеці було відкрито дитячий відділ.

Відкривалися також безплатні бібліотеки різних громадських об'єднань, товариств (зокрема, історико-філологічного товариства при Ніжинському інституті князя Безбородька). Як зазначається у монографічному дослідженні Л.А. Дубровіної та О.С. Онищенко «Бібліотечна справа в Україні у XX столітті», досить відомою була чернігівська «Просвіта», бібліотека якої налічувала близько 2 тисяч книжок. Завідувала бібліотекою Є. Новоселецька, голова бібліотечної секції чернігівської «Просвіти» [3, 17].

На початку XX ст. в усіх повітах Чернігівської губернії з'явилися земські бібліотеки-читальні. На їх створення, утримання та придбання книг земства асигнували певні кошти (так, у 1902 році було відкрито 247 сільських бібліотек). Набули поширення і шкільні бібліотеки. Користуватися ними дозволялося не тільки учням, але й усьому місцевому населенню [2, 252].

Стан бібліотечної справи початку XX ст. має ще одну цікаву сторінку, пов'язану з подіями революції 1905-1907 років, які не залишилися поза увагою бібліотек, зокрема Чернігівської громадської бібліотеки. Представляє значний інтерес у цьому плані стаття М. Бурного, який ґрунтовно аналізує «рост общественного сознания в широкой массе городского населения» на прикладі громадської бібліотеки, що була в цей час осередком гуртування прогресивної інтелігенції м. Чернігова та формування передової суспільної думки в регіоні [4, 7].

Нові соціальні умови для розвитку бібліотек та бібліотечної справи на Чернігівщині виникають після жовтневої революції 1917 року. У квітні 1919 року на першому Чернігівському губернському з'їзді Рад розглядалося питання про народну освіту та культурно-освітні заклади. Всі бібліотеки було взято на державне утримання. Губревком видав також спеціальне розпорядження, за яким встановлювалася охорона конфіскованих бібліотек, здійснювалася передача їхнього книжкового фонду народним бібліотекам. У поміщицьких маєтках відкривалися народні будинки. При них організовувалися хати-читальні. Всього в квітні 1919 року в Чернігівській губернії працювало 172 бібліотеки, у тому числі 104 – на селі. Значною подією стало відкриття у Чернігові і повітах спеціальних бібліотек для дітей і підлітків. Зокрема, у 1920 році в Чернігові було 12 державних і профспілкових бібліотек, їх книжковий фонд становив 32 тисячі томів [5, 112].

У 20–30 роках XX ст. сформувались засади радянської бібліотечної справи на Чернігівщині. Про це свідчать матеріали Державного архіву Чернігівської області. Зокрема, було створено мережу бібліотек Чернігівщини, сформовано різні види і типи бібліотек, розроблено єдині методичні засади діяльності, відкрито бібліотечні курси тощо.

У 1925 році культурно-освітню роботу серед трудящих Чернігівщини вели 460 хат-читалень, 122 стаціонарні бібліотеки і 180 пересувних бібліотек з книжковим фондом 228,8 тисяч томів [6], а за даними Всесоюзного бібліотечного перепису населення 1934 року в області налічувалося 1026 бібліотек усіх систем і відомств, де працювали 1094 бібліотечні працівники. Напередодні Великої Вітчизняної війни 1941–45 рр. в області діяло вже 1148 бібліотек з книжковим фондом 1649,8 тисяч книг [7, 5–6].

За роки війни бібліотеки і книжковий фонд Чернігівщини зазнали значних втрат: було зруйновано приміщення і спалено під час бомбардувань книжкові фонди *Чернігівської обласної бібліотеки* імені В. Г. Короленка, багатьох районних і сільських бібліотек. Всього ж під час окупації (за досить приблизними підрахунками), втрачено понад 4 млн. примірників книжкових видань на загальну суму 3,5 млн. крб. (у цінах того часу) [8]. Ці факти є загальновідомими, а от бібліотечна справа за часів окупації залишалася «білою плямою».

Розпочата в Україні в 90-х роках XX ст. робота по виявленню втрачених історичних і культурних цінностей, у т.ч. й бібліотечних, з метою повернення їх в культурний обіг держави; підготовка до Національною семінару з проблем повернення національно-культурних пам'яток, втрачених або переміщених під час другої світової війни, який пройшов у Чернігові 27-30 вересня 1994 року; розсекречення архівів окупаційного періоду відкрили невідомі до цього часу матеріали з історії бібліотек на Чернігівщині.

Аналіз архівних матеріалів свідчить, що у перші дні окупації міста Чернігова була організована Чернігівська міська управа з відділом культури і освіти, який очолив колишній викладач Чернігівського педінституту С. Г. Баран-Бутович. У заяві, адресованій чернігівському міському старості, він запропонував організувати роботу з концентрації уцілілих книжкових фондів з бібліотек педінституту, шкіл, учбових закладів, а також партійних бібліотек.

Старостат Чернігівської міської управи ухвалив відповідне рішення і з 16 вересня 1941 року в місті розпочала роботу центральна міська бібліотека. На 1 липня 1942 року в бібліотеці було сконцентровано 134200 томів. Їх розподілено на 3 фонди: 1-й фонд – література більшовицька, пропагандистська, виділена із загального фонду і закрита в окремій кімнаті (її кількість – 25-30 тис. томів). Ключ від кімнати переданий під розписку другому відділу поліції; 2-й фонд – нерозібрана література, в кількості 25-30 тис. томів, звезена в сховище колишньої семінарської церкви, закрита і опечатана; 3-й фонд – основний, підготовлений до видачі в кількості 74 200 примірників, розподілений за відділами відповідно до десяткової класифікації і за роками видань (до і після 1917 року) [9].

Як наголошувалося в звіті Чернігівської центральної міської бібліотеки за 2 півріччя 1942 року, її фонд складав 147 890 томів. Бібліотека була узята на облік і контроль Головного штабу А. Розенберга, представник якого відвідав бібліотеку 30 липня 1942 року, ознайомився з її роботою та надав інструкції з питань організації книжкових фондів і видачі їх читачам [10].

Аналогічна робота з концентрації книжкових фондів і організації бібліотек здійснювалася в багатьох населених пунктах області, що підтверджується публікаціями в пресі і архівними документами окупаційного періоду. Окрім м. Чернігова, були відкриті бібліотеки в містах Ніжин, Новгород-Сіверський і Прилуки [11, 62-67].

На жаль, зібрані за роки окупації фонди бібліотек Чернігівщини знову зазнали значних втрат у ході наступальних боїв Червоної Армії. Після визволення Чернігівщини від німецько-фашистських загарбників знову розпочалось відродження бібліотек і бібліотечної справи в регіоні.

Використані джерела

1. Чернігівщина: енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К.: УРЕ, 1990. – 1006 с.
2. Чернігівщина (факти, події, постаті). – Чернігів: Чернігівські обереги, 2003. – 256 с.
3. Дубровіна Л. А. Бібліотечна справа в Україні у ХХ столітті / Дубровіна Л. А., Онищенко О. С. – К., 2009. – 530 с.
4. Бурный Н. Чернигов / Бурный Н. // Южные записки. – 1905. – 27 марта.
5. Історія міст і сіл Чернігівської області. – К., 1927. – 780 с.
6. ДАЧО. – ФР-593. – Оп. 1. – Спр. 749. – Арк. 1; ФР-15. – Оп. 1. – Спр. 225. – Арк. 43-44.
7. Феофілова Л. Бібліотеки Чернігівщини: нові тенденції і традиційні цінності / Феофілова Л. // Бібліотечна планета. – 2000. – № 4. – С. 5-6.
8. ДАЧО. – ФР-3001. – Оп. 1. – Спр. 65.
9. ДАЧО. – ФР-3004. – Оп.1. – Спр. 31. – Арк. 1-12.
10. ДАЧО. – ФР-3004. – Оп. 1. – Спр. 31. – Арк. 16.
11. Феофилова Л. В. Библиотеки Черниговщины в годы Великой Отечественной войны: страницы истории / Феофилова Л. В. // Бібліотечна Чернігівщина: наук.-метод. збірник. – Чернігів, 2007. – 87 с.

РОЗВИТОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ

Г. Л. Асталош,
здобувач Львівської НМА ім. М. Лисенка,
концертмейстер кафедри сольного співу
Львівської НМА ім. М. Лисенка

СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Однією з найяскравіших постатей в українській музиці останньої третини ХХ ст. є постать Мирослава Скорика, талановитого композитора, теоретика, педагога, творчість якого зайняла вагоме місце у формуванні національного музичного мистецтва другої половини століття. Виступивши на музичній арені в числі так званих композиторів-шістедисятників, маестро продовжує і в наші дні плідно творити і вражати мистецький світ своєю творчою багатогранністю та універсалізмом.

Величезний внесок у дослідження творчості цього композитора зробили Л. Кияновська, а також Ю. Щириця, які стали авторами об’ємних монографій. Проблема стилю композитора висвітлювалась також в публікаціях О. Козаренка, М. Загайкевич, М. Копиці, В. Задерацького. Окремі жанри творчості композитора досліджували І. Пилатюк, Г. Блажкевич, В. Заранський та Н. Послaвська, М. Вовк, А. Задерацька, Є. Басалаєва, О. Ващук, Є. Дзюпина. Однак досі не вивченим залишається дуже широкий спектр проблем, пов’язаних зі стильовими особливостями камерно-інструментальних творів за участю фортепіано та виразових можливостей цього інструменту, що й зумовило актуальність обраної тематики.

Творчий шлях композитора напрочуд багатий на різноманітні стильові градації та перетворення. Почавши в молоді роки експерименти з найновішими

засобами виразності, тонко та майстерно поєднуючи дванадцятиступеневу діатоніку з найрізноманітнішими народними ладо-тональними утвореннями, захоплюючись неофольклорними, неокласичними та необароковими ідеями, а пізніше цілком індивідуально проявивши себе через «стильову гру», не цураючись елементів естрадної музики та джазу, композитор зміг увібрати в себе все близьке йому і створити яскравий «музичний калейдоскоп» індивідуального стилю.

Однак, провідна ознака стилю композитора, яка наскрізь пронизує його музику, – це національна ідея. Тісний зв'язок М. Скорика з фольклором проявився на багатьох рівнях: у специфіці інтонаційної сфери та типу мелодизму, особливостях ритміки, ладо-тональної та тембрової сфери, в жанровій специфіці, фактурі творів тощо. Вагома роль фольклору в творчості композитора, яскраво національний колорит його творів, методи та способи використання першоджерел народної музики Ї все це характеризує М. Скорика як яскравого представники «нової фольклорної хвилі». Фольклор як першоджерело стає невід'ємною частиною творчості митця. Важливу роль серед принципів підходу композитора до фольклору відіграють, насамперед, особлива трактовка та переосмислення фольклорних жанрів (наприклад, інструментального речитативу), прихованих ладо-інтонаційних та структурних закономірностей народного мелосу, використання дванадцятиступеневого діатонічного ладу, підвищення ролі ритму тощо.

Особливості використання М. Скориком 12-тонової ладової системи тісно пов'язані із захопленням композитора в ранній період творчості музикою С. Прокоф'єва. Рівноправне існування альтерованих і неальтерованих ступенів ладу в єдиній системі дванадцятиступеневого діатонічного ладу, яке дало змогу значно збагатити гармонічну мову та органічно поєднати сучасну музичну мову з фольклорним чинником, стало характерною ознакою музики XX ст. в цілому.

Однією з провідних ознак творчості представників «нової фольклорної хвилі» є емансипація ритму. Певні ритмічні та метричні структури, запозичені з фольклору та органічно вкорінені в музичні композиції, не тільки визначають характер творів, але й надають їм специфічного національного колориту. У творах М. Скорика бачимо як елементи імпровізаційного ритму, який переважно зустрічається в його інструментальних речитативах, так і чіткі, загострені ритмічні малюнки та складні, перемінні метри, які вказують на танцювальну природу музики. Не менш важливими ритмічними елементами, які органічно поєднуються в творчості композитора з елементами фольклору та надають цікавого «забарвлення» його творам, є елементи джазу.

Одним із кореневих понять постмодернізму є стильова гра, яка, за словами Л. Кияновської, «…в музиці може трактуватись як накладання декількох стильових моделей з їх підкреслено рельєфно вираженими семантичними знаками і «знаковими ситуаціями», тобто тими виразовими елементами, котрі ідентифікуються слухачами, як належні до даного часу» [3, 381]. В творчості М. Скорика стильова гра стала органічною частиною його мистецького вислову, однак її знакові елементи найчастіше використовуються композитором не відкрито, а ніби приховано. За допомогою певної системи музичних знаків (жанрових узагальнень, фактурних принципів, мелодичних зворотів, ритмічних структур тощо) М. Скорик розкриває суттєві для нього філософські переконання та морально-етичні принципи. Часто зустрічаємо і співставлення різних підходів стильової гри в межах однієї композиції, за допомогою чого досягається образний контраст, який і творить оригінальну драматургію твору.

Важливу роль в творчості композитора відіграли і «класичні» традиції, які природно співіснують з національним фольклором. Такі характерні для творів українських композиторів прийоми, як поліфонізація фактури, контрастне співставлення образів, декламаційність та танцювальність, варіаційність та імпровізаційність мають свої аналоги як в народній, так і в професійній українській та європейській музиці. Поєднання фольклорної автентики з класичними прийомами та найсучаснішими виразовими засобами є знаковою рисою всієї творчості М. Скорика.

Інструментальним жанрам композитор приділяє особливу увагу. Поряд з концертними жанрами особливий інтерес становлять його камерно-інструментальні ансамблі за участю фортепіано. Це дві сонати для скрипки та фортепіано та тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано під назвою «Речитативи і рондо». Написані в різні періоди, ці фортепіанні камерно-інструментальні ансамблі яскраво відображають різноманітні стильові перетворення в творчості композитора. На основі зробленого нами аналізу вищезазначених творів спробуємо систематизувати основні та принципово важливі виразові можливості фортепіано, які спричинили формування індивідуального стилю М. Скорика: 1) перевага двох провідних образних сфер, що втілені певною системою виразових засобів, а саме: а) лірико-суб'єктивні та лірико-споглядальні образи, які знаходять у композитора своє природне виявлення через використання жанру *інструментального речитативу*; б) танцювальна сфера образів, які найчастіше відтворюють цілі картини народно-обрядових дійств; 2) значне *зростання ролі ритму*; серед улюблених ритмічних фігур М. Скорика слід назвати остинатні ритмічно-гармонічні фігури, загострений пунктирний ритм, що бере свої початки від народної танцювальної музики та органічно переплітається з елементами джазового ритму; 3) *розширення тембральних та колористичних можливостей* фортепіано завдяки: а) багатству ладо-гармонічної мови (12-тонова діатоніка, елементи сонористики тощо); б) емансипації дисонансу; в) зростання ролі фонізму в акордах; г) використання регістрових можливостей інструменту; д) використання тембрової педалі; е) наслідування тембру народних інструментів; 4) збільшення ролі *чіткої артикуляції, нерегулярних акцентів, складного та перемінного метру, «ударного» звука*; 5) концентрація уваги на *окремих мотивах, фразах, навіть паузах* та на множинності їх трактовки; 6) перевага принципу *концертності*, який досягається композитором не стільки через віртуозні виконавські прийоми, скільки завдяки яскравій колористиці та багатству звучання.

У зв'язку з вищезазначеними типовими стильовими ознаками виникають певні виконавські складності при інтерпретації камерно-інструментальних творів М. Скорика, серед яких слід назвати наступні: 1) проблема передачі імпульсу, пов'язана з використанням композитором улюбленого ним принципу діалогічного співставлення партій та вимагає від виконавців вміння сконцентрувати увагу на єдності окремих епізодів, які найчастіше побудовані по принципу контрасту; 2) вміння швидко переключати увагу, що зумовлено стрімкою зміною образів; 3) багатство творчої виконавської фантазії; 4) виявлення типових стильових ознак та «кодів», пов'язаних із принципами «стильової гри», їх правильне прочитання, а також відтворення цих стильових знаків крізь призму сучасного; 5) можливість реалізації співавторства виконавців і композитора.

Камерно-інструментальні твори М. Скорика за участю фортепіано дають надзвичайно багатий спектр можливостей для їх інтерпретації.

Використані джерела

1. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблема інтерпретації / Є. Басалаєва // Мирослав Скорик: Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Вип. 10. – С. 69-84
2. Ващук О. Стильові особливості фортепіанних ансамблів Мирослава Скорика (на прикладі тріо «Речитативи та рондо») / О. Ващук // Українська фортепіанна музика та виконавство: Стильові особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи: Матеріали III науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994. – С. 71-77.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. Львів, 2008. Ї 588с.
4. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX ст. / Олександр Козаренко // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 144-154
5. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посіб. / Стефанія Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232с.
6. Пилатюк І. Особливості форми і жанру Сонати №2 для скрипки і фортепіано Мирослава Скорика як виконавська проблема / Ігор Пилатюк // Питання стилю і форми в музиці: збірка статей. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 200-208
7. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Юрій Щириця. Ї К.: Муз. Україна, 1979. – 56 с.

О. С. Афоніна,
доцент НАКККіМ

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ ПРИЗМУ НЕОЄВРОПОЦЕНТРИЗМУ

Українська культура кінця XX – початку XXI ст. визначається складним, суперечливим та багатомірним характером. Ця складність репрезентує загальнокультурну ситуацію, притаманну західноєвропейській свідомості XX–XXI ст. Оскільки в українському суспільстві активізувалися процеси інтеграції України в загальноєвропейський простір, визначення ролі та місця європейської культури в українській культурі є актуальною темою. Неоєвропоцентризм можна розглядати як новий етап розвитку культури, як певний духовний стан сучасної української культури. Вивчення сучасної культури з позицій неоєвропоцентризму впливає на оцінку творчості різних художніх напрямків, конкретної особистості, окремої композиції. Неоєвропоцентризм не виключає всіх способів зміни традицій, вироблених у попередні століття, а лише додає до них нові прийоми, іноді якісно переосмислюючи й трансформуючи традиційні.

Тому неоєвропоцентризм впливає на сучасну композиторську творчість, з одного боку, звертаючись до раніше існуючих традицій (християнської тематики), з іншого – якісно їх змінюючи, завдяки включенню в композиції новітніх технологій. Досягнення сучасної техніки істотно впливають на час і простір в мистецькій практиці, що є проявом неоєвропоцентризму.

Дослідження сучасної художньої культури (О. Авраменко, І. Зубавіна, М. Протас, А. Пучков, Г. Скляренко, О. Соловйов, О. Федорук, О. Чепелик), а також коментарі композиторів (П. Булєза, А. Веберна, С. Губайдуліної, Д. Лігеті, Л.Ноно, М.Рославця, П.Шеффера, К.Штокхаузена та ін.), художників (Ю.Нагулко, Ю.Нікітін, В.Сидоренко, О. Сидор-Гібелінда) складають вагому частку в процесі визначення стилістичних показників художнього хронотопу, притаманних сучасній творчості з позицій їхньої часопросторової організації.

Завдяки використанню новітніх технологій, зокрема практик соціальної скульптури і методів public art, відбувається переосмислення часу і простору в сучасній архітектурі, кіномистецтві, образотворчому мистецтві.

«Просторово-часовий континуум художнього світу постає перед дослідниками кожного мистецтва як незвичайна, чарівна і дещо «дивна» у своїй незвичайності картина, що своєрідно відбиває фізичну реальність і водночас має обриси ірреальні, невловимі, ніби розпливчасті» [2, 31].

На відміну від просторових видів мистецтва, музика живе в часі. За своєю природою вона динамічна. Вітчизняні музикознавці вивчають категорії простору і часу з точки зору взаємозбагачення композиції, драматургії та музичних засобів (Н.Герасимова-Персидська, Т.Бринь, С.Гоменюк, В.Іонов, І.Крицька, Б.Стронько).

Просторовий фактор у музичних творах вирішується по-різному. У творі Юрія Алжнєва «Обереги» принцип просторового фактору вирішується завдяки кадровому монтажу, що виявляється в нашаруванні близьких і дальніх планів. Просторовий в хорових творах Віктора Степурка «Царює Господь» і «Блажен муж» створюється завдяки розведенню голосів у контрастні регістри. У концерті В.Степурка «Отче наш» із циклу «П'ять духовних квартет солістів і хор автор розглядає як дві іпостасі людського єства: свідомість і підсвідомість. Розташування хору і солістів квартету створюють ефект «здалека», ефект просторовості. Так само вирішує проблему простору Володимир Рунчак у «Kyrie eleison» з «Реквієму». Експериментування в галузі просторового звучання, розшарування фактури на численні шари та блоки відбивається в творах К.Цепколенко «Камерні симфонії».

У творі мистецтва художній час і художній простір є образами часу й простору зі своїми ознаками й особливостями. У хоровій опері «Золотослов» Леся Дичко втілює характерну для міфів сакральність простору та циклічність часу. Циклічність часу пов’язана з уявленням про структуру космосу та різними культами, таке уявлення йде від часів античності. Елементам космічного простору, природним явищам і стихіям (сонце, місяць, зорі, вогонь, вода, земля, повітря) надається особлива образна роль. У Людмили Верещак простір, заповнений циклічним часом, часом пор року: «Ось і літо прийшло», «Осінній натюрморт», «Літній настрій», «Кольорове літо», «У Києві зима».

Композитори та художники звертаються до понять з різних наук (фізики, математики тощо) і художніми засобами втілюють ці поняття (С.Азарова «Хронометр», Ю.Гомельська «Синопсис симетрій», Л.Юріна «Геометрикум», «Екаграта», «Калейдоскоп», О.Щетинський «Криптограма»).

Ганна Гаврилець у п’єсі «Гравітації» вирішує проблему часопростору згідно з визначенням «гравітації» у фізиці та квантовій теорії, де взаємодія матерії та просторово-часового континууму, незалежно від маси тіла і внутрішньої структури усім тілам в одній і тій же крапці простору й часу надає однакове прискорення. У квантовій теорії гравітації взаємодія передається за посередництвом гравітонів. Композитор музичну гравітацію передає за допомогою ритмічного розвитку, «розхитуванням» основної теми з однаковим прискоренням часу і простору. Інше втілення ефекту просторовості досягається автором в композиції «Засвічу свічу» звуконаслідуванням горіння свічі, подувом вітру.

У п’єсі «Флейтові верс-інверсії» Юлія Гомельська оригінально втілює геометричне поняття інверсія (перетворення простору) по відношенню до запису на магнітофонній плівці до флейтової партії. У арт-проекті російського митця Михайла Погарського «Инверсия полёта» час символізував пісок, який висипа-

вся з скляних пірамід, розташованих на триногах з вербових прутів Пісок просипався на маленькі підвішені знизу глобуси землі, місяць і галактики.

Інтерес до тематики, яка пов'язана із простором, виявляється в образах і назвах творів Алли Загайкевич («Числа і вітер», «Гравітація», ««Тікати», «Дихати», «Мовчати»«, «Повітряна механіка»), Вікторії Польової («Розмова крізь вітер», «Теплий вітер», «Числа», «Літаюча», «Ходіння по водах», «Прогулянки у пустоті», «Підземні птахи»). Основою твору «Повітряна механіка» А.Загайкевич стала просторова модель атмосферних переміщень у шести верствах (у композиції шість інструментальних партій) і виникаючи при цьому три просторових локалізації [1].

Твір Євгена Петриченка «Requiem-quartett» написаний для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограму аутентичної музики. Просторовий ефект автор досягає розміщенням апаратури в кінці зали, а квартету виконавців – на сцені.

Ремінісценція в творчості поєднується із простором і часом на рівні образів *силуетів, пропорції і сюжети* стародавніх *наскельних зображень*, котрі повторювались у *«звіриному стилі» скіфів* або у творчості майстрів сучасності (*живописців, ювелірів, дизайнерів* та ін.). Ремінісценції можуть бути присутніми як у самому *тексті, зображенні* або *музиці*, так і у назві, підзаголовку або назвах розділів даного твору (Г.Гаврилець – музичний твір «Ремінісценції», Л. Маркосян – художній твір «Ремінісценції»).

Петро Лебединець у диптиху «Вимір часу» представив простір, заповнений різнокольоровим виміром часу. «Хроматична композиція» автора передає кольорову гаму тонів та півтонів у просторі і часі. «Час» П.Лебединця – композиція з кольорово-просторових нашарувань. Картини «Живописні ритми» та «Увертюра кольору» мають музичну основу не тільки на рівні понять «ритм, увертюра», а й на рівні втілення ритмічного розрахунку часу. «Земля та простір» – диптих простору, де час має символічний вимір.

Дієвість простору, вібрація снігового простору, зв'язок часів минулого та майбутнього у композиції О.Животкова «Река Лыбедь». Ріка є символом світового потоку, рухом (часом) життя, світом змін, об'єднаним символом простору і часу. О.Животков експериментує з білим кольором у низці картин під загальною назвою «Варіанти з білим», «Білий Сад». Крім того, у автора є і «Варіанти з чорним». «Біле – всеколір. Біле і чорне – ахроматизми. Але якщо чорне – це поглинання всіх кольорів, то біле – це їх початок, потенціальність, неподільність. Чорне зберігає пам'ять усіх кольорів. Біле – ще не розгорнене їх віяло. «Білий Сад» Животкова – це нескінченне очікування того, що на екрані нашої пам'яті спалахне колір: червоний, синій, жовтий... Так зникає відчуття гравітації...» [3].

Простір і час відтворюється в сучасній художній культурі в новій техниці – інсталяції. Ця техніка використовує тривимірні об'єкти, які призначені для зміни сприйняття простору людиною. Елементами інсталяції можуть бути різні об'єкти включаючи предмети, малюнки, звук, віртуальну реальність, інтернет (Л. Юріна «Waterdreams»: відеохепенінг з тромбоном, ударними, імпровізуючим саксофоністом і пантомімою; В.Польова електроакустична інсталяція «Кімнати будинку Турбіних»).

«Інсталяція» в перекладі з англійської означає «установку, розміщення, монтаж». Інсталяція є формою сучасного мистецтва і втіленням просторової композиції. Різні елементи, які створюють інсталяцію, можуть передавати оригінально втілювати час. Наприклад, у композиції «Чайний сервіз» Олега Пінчука, поєднанням використаних предметів (сучасних стільців та старовинних самоварів), автор відтворив часову відстань.

Олександр Животков у інсталяції «Місячний вершник» розташував різні об'єкти у довкіллі, об'єднавши реальний простір і реальний час.

Аналіз творів з позицій їх часопросторової організації показав, що використання нових комп'ютерних технологій розширили можливості передачі музичного простору. У митців з'явилася можливість управляти, створювати будь-який простір, коли кожен твір стає просторовим полотном.

Дослідження сучасного мистецтва крізь призму неоєвропоцентризму відкривають нові перспективи у вивченні сучасної художньої культури.

Використані джерела

1. Ракунова І.М.Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)**:** автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І.М.Ракунова. – К., 2008. – 18 с.

2. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. / М.С.Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.

3. Халєєва О.В. Мотет у європейській музичній практиці: шляхи розвитку.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В.Халєєва. – К., 2007. – 18 с.

В. В. Вовкун,
кандидат культурології,
Народний артист України

МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

В умовах сучасного українського суспільства XXI ст. особливого значення набуває масова культура як епіцентр духовно-інтелектуального потенціалу нації і, перш за все, в контексті її геополітичних та геокультурних стратегічних завдань. Особливо це стосується ролі національної культури, історико-культурної спадщини, національної кінематографії та сучасних культурних індустрій у розбудові й наповненні національним культурним продуктом інформаційно-культурного простору України та світового українства, а також у справі виховання молодого покоління і формування національної свідомості та самосвідомості громадян Української держави [4, 3–6; 17, 278].

Основними причинами виникнення проблем у сфері масової культури і мистецтва є наступні: невідповідність сучасним суспільним умовам успадкованої від радянської доби культурно-мистецької інфраструктури та системи управління нею; незавершеність процесу формування цілісного інформаційно-культурного простору України та напрацювання нових принципів і механізмів реалізації національної культурної політики; виникнення кризових явищ в економіці, які негативно впливають на матеріально-технічну базу, тому сфери культури не дозволяють налагодити інвестиційно-стратегічний напрям її розвитку; несформованість національних інтересів у сфері культури і мистецтва та пріоритетів Української держави щодо надання підтримки її розвитку; неналагодженість системної роботи у збереженні й суспільній актуалізації національної матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, в її використанні для суспільно-економічного розвитку України та формування й популяризації її привабливого іміджу; відсутність цілеспрямованого впливу держави на ринок товарів і послуг у сфері культури, дозвілля та інформації; недосконалість зако-

нодавства у сфері культури і мистецтва та відсутність ефективних механізмів контролю за дотриманням його норм; недостатній рівень державної підтримки закладів культури недержавного сектору та відсутність сприятливих умов для його розвитку; проблема незбалансованого і тенденційного способу формування ринку культури, дозвілля та інформації, на якому монопольні позиції посів закордонний культурний продукт, викликає потребу в цивілізованому протекціонізмі щодо виробника національного культурного продукту і захисту культурного, інформаційного та інтелектуального простору країни [5, 16–19; 8, 21–25]. Вирішення вищезазначених проблем потребує розроблення і виконання, перш за все, «Державної цільової програми інноваційного розвитку української культури на 2009–2013 роки», згідно з якою вдосконалюється процедура розподілу бюджетного фінансування, збільшується його обсяг та ефективність використання, оновлюються механізми залучення позабюджетних коштів, впорядковується правова база та модернізується система управління галуззю [1, 3–9; 15, 149–150]. Метою цієї «Програми» є: формування цілісного національного культурно-інформаційного і мовно-культурного простору, наповнення його високоякісним і різноманітним національним культурним продуктом; збереження і використання національної культурної спадщини як фактора соціального та економічного розвитку українського суспільства; створення в Україні належних правових, організаційних, економічних, технологічних умов для розвитку національної кіноіндустрії, здатної забезпечити підвищення конкурентоспроможності національних фільмів, їх художньої та соціальної значимості та ефективної форми суспільного функціонування; сприяння інтенсивному розвитку національних культурних індустрій шляхом впровадження гнучких механізмів державного регулювання конкурентного середовища для забезпечення належної присутності україномовного національного культурного продукту на вітчизняному ринку культури, дозвілля та інформації; прискорення інтеграції української культури у світовий культурний простір та підвищення ролі культури і мистецтва у формуванні та поширенні позитивного міжнародного іміджу України [8, 24–25; 10, 267; 11, 320–321].

Перш за все, цю проблему можливо вирішити двома варіантами. Перший варіант передбачає збільшення обсягу надання державної підтримки закладам культури і мистецтва без змін у механізмі її надання. Цей варіант не вимагає значних законодавчих та інституціональних змін, проте й не забезпечує ефективного використання коштів і призведе до поглиблення проблем у галузі. Другий, оптимальний варіант вирішення проблеми передбачає: надання державної підтримки закладам культури і мистецтва та водночас стимулювання залучення позабюджетних джерел фінансування, зокрема коштів спонсорів, благодійників, меценатів та інвесторів, використання власних доходів зазначених закладів; забезпечення дієвості державної політики протекціонізму щодо вітчизняної кіноіндустрії та здійснення заходів щодо переходу до продюсерської системи організації і фінансування виробництва, розповсюдження та демонстрування фільмів, впровадження передових кінотехнологій; запровадження прозорого механізму фінансування культурно-мистецьких проектів; поєднання протекціонізму стосовно виробника національного культурного продукту та здійснення заходів щодо формування цілісного національного культурно-інформаційного і мовно-культурного простору [13, 67–72; 16, 116–124; 19, 169–184]. В межах виконання цієї «Програми» передбачається збільшити обсяг надання державної

підтримки закладам культури і мистецтва, що надасть можливість: забезпечити розвиток провідних мистецьких закладів і творчих колективів; відродити професійні національні мистецькі школи; підтримати гастрольну та виставково-галерейну діяльність українських митців, фестивальний і конкурсний рух, творчу молодь у створенні нових творів, концертних програм, театральних вистав, а також циркову галузь, позашкільну мистецьку освіту; забезпечити розвиток аматорського виконавського та образотворчого мистецтва [2, 208–210; 9, 116–120]. Водночас, забезпечення формування цілісного національного культурно-інформаційного та мовно-культурного часо-простору необхідно здійснити наступним шляхом: через збільшення обсягу надання державної підтримки створення і поширення національного культурного продукту та удосконалення механізму її надання; посилення контролю за використанням мов аудіовізуальними (електронними) засобами масової інформації; надання державної підтримки у виданні українських культурологічних видань і часописів; забезпечення функціонування мережі бібліотек з урахуванням культурних та інформаційних потреб громадян, зокрема поповнення фондів таких бібліотек новими українськими виданнями; надання всебічної підтримки у створенні енциклопедичної, довідкової, наукової, науково-популярної літератури з питань культури, мистецтва, історії України, аудіовидань найкращих творів українських композиторів та виконавців. Особливо цінним є формування Державного реєстру рідкісних і цінних документів «Книжкові пам'ятки України»; впровадження новітніх інформаційних технологій у діяльність бібліотек та музеїв, забезпечення доступу до Інтернету в публічних бібліотеках; створення умов доступу жителів, особливо районних центрів, малих міст, сіл та селищ, до творів національного та світового кіномистецтва; продовження реформування матеріально-технічної бази кінематографії; забезпечення ефективного захисту прав інтелектуальної власності щодо кінотворів, музичний творів та музичного інструментарію України [3, 7–9; 7, 35–39].

В контексті актуалізації української культурної спадщини як фактора формування національної свідомості, нагальним стає забезпечення економічного відродження багатих на культурну спадщину регіонів шляхом: організації системи заходів з метою популяризації української культурної спадщини, запобігання незаконному обігу культурних цінностей; створення умов для розвитку історико-культурних центрів у всіх регіонах; забезпечення пошуку і повернення національних культурних цінностей, що опинилися за межами країни; створення нових музеїв, історико-культурних заповідників, реконструкція та модернізація діючих [3, 8; 14, 389].

Але, необхідно чітко відрізняти «культуру» від «антикультури». Сам термін «антикультура» сприймається науковцями досить суперечливо (наприклад, це є все, що створене людиною, лише різної «культурної» якості). Термін «антикультура» увійшов у мовний обіг і ним активно користуються. Предметне поле «антикультури» охоплює такі суспільні явища, процеси, ідеї та відносини, які, за джерелом свого походження (як результат людської діяльності) підпадають під загальне визначення культури, і водночас, є якісно іншим, оскільки «антикультура» суперечить суспільно-історичним принципам гуманізму і людяності. Визначити будь-які суспільні явища як антикультурними водночас надзвичайно і важко, і легко. Так, наркоманію, пияцтво, злодійство всі народи класифікують як антицінності, як антикультуру. З іншого боку, такі результати

наукової діяльності, як відкриття в галузі ядерної фізики, біології, генної інженерії, однозначно оцінити неможливо. Як результати наукової творчості вченого, вони є складовими культури. Однак, як елементи, на основі яких створена зброя масового знищення людей чи спроби штучної зміни їх природних характеристик, вони не відповідають цьому визначенню і належать до «антикультури». Практично всі видатні фізики ХХ ст. (Н.Бор, М.Борн, А.Сахаров, А.Ейнштейн та ін.), наукові розробки яких лягли в основу створення термоядерної зброї, після перших же її наслідків випробовування радикально переглянули свої погляди й світоглядні установки в їх людяному вимірі. Іншими очима вчені подивилися й на науку як складову загальної культури людства. Як зазначив видатний англійський вчений Дж. Бернал (1901–1971), «коли наука виступає як в руйнаційній, так і в творчій ролі, настав час розкрити її соціальне призначення» [6, 117].

У галузі виробничої діяльності (економічної культури) так само з людською діяльністю пов'язують екологоруйнівні технології, впровадження екологонебезпечних технологічних систем, безвідповідальним забрудненням природного середовища шкідливими залишками виробництва, розгортанням виробничих моделей, які руйнують людину, замість того, щоб бути їй підпорядкованими як їх основному суб'єкту і меті. У сфері політики також існують технології, які не відповідають високому статусу «політичної культури» і є зразками політичної антикультури. Досить міцно і розгалужено феномен антикультури укорінився в духовній сфері українського суспільства, зокрема в релігії, літературі мистецтві та ін. Тобто, антикультура є проявом і результатом дегуманізації людських відносин, відхід від загальнолюдських цінностей і пріоритетів, втрата глибинних моральних орієнтацій, що грунтуються на мудрості, вірі й людинолюбстві. Відокремити культуру від антикультури часом буває надзвичайно важко. Істина відкривається людству не водночас і не повністю. Багатьом історико-культурним явищам згодом дають іншу, навіть протилежну оцінку. Все це зумовлює необхідність виваженого й об'єктивного підходу до дійсності.

Культурологічна література оперує ще одним терміном для позначення явищ та процесів, які не підпадають під однозначне визначення «культури». До таких понять належить «контркультура», яке використовується для позначення соціокультурних установок, що протистоять фундаментальним принципам і панують в конкретній культурі [12, 6; 14, 26; 18, 345]. Інколи в це поняття вкладається зміст молодіжної субкультури. Поняття «молодіжної культури» сформувалося в 60-х роках ХХ ст. в результаті сукупності політичних, соціальних, ідеологічних рухів та ідей західноєвропейської та північноамериканської молоді лівоекстремістської спрямованості. Цей рух виник на початку 60-х років і досяг кульмінації під час «травневої революції» 1968 року в Парижі (яка була позначена критичним ставленням до офіційної культури, як «культури батьків»). Автором змісту цього поняття є американський соціолог Т.Роззак, який спробував об'єднати нові і новітні молодіжні духовні орієнтації, спрямовані проти домінуючої культури, одним синтетичним терміном «контркультура». На сьогодні цей термін вживається як позначення особливої частки культурних явищ – протилежних офіційній культурі не з погляду реалізації гуманістично-моральних ідеалів, а як їх інше відображення. Саме тому контркультура протистоїть культурі не як негативне (вороже) явище, а просто як інше. Тому, це інше поступово може увійти в культуру і стати культурою. Яскравим прикладом контркульту-

ри, який згодом став культурним явищем, є феномен «рок-культури», який виник у Великобританії і США в 60-х роках ХХ ст. Перш за все, контркультура розглядається як реакція на кризу традиційної культури в переломні історичні періоди. Зразки контркультури існують і в сучасній Україні (серед таких окремі види театрального та естрадного мистецтва). Вже сьогодні виникає потреба аналізувати культуротворчу практику нашої країни, а також вимірювати культурну та гуманістичну ефективність людської творчості, моделювати горизонти її майбутнього розвитку в незалежній Українській державі.

Загалом масова культура реалізує свої функції, спираючись на досягнення людства, народу, нації, іншої спільноти, особистості в усіх сферах суспільного життя (геополітичного, економічного, соціального, духовного, національного). В системі культуротворення та державотворення масова культура українського народу органічно поєднується з його іншими складовими і набуває повноцінного звучання, подальшого розвитку та соціокультурного прогресу. В цьому контексті кожен народ (нація, держава) постає у світовому часопросторі цілісно й найповніше саме через власну національну культуру.

Використані джерела

1. Андрущенко В. П. Духовний світ і культура сучасної української людини / Андрущенко В. П. // Вісник Київського університету. [Серія : Філософія. Політологія. Соціологія. Психологія]. – 1994. – [Вип. 5]. – С. 3–11.
2. Андрущенко В. П., Михальченко М. І. Сучасна соціальна філософія / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко. – К.: Генеза, 1993. – Т. 2. – 317 с.
3. Бітаєв В. А. Історична культурна спадщина та проблема гуманізації естетичного виховання / Валерій Анатолійович Бітаєв // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К.: ДАКККіМ, 2008. – С. 7–9.
4. Богуцький Ю. П. Українська культура : процес самоорганізації та динаміка розвитку / Юрій Петрович Богуцький // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К. : ДАКККіМ, 2008. – С. 3–6.
5. Богуцький Ю. П. Парадигма національної культури в умовах глобалізації / Богуцький Юрій Петрович // Український народний музичний інструментарій : історія, теорія і методи дослідження : [Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції : до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (21–22 травня 2009 р., м. Київ)] / [Автори-упорядники : Горенко Л. І., Черкаський Л. М.]. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 16–21.
6. Бернал Дж. Наука и общество : [монографія] / Дж. Бернал. – М. : Знание, 1953. – 256 с.
7. Брезинський В. М. Онтологія цінностей // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [Зб. наук. праць] / Брезинський Віктор Михайлович. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. XIX. – С. 35–41.
8. Вовкун В. В. Концепція інноваційного розвитку української національної культури : традиції та перспективи / Вовкун Василь Володимирович // Український народний музичний інструментарій : історія, теорія і методи дослідження : [Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції : до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (21–22 травня 2009 р., м. Київ)] / [Автори-упорядники : Горенко Л. І., Черкаський Л. М.]. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 21–27.
9. Громадянське суспільство в Україні : проблема становлення / В. Ф. Сіренко, С. Б. Бобровік, О. І. Богініч, В. В. Головченко та ін. – НАН України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. – К. : Логос, 1997. – 423 с.
10. Культура. Ідеологія. Особистість : Методолого-світоглядний аналіз / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. – К. : Знання України, 2002. – 578 с.

11. Культура // Філософський словник / [За ред. В. І. Шинкарука] ; [2-ге вид. перероб. і доповнене]. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – С. 320–321.
12. Культура // Брокгаузъ Ф. А., Ефронъ И. А. Энциклопедический словарь / [Под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского]. – СПб., 1896. – Т. 17. – С. 6.
13. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура : [монографія] / Джон Сторі. – М.: Акта, 2005. – 189 с.
14. Українська та зарубіжна культура : [Навч. посіб.] / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О.М. Семашко та ін. ; За ред. М. М. Заковича. – К. : Т-во «Знання», КОО, 2000. – 456 с.
15. Чорна К. І. Громадянське виховання / К. І. Чорна // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; [головний ред. В. Г. Кремень]. – К. : Юрінком Інтер, 2008. – С. 149–150.
16. Шейко В. М. Поняття «культура» як феномен суспільства / Шейко Василь Миколайович // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. [Серія : Історія]. – К., 2000. – Вип. 2. – С. 116–125.
17. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : [Монографія] / Шейко Василь Миколайович, Богуцький Юрій Петрович. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
18. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.). [В 2-х томах] / Шейко Василь Миколайович. – Харків : Основа, 2001. – Т. 2. – 400 с.
19. Шкляр Л. Є. Духовне життя етносу та нації / Шкляр Леонід Євдокимович // Життя етносу : соціокультурні нариси : [навч. посібник] / [Б. Попов (керівник авт. колективу), В. Ігнатов, М. Степико та ін.]. – К. : Либідь, 1997. – С. 169–184.

В. С. Гончарова,
концертмейстер Донецької ДМА
ім. С.С. Прокоф'єва, здобувач НАКККіМ

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ДОНЕЦЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. А. Б. СОЛОВ'ЯНЕНКА

У культурному житті Донецького регіону одне з найважливіших місць посів театр опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка. Цікавий та різноплановий репертуар, акторська та режисерська майстерність, високий рівень підготовки солістів – все це приваблює до театру широке коло шанувальників та глядачів. Про його міжнародний авторитет свідчать запрошення на гастролі до близького та далекого зарубіжжя, співпраця з відомими композиторами, проведення відомих міжнародних фестивалів, таких як «Зірки світового балету» та «Золота Корона».

Однак слід зазначити, що вагоме місце театр посів не одразу, за десятиріччя наполегливої праці, спрямованої на удосконалення майстерності та формування власних традицій, які вирізняють Донецький театр та формують його творче обличчя.

Перші кроки становлення театру припадають на 30 – ті роки XX ст. Це був один з найскладніших етапів розвитку України за часів Радянської влади. Духовний клімат епохи характеризувався такими явищами, як голодомор, масові репресії, приниження всього сміливого, яскравого, талановитого – з одного боку, і декларація вільного і радісного життя – з іншого (пригадаємо слова відомої пісні – гімну того часу: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек»). Не можна не погодитися з Л. Нікітіною, яка зазначає, що «у культурному житті 30-х років боролися два начала: витвір і диктат» [4]. Необхідність створення демократичного іміджу нової влади в очах міжнародної спільноти і в той же час цілеспрямована політика формування менталітету нової

людини (homo soveticus) обумовили надзвичайно гострі протеріччя у розвитку мистецтва довоєнних років.

Саме в цій історично складній ситуації і відбувалося становлення нового театру опери та балету в центрі Донеччини. Передумовою для цього стало зростання мистецької культури індустріального міста. Так, 1933 року на постійну роботу до Сталіно був переведений один з провідних театрів України – Харківський Червонозаводський театр, який перетворився в Сталінський державний український драматичний театр. 1935 року відкрився музичний технікум і одночасно був організований симфонічний оркестр при радіокомітеті, яким керував О. Клімов, а потім очолював Н. Рахлін. Наприкінці десятиріччя в місті активно працювала обласна філармонія, був створений шахтарський ансамбль пісні і танцю. Значною подією стали гастролі таких видатних театрів, як Ленінградський театр опери та балету, МХАТ, Театр імені Мосради. Все це підготувало основу для формування власного театру опери та балету. Будівництво приміщення для нового театру почалося 1936 року за проектом архітектора Л. Котовського, а 12 квітня 1941 року Донецький музичний театр відкрив свій перший сезон. Значення цієї події вийшло далеко за межі окремого регіону. Зародження осередку культури у шахтарській столиці привітали відомі майстри М. Рейзен, М. Гришко, В. Немирович – Данченко, які відзначали важливість саме синтетичної форми музичного театру. Так, В. Немирович-Данченко писав: «Від душі вітаю відкриття Донецького музичного театру. Не приховую, що ця форма театрального мистецтва найбільш близька моєму серцю як кращий шлях до синтетичного театру» [3].

Творче обличчя театру – це насамперед його репертуар. І в тому, які саме твори вибирає театр із світової оперної скарбниці і чи одержують вони на його сцені нове життя та сучасне звучання, яскраво виявляється ідейно-естетична зрілість мистецького колективу. Адже кожне нове покоління відкриває в партитурах Глюка і Монтеверді, Моцарта і Россіні, Глінки і Чайковського, Верді і Вагнера, Римського-Корсакова і Мусоргського нові емоційні барви і новий зміст, що відповідають його поглядам і устремлінням.

На сьогоднішні загальна ідейно-художня концепція оперної вистави залежить не тільки від глибокого проникнення в образний стрій партитури, а й від сучасного світосприйняття постановників. Не визиває сумнівів той факт, що свіже, співзвучне дійсності тлумачення класичної партитури є важливою умовою справжнього сучасного музично-театрального мистецтва та запорукою його подальшого розвитку.

Художнім керівником і головним режисером Донецького театру опери та балету став Й. Лапицький. Його ім’я було відомо ще в дореволюційній Росії і набуло авторитету як невтомного експериментатора в сфері музично-театральної драматургії. Свої новаторські ідеї він апробував у створеному ним Театрі музичної драми (ТМД), який проіснував до лютого 1917 року. Після жовтневого перевороту організаторський талант Лапицького проявився на посаді директора Великого театру в Москві, а згодом директора Петроградського академічного театру опери та балету, на сцені якого він здійснив постановку опери Р. Штрауса «Соломія».

Еталоном для Й. Лапицького був МХАТ, творчий досвід якого він намагався перенести на музичний театр. Перш за все режисер розглядав виставу як художню цілісність, пов'язану з поєднанням вокального і сценічного рядів. У цьому погляди Й. Лапицького наближаються до позицій К. Станіславського з питань взаємодії драматичних і музичних елементів: «Дія на сцені, як і саме слово, повинно бути музичною <…> В русі є свої легато, стакато, фермати, анданте, алегро, піано, форте тощо. Темп і ритм дій повинні бути відповідними до музики» [7]. Й. Лапицький розглядав кожну оперу як музичну драму, тому вважав постановника головною постаттю у створенні вистави, що має право підпорядковувати твір своїм художнім задумам, власному баченню спектаклю: переставляти епізоди, вводити додаткових дійових осіб, робити купюри (наприклад, у його постановці опери Д. Верді «Ріголетто» відому пісеньку Герцога виконував новий персонаж). Така естетична платформа майстра відповідала принципам режисерського театру ХХ ст.

З другої половини 20-х років Й. Лапицький відіграє значну роль у розвитку музичної культури України, створюючи спектаклі на сценах Києва, Харкова з українського та світового оперного репертуару. Свій багатий досвід і творчі плани режисер прагнув втілити в новому культурному закладі на Донецькій землі. Він намагався створити колектив, який був би спроможним реалізувати найсміливіші творчі плани – постановки класичних оперних і балетних монументальних вистав, сучасних експериментальних творів, а також оперет.

З цього приводу дослідник українського театру Ю. Станішевський писав: «Талановитий режисер і чудовий організатор Й. Лапицький поставив перед молодим значно розширеним колективом складні і відповідальні завдання – створити справжній синтетичний театр, у якому б глибока внутрішня гармонія музики і драми привела до правди характерів, до переконливого розкриття життя «людської душі», до піднесеного громадянського звучання кожного спектаклю» [8]. Для дебюту театру була обрана опера М. Глінки «Іван Сусанін». Й. Лапицький вважав, що матеріалом для здійснення новаторських ідей повинні бути, перш за все, ті твори, в яких канонізувалися певні прийоми виконання, оскільки «позбутися зашкарублих традицій потрібно і можливо лише на давно відомому матеріалі» [1]. Прагнучи підкреслити героїко-патріотичну ідею твору М. Глінки, Й. Лапинський і Я. Пресман створили обрамлення: вистава починалася прологом – зверненням Мініна до народу – і завершувалася епілогом – в'їздом Мініна на Червону площу під урочистий передзвін. У відгуках на виставу підкреслювалося: «Надзвичайно могутньо звучить хор і оркестр, <…> театру вдалося чудово передати цей внутрішній запал, гаряче дихання глінкінської музики» [5]. Великому успіху вистави сприяло високопрофесійне виконання провідними солістами Ю. Сабініним, І. Верещагіною, Н. Потоцькою партій Сусаніна, Вані, Антоніди, а також яскрава творча робота диригента О. Ковальського і художника Є. Ляховича.

Виходячи з висунутого Й. Лапицьким положення, в перші місяці діяльності у репертуарі театру переважала класика. Так, однією з наступних прем'єр була опера Ш. Гуно «Фауст». В рецензії на виставу відзначалося: «Музично-драматична партитура розкрита і розроблена Й.М. Лапицьким з вражаючою

майстерністю і винахідливістю. Жодна репліка дійових осіб, хору, оркестру не залишалася в тіні, <…> режисер надав всьому спектаклю хвилюючої життєвої правди, оминаючи так звані мізансцени, які обмежували творчість актора, відмовився від трафарету звичайних оперних вистав» [6]. Крім опери «Фауст», в той же період були підготовлені і побачили світ рампи опери «Севільський цирюльнік» Дж. Россіні, «Ріголетто» Дж. Верді, «Вертер» Ж. Массне, «Кармен» Ж. Бізе, «Пікова дама» П. Чайковського, балет «Лауренсія» О. Крейна. Розглядаючи свій театр як синтетичний, Й. Лапицький поєднував у виставах літературне першоджерело і оперний твір. Він називав «Фауст», «Ріголетто» мелодрамами, підкреслюючи, що в ці постановки додатково введена проза геніальних творів Й. Гете і В. Гюго.

Формуючи творчу позицію Донецького музичного театру, Й. Лапицький намагався не обмежувати репертуар лише популярними класичними творами. В статті «Наші творчі плани» він таким чином назначив перспективу діяльності колективу: «<…> головне, що ми будемо ставити – це нові або, вірніше, маловиконувані твори» [2].

Протягом короткого першого сезону, окрім названих, був створений спектакль «Червоне сонечко» Є. Одрана, готувалась до постановки опера М. Римського-Корсакова «Золотий півник». У співдружності з композитором В. Юровським, здійснювалася робота над романтичною оперою «Дума про Опанаса» за мотивами поеми Е. Багрицького.

Художнє керівництво молодого театру прагнуло досягти високої культури виконання, повної єдності режисерського рішення і музики, гармонічного співвідношення вокального та оркестрового пластів.

Проте початок Великої Вітчизняної війни примусив театр відсунути найближчі плани (останні вистави відбулися в серпні 1941 року).

Таким чином, короткочасність довоєнного періоду діяльності Донецького театру опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка не дає підстав для ґрунтовних висновків про її результати. Але разом з тим слід відзначити, що з перших кроків свого існування Донецький театр формувався на високих естетичних засадах та традиціях, демонструючи при цьому тяжіння до творчого експерименту та впровадження нових досягнень сучасної режисури, художнього оформлення вистав, виконавських засобів.

Використані джерела

1. Левик С. Записки оперного певца. – М.: Музыка, 1962. – 568 с.
2. Й. Лапицкий. Наши творческие планы // Социалистический Донбасс. – 1941. – 12 апреля.
3. В Немирович-Данченко. Открытие сезона // Социалистический Донбасс. – 1941. – 12 апреля.
4. Никитина Л. Советская музыка: история и современность. – М.: Музыка, 1991. – С. 54.
5. «Социалистический Донбасс». – 1941. – 15 апреля.
6. «Социалистический Донбасс». – 1941. – 5 мая.
7. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. – М.: Музыка, 1962. – 462 с.
8. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр. – К.: Наукова думка. – 1970. – С. 177.

Г. М. Григор'єв,
заслужений діяч мистецтв України,
керівник Інституту проблем народної культури УЦКД

ФОРМИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Найбільш ефективними формами виховної і пропагандистської роботи у творчій діяльності оркестрів духових інструментів є різного рівня фестивалі, свята й марш-паради духових оркестрів в Україні.

Аналізуючи досвід організацій і проведення цих заходів, можна відзначити характерні для них особливості. Як правило, у всіх цих заходах обов'язково передбачене проведення марш-парадів і ходів по вулицях міста, концерти окремих колективів і зведеного духового оркестру, дефіле, плац-концерти в місцях масового відпочинку людей, участь у забезпеченні суспільно-масових заходів (художньо-театралізовані вистави, святкові концерти, покладання квітів, виконання патріотичної музики в пам'ятних місцях тощо). Тому давно уже виникла потреба в узагальненні наявного досвіду в проведенні таких заходів і його упорядкуванні.

Виступи духового оркестру просто неба із концертними програмами. Даний вид діяльності мало чим відрізняється від виступу в концертному залі (закритому приміщенні). Головне, що поєднує, – це репертуар, що у більшості випадків носить художню спрямованість. У цьому зв'язку відбувається деяким чином синтез двох форм концертних виступів. З одного боку, при виступі просто неба залишаються особливості, властиві для гри оркестру на вулиці, а з іншого боку – необхідність збереження й перенесення із залу на відкритий простір манери академічного звучання духового оркестру. Звичайно ж, це далеко не просто, але доступно.

Історичний і практичний досвід для вирішення даного завдання підказує, що для вибору концертної програми в даному випадку, у першу чергу, необхідно відштовхуватися від акустичних особливостей місцевості, тому що кожне місце як і зал закритого приміщення, має свою акустику. На акустику відкритих площадок роблять вплив рельєф місцевості (рослинність, поглиблення, височини, поверхня ґрунту тощо) і архітектура навколишніх будівель. Приміром, на одному майданчику в оточенні будинків, звучання буде більш об'ємним, компактним і голосним, а на іншому (із незамкнутим простором) – слабким у динамічному відношенні. У першому випадку успішно можуть лунати музичні добутки будь-якої спрямованості. У другому випадку перевагу бажано віддати вибору менш складної для виконання музики, розрахованої спеціально для виконання на «повітрі» чи доступної для цього виду виступу оркестру. Ну і, звичайно, ж у будь-якому випадку для виступів залишається незмінною вимогою підбору репертуару з обліком індивідуальної можливості виконавців оркестру.

Посадка та розміщення музикантів духового оркестру для виконання музичних творів концертного репертуару на відкритих майданчиках повинно здійснюватися в основному також як і на сцені в закритому приміщенні – концертному залі. При цьому бажано мідну мелодійну групу оркестру (корнети) по можливості розміщувати ближче до дерев'яної групи (флейти, кларнети)

для того, щоб постійно підтримувалася динамічна щільність звучання мелодійної лінії і зберігався належний ансамбль. Треба відзначити, що посадка інших виконавців оркестру повинна бути зроблена більш щільним розташуванням, яке сприяло б збереженню загального злагодженого ансамблевого звучання всього оркестру. Така вимога також диктується акустичними особливостями звучання духового оркестру на відкритому повітрі. Що стосується індивідуальних виконавських особливостей гри на музичних духових інструментах у даних умовах, потрібно відзначити наступне: штрихи з переважним твердим початком звук повинні виповнюватися з перебільшеною атакою, а тривалості гранично витримуватися до кінця. Це продиктовано тією ж причиною – відсутністю можливості акустики, яка могла б підтримувати резонанс звука на відкритих площадках.

Багато диригентів і виконавці в концертах на відкритому повітрі з метою компенсування відсутності якісної акустики використовують звукопідсилюючі засоби – електрозвукове устаткування, але це вже інша тема, про яку потрібно говорити окремо.

Е. С. Гумарова,
викладач Кримського
інженерно-педагогічного університету

«ПЕСНИ КРЫМА» А. КОНЧЕВСКОГО В ГАРМОНИЗАЦИЯХ М. СТАВИЦКОГО И В. ПАСХАЛОВА КАК ПЕРВЫЙ ОПЫТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОБРАБОТКИ КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Народная музыка крымских татар – явление самобытное, многослойное и изученное в недостаточной степени. Геополитическое положение и историко-культурные обстоятельства оказали влияние на музыкальный фольклор коренных крымчан, способствовали ассимиляции в нем не только ключевой тюркской основы, но и многих инонациональных влияний. В их числе такие разные по музыкальным идиомам (лексике и семантике языка), как греческие (эллинские), идущие от античности и греческих колоний в Крыму в XIII веке; славянские (русские и украинские, а так же южнославянские – болгарские, сербские и др.); турецкие, определяющие жанры, склады и ладовость крымскотатарских песен; западноевропейские, пришедшие в городской фольклор Крыма через Польшу, Россию и Украину.

В этномузыковедении, связанном с изучением фольклора на Крымском полуострове, несмотря на накопленный достаточно обширный материал по музыке крымских татар, отсутствует единая точка зрения относительно его систематизации . Это относится, в частности, к ладовой проблеме, на что обратил внимание еще К.В. Квитка. Известный ученый-фольклорист в ряде своих статей отмечал бедность имеющихся в науке сведений об этой народной песенной культуре, крайне малое на тот период (50-е годы) количество опубликованных записей ее образцов [3, 4].

К настоящему времени благодаря деятельности крымскотатарских ученых-фольклористов и композиторов, в первую очередь, Я. Шерфединова- автора

сборника «Звучит кайтарма» [6], включающего 350 песенных и танцевальных мелодий крымских татар, источниковедческая база в изучении основ национального фольклорного стиля в значительной мере пополнилась. Однако музыковедческих работ, характеризующих на системном уровне крымскотатарский музыкальный фольклор, к настоящему времени недостаточно. Известным исключением является небольшая обзорная брошюра С.Изидиновой [2], а также вышедшая в 2001 году в Симферополе наиболее полная антология Ф. Алиева [1], где не только собран материал крымскотатарских песен и танцев (600 образцов), но и даны комментарии к традициям их исполнения.

Первым образцом записей и гармонизаций крымскотатарских фольклорно-песенных образцов является сборник, составленный певцом и собирателем крымского фольклора А. Кончевским (1882–1969). Деятельность А.Кончевского, выпускника Московской консерватории, в 20-е годы была тесно связана с крымскотатарским фольклором, интерес к которому у профессионального музыканта перерос в этнографическую исследовательскую область. Им были записаны 62 песенные мелодии с оригинальными текстами, из которых 25 вошли в сборник «Песни Крыма» [5]. Он был издан в 1923г. в Москве Муз. Сектором Госиздата и дважды переиздавался (1924 и 1929), что указывает на повышенный интерес к нему музыкальной общественности. В 20-е годы на официальном уровне поощрялось изучение народных основ музыкального языка в духе лозунга о социалистической культуре, которая должна быть «национальной по форме и социалистической по содержанию». Поэтому сборник А. Кончевского был удостоен вниманием Наркома просвещения А.В. Луначарского и руководителя секции этнографии ГИМН-а, известного музыковеда В.Пасхалова. Последний не только оказывал содействие в издании сборника, но и явился одним из его соавторов (гармонизации песен выполнены В. Пасхаловым в содружестве с композитором М. Ставицким). В. Пасхаловым была написана также вступительная статья к сборнику, помещенная после введения А. Кончевского и предисловия А. Луначарского.

Во вступительной статье В.Пасхалова в характеристике стиля крымскотатарских песен (автор для краткости называет их «крымскими») использован традиционный для теоретического музыкознания, ориентированного на композиторскую практику, аналитический подход, который можно определить как позицию гармонизатора – «обработчика». Стиль песен, как и других, музыкально-художественных образцов – профессиональных и фольклорных – выявляется, по В. Пасхалову, «тремя функциями данного музыкального организма, функциями мелодической, ритмической и гармонической(…)»[5, 6].

Песенность как жанровое начало формируется под влиянием двух истоков-речевого (декламационного и речитативного) и моторно-пластического, поскольку в глубинных пластах фольклора она неотделима от ритуала, действа, танца. Закрепляется весь этот жанровый комплекс в интонационно-ладовой сфере, представленной через типовые звукоряды, свойственные тому или иному фольклорно-песенному стилю: «Подлинную народную песню (…) всегда можно отличить по звукоряду, в пределах которого вращается мелодия, по характерным попевкам и по звучанию самого исполнения, в котором чувствуется присутствие нетемперированного строя [5, 5]. Делая этот общий вывод, А.Кончевский распространяет его на две стилевые группы песен, представленных в сборнике, – песни степного Крыма, связанные с претворением ногайской

культуры, и песни татар южного берега, «представляющих сложный тип, образовавшийся от смешения коренного татарского населения с пришлыми элементами Тавриды (готы, хазары, генуэзцы, греки) (…) [5].

Эти указания собирателя претворены в трактовках «обработчиков» – В. Пасхалова и М. Ставицкого. Авторы обработок исходили из того, что крымскотатарские песни основаны на принципе монодии и не имеют многоголосия, позволяющего «выяснить гармонический субстрат мелодии» [5, 6]. В песенном творчестве крымских татар «видное место занимает танцы под музыку национальных инструментов, с очень активно действующей ударной группой (…)»; «о ритмике крымских песен нельзя (…); судить исключительно по мелодическому рисунку (…)»; « во всех случаях, когда восточный человек поет без аккомпанемента, он всегда мысленно представляет себе его ритмическую форму (…)»; «у крымских татар протяжность песни соединена с мерностью, обусловленной представлением о пластическом движении танцующих» [5].

Привнесение в обработки крымских песен этих обобщенно трактуемых восточных инструментальных элементов, идущих от традиций «русского Востока», наиболее близких гармонизаторам, позволяет определить песни данного сборника как *обработки-стилизации.* Авторы, используя стилизацию, руководствовались скорее «внешними» представлениями о стиле фольклорного интонирования крымских татар, чем знанием его специфики «изнутри». Этот метод характерен для начальных этапов осознания специфики национального фольклора и закономерно отражается в первых опытах его профессиональной обработки, связанных обычно со стилевыми заимствованиями, идущими от инонациональных культур, в данном случае, от восточной, в основном, турецкой и «половецкой» (А. Бородин) и ориентальных мотивов в русской композиторской школе (Н.Римский-Корсаков, А. Глазунов, С.Рахманинов).

Ладовый звукоряд, на котором строится напев, являлся для гармонизаторов основой для гармонического (и фактурного) «озвучивания» во всех обработках. Песни, помещенные в сборнике, ладово «многослойны» и отличаются различными звукорядными и звукорядно-фактурными (монодическими, гармоническими, смешанными) особенностями. Здесь представлены не только более новые по предполагаемому времени создания образцы с достаточно четким выявлением гармонических опор мажорного и минорного звукорядов (№1 «Анд эткенмен» («Клятва» с типичным гармоническим минором), но и песни в диатонических монодийных ладах: эолийском № 3, 8, 9, 11, 14, 18, 19, 20, 22), фригийском (№4 и начало №2), дорийском (№5 и заключительная каденция песни №7), миксолидийском (№ 17, 23, часть № 25).

Песни сборника А. Кончевского дают наиболее общее, но далеко не полное представление о крымскотатарском фольклорно-песенном интонировании. Это отмечает в своей статье и сам В. Пасхалов, выделяя в особую группу песни степной части Крыма, отличающиеся широкой кантиленой и наличием чисто украинских мелодических оборотов (они помещены во второй условной части сборника – от №15 по 25). Вместе с тем, даже по данному сборнику (т.е. по состоянию на 20-е годы XX в.) можно судить о сохранении в Крыму образцов подлинно-народного музыкального творчества. Авторы обработок стремились к аутентичности, не вторгаясь в гармонизациях и фактуре обработок в имманентные свойства народной ладовости и метротектоники. Поэтому обработки представляют не только научно-познавательный интерес, но и дают представ-

ления о первичном *методе стилизации «под фольклор»,* характерном и закономерном для начальных этапов становления стиля национальной композиторской школы.

Литература

1. Алиев.Ф.А Антология крымской народной музики/Ф.А. Алиев/ соб., исслед. и сост. Автор. – Симферополь: Крымское уч.-пед. гос. изд., 2001. – 600 с.
2. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. – Севастополь: СО «ЄКОСИ-Гидрофизика»,1995. – 45 с.
3. Квитка К. В. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон/К.В Квитка. Избранные труды. – М.: Сов. композитор. 1971. – Т. 1. – С. 61-72.
4. Квитка К. В. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов.К.В.Квитка. Избранные труды. – М.: Сов. Композитор, 1971. – Т. 1. – С.135–148.
5. Кончевский А. К. «Песни Крыма»/ «Песни Крыма».Собр. и зап. А.К. Кончевским. Гармонизованы М.А. Ставицким и В.В. Пасхаловым. Вст. ст. А.В. Луначарского. – М.:Гос.издат., муз. сектор,1929. – 48 с.
6. Шерфдинов Я. Звучит кайтарма.Татарские народные песни и инструментальные наигрыши / Я.Шерфединов /. Ред. и послесловие Л.Н.Лебединского.- Ташкент: Изд.лит. и искусства им.Гафура Гуляма, 1978. – 271 с.

В. В. Дьяченко,
ст. викладач НАКККіМ

ЗВУКОРЕЖИСЕР В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА УКРАЇНИ: ЕСТЕТИКА ЗВУЧАННЯ ФОНОГРАМ

Поняття естетичних категорій в звукорежисурі виникає при науковому дослідженні діяльності звукорежисера як мистецької технології, де предметом діяльності є «звук». Відомо, що звуки поділяються на музичні та шуми. Шуми, звичайно, використовуються для створення звукових обставин, що наближені до умов зовнішнього простору – вулиці, лісу тощо. Музичні звуки також можуть використовуватись в ролі шумів, але вони безпосередньо пов’язані із музичним мистецтвом. Категорія «музичний звук» є предметом музичного мистецтва і тією ланкою, що поєднує звук і музику, дає можливість запозичення термінології з теорії музики та музичної естетики для використання в професійній діяльності звукорежисера. Він же за допомогою технічних засобів формує звукову картину або звуковий художній образ, який може звучати під час концерту або бути записаним на носій інформації, наприклад компакт диск, що буде оцінюватись слухачем за естетичними та мистецькими ознаками.

Звуковий художній образ також є ланкою, що поєднує мистецтво і звукорежисуру. Наприклад, музика – це мистецтво часове і звукове. Як зазначається в роботах Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, Є.В. Назайкінського, музичне мистецтво, як і всяке інше, відрізняється від інших форм суспільної свідомості художнім образом, що узагальнює зображення дійсності крізь явище, яке сприймається людиною за допомогою органів чуття або уяви, наприклад, передача людських емоцій через відповідні засоби музичної виразності.

Як і в звукорежисурі, в основі музичного мистецтва лежить технологія, без якої даного мистецтва не існувало б (наприклад, технологія постановки рук

скрипаля або виготовлення музичних інструментів). Вона торкається різних видів суспільної діяльності і наук, створює нові професії, спонукає до нових відкриттів і нових видів мистецької діяльності.

Тож «Звукорежисура» – одна з важливих ланок, що пов'язує слухача і музиканта, оскільки звукорежисер – це людина, що допомагає музиканту створити мистецький продукт (музичний твір на компакт-диску) за допомогою технічних засобів та донести його до слухача. Людина (в даному випадку слухач) купує в мережі роздрібної торгівлі диск і прослуховує його (музичну інформацію), від чого отримує певні емоційні відчуття та естетичні враження, відчуття задоволення. Отже, звукорежисера як виробника фонограми, музиканта і слухача, на якого розрахований мистецький продукт, поєднує естетика як наука про прекрасне.

Я. М. Зайцева,
викладач кафедри
індустрії моди КНУКіМ

ТИПОЛОГІЧНІ ОЗНАКИ ДЕТЕРМІНАЦІЇ СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУР У МОЛОДІЖНЕ СЕРЕДОВИЩЕ

При вивченні музичних інтересів молодих киян встановлено, що на музичну інформованість нового покоління найменше впливає найближче сімейне оточення. У той же час як звуковий світ соціуму, через ЗМІ, безмежно розширює ці можливості. Тому, віддаляючись від музично-соціалізуючих установок рідних, вони активізують пошук нових контактних груп, здатних задовольнити їх бажання в музичній інформації, якої не вистачає. І це «відчуття естетичного задоволення» представляє їм різноманітність групи вільного часу – потенціальні (чи реальні) носії молодіжних субкультур. До того ж дозвіллєве спілкування розвиває особистісні якості молоді, сприяє становленню індивідуального стилю життя. Невипадково західні соціологи вважають, що обране дозвілля визначає стиль життя людини. Але в якому напрямі розвивається сьогодні ця важлива соціалізуюча сфера? Вчені сходяться на такій думці:

– відбувається збіднення усіх видів дозвіллєвої діяльності, а її модернізовані форми недоступні для молоді, зорієнтованої на виживання;

– ЗМІ контролюють значну частину молодіжного дозвілля, в результаті відбувається розширення електронних засобів його організації (телебачення, комунікації через Інтернет комп'ютерні ігри);

– все більша частина українських підлітків проводить своє дозвілля «на вулиці», спілкуючись один з одним, що веде до вульгаризації і криміналізації відносин у молодіжних товариствах, «жаргон, татуювання, мова жестів, злодійський шансон стрімко інтегрується в їх культуру».

Крім того, постійним компонентом молодіжного дозвілля стають відвідини барів, нічних клубів і дискотек.

Зі всього переліку можна зробити висновок, що танцзали-дискотеки, телевізійні споглядання, сайти Інтернету, вуличні команди – це або основні, або достатньо поширені форми нинішнього дозвіллєвого спілкування молоді. Зазначимо, що у всіх соціологічних опитуваннях, що стосуються молодіжного дозвілля, телепереглядиі і дискотеки у відсотковому відношенні незмінно переважають. Для нашого дослідження це важливо, оскільки головним чином із них черпають культурно-стильові моделі юні прихильники сучасної музики. Але на відміну від домашніх переглядів, дискотеки зорієнтовані на безпосереднє спілкування, нестача якого сприймається молоддю вкрай хворобливо. Недолік спілкування може викликати у молодої людини депресивний стан, який закінчується забуттям в наркотиках, втечею з дому і бродінням, а іноді й суїцидом. Дискотеки допомагають зняти цей негативний чинник, як і напруження від численних перевантажень техногенної цивілізації, давши волю емоційному шаленству, своїй подавленій дорослими енергії. Таким чином, вони виступають психологічним компенсатором. Але на дискотеках музика стає не просто звуковим фоном для танців, вона виступає головним посередником у налагодженні контактів між «своїми» – прихильниками певних напрямів молодіжної музики. Так відбувається самоорганізація молодіжних груп, а музика відіграє роль їх безпосередньої консолідуючої основи.

Щоб виявити і чітко позначити ті субкультурні групи, які виникають завдяки обраним дискотечним музичним принадам, у травні 2008 року автором було проведене телефонне інтерв'ю з молодими киянами, що проживають у різних районах. Вибір районів визначений не тільки територіальним розташуванням, а передусім відповідністю основним характеристикам обстежуваного об'єкту: в одному районі розташовується велика частина навчальних закладів міста різного освітнього рівня, а в іншому, за попередніми спостереженнями, проживають і діють підліткові групи фанів (особливо активні репери). Свідомо ми обмежили вікові рамки тих, у кого брали інтерв'ю: від 13 до 17 років (включно). Як засвідчив попередній етап дослідження, в середовищі тинейджерів зафіксовано найбільшу кількість любителів поп-року, техно, репу й інших сучасних напрямів, тоді як в старшій віковій групі постійністю музичних смаків характеризувалися тільки рокери. До того ж, як власний канал музичної комунікації підлітки обирають саме дискотеки.

Було отримано 171 інтерв'ю (на перше запитання, що стосується участі в дискотеках, 8 осіб категорично заявили про своє невідвідування їх). Найбільш відкритими виявилися дівчата (66,2% від загальної вибірки). Більшість респондентів – школярі старших класів (83,7%), інші – учні перших курсів училищ і коледжів (двоє дівчат 15-ти і 16-ти років повідомили, що кинули школу і ніде не вчаться). Середній вік учасників телефонного опитування склав 15,7 років.

Так, на першому місці виявилася поп-музика, яка в сумі звучання іноземних і вітчизняних поп-музикантів подавила решта модних музичних стилів. Цей звуковий тиск і всепроникність поп-музики в різні музичні пласти породили в свідомості юного покоління уявлення (ілюзію) про стильову різноманітність.

Тоді як старі латиноамериканські жанри та рок-н-рольні ритми, нове інструментування звукової палітри техно і гітарні імпровізації року – красиве і модне оформлення убогої мови поп-музики. І ще одне спостереження, що підтверджує попередні висновки: в Україні дійсно відбулася мутація року. Новий гібридний стиль «поп-року» став провідним для багатьох сучасних рок-груп і єдино здатним конкурувати з «попсою». Цю кон'юнктурну «дуель» швидко вловив шоубізнес і активно провів розподіл даної продукції на радіо, телебаченні та аудіоринку.

Отже, представлена типологія молодіжних музичних субкультур наочно репрезентує тезу про значущість музики як чинника внутрішньогрупової консолідації і її здатності впливати на становлення індивідуальних стилів життя. Одночасно вона уособлює молодіжні співтовариства, в результаті чого виникає достатньо складна картина їх взаємодії.

О. Л. Зосім,
канд. мистецтвознавства,
доцент НАКККіМ

СТИЛЬОВЕ РОЗМАЇТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ: КОНФЕСІЙНИЙ АСПЕКТ

Українська духовна пісенність, яка має більш ніж чотирьохсотлітню історію, є надзвичайно різнорідним у стильовому відношенні шаром. Говорячи про духовну пісню XVII–XVIII ст., ми відмічаємо, що вона, увібравши риси бароко і раннього класицизму, стилістично не випадає із загально-стильового контексту епохи. У XIX ст. духовна пісенність видозмінюється, набуваючи романтичних рис. Особливо яскраво романтичні тенденції проявилися у нововасиліанській пісні, представленій авторами-галичанами кінця XIX – початку XX ст. Пісенно-романсова мелодика нових пісень знайшла відгук у серцях людей і доволі швидко стала популярною поза своїм конфесійним середовищем. Багато духовних пісень невдовзі після створення співалися не лише галичанами греко-католиками, а й православними з різних, у тому числі і східних, регіонів України. Сьогодні багато нововасиліанських пісенних творів звучить і на богослужінні Римо-католицької церкви.

Сучасна українська духовна пісенність представлена різними християнськими конфесіями – православною, греко-католицькою, римо-католицькою, протестантською. Кожна конфесія має богослужбовий пісенний репертуар, створений на основі власної традиції і доповнений музичними зразками, узятими з репертуару інших християнських деномінацій. Збереженням традиції і її оновленням характеризується сьогоднішній стан богослужбової музики різних

християнських конфесій, основною ознакою якого стало звернення до музики різних стилів, починаючи від Середньовіччя і закінчуючи ХХ ст.

Стильове розмаїття характерне для духовної пісенності протестантських конфесій. Дослідженню церковної музики різних християнських конфесій м. Києва присвячена низка статтей О. Клокун, де вона, зокрема, розглядає музичну складову богослужіння у київських протестантських церквах. Дослідниця відмічає звернення до сучасної музичної культури, характерне передусім для харизматичних протестантських церков, зазначаючи, що сучасна богослужбова музика «увібрала в себе елементи духовної культури, такі як негритянський спірічуел; масової культури, такі як джаз, рок- та поп-музика, естрадна і бардівська пісня; сферу інтонацій міського романсу та інших форм салонного музикування» [2, 112].

Сьогодні протестантська музика активно досліджується студентами і магістрантами диригентсько-регентського відділу Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Основна мета цих робіт – ознайомлення з особливостями сучасної протестантської богослужбової музики. Наразі триває перший – описовий – етап, який знайомить з основною проблематикою сучасної протестантської церковної музики. Однак вони є тим першим кроком, з якого починається формування нової галузі українського музикознавства, пов’язаного з дослідженням сучасної духовної музики, яка носить не концертний характер, а звучить безпосередньо на богослужіннях. Визначимо тематику і окреслимо основні спостереження і висновки магістерських робіт, які сьогодні є на стадії завершення. Так, робота О. Пономаренко присвячена сучасному богослужбовому співу київських церков християн віри євангельської (п’ятидесятників). Як практикуючий регент автор дослідження відмічає, що церковний спів у п’ятидесятницьких церквах буває загальним, коли у співі бере участь уся громада, і хоровим, коли на богослужінні твори виконуються лише хором, який складається з професіоналів або любителів з музичною освітою. У п’ятидесятницьких общинах найчастіше є не один, а два чи навіть три хори: основний, молодіжний, дитячий. Якщо спів основного хору базується на музичних творах класико-романтичної доби (Г.Ф. Гендель «Halleluja», В.А. Моцарт «Lacrimosa», Ф. Мендельсон «З неба ангели летять», К. Стеценко «Благослови, душе моя», П. Чайковський «О, как прискорбны, горьки нам», С. Проханов «Тихий праздничный час» та ін.), то молодіжний ансамбль виконує пісні у стилістиці сучасної естрадної музики, частина яких написана самими учасниками. Слід зауважити, що твори різних стилів ніколи не звучать на одному богослужінні. У неділі і дні свят є кілька служінь, де за музичне оформлення відповідають різні регенти, тому стилістичний плюралізм є характерним для богослужбовому репертуару у цілому, але кожне конкретне богослужіння витримано у одному стилі – класико-романтичному або сучасному.

Робота П. Кушніра присвячена особливостям використання західноєвропейської класичної музики у богослужінні церкви євангельських християн-баптистів [3]. У роботі зазначається, що у цілому баптистський репертуар є не-

однорідним, і, в залежності від місцевих традицій і музичних можливостей, у богослужінні використовуються твори як класико-романтичні, так і сучасні, з опорою на стилістику естрадної пісні. Музичне ж оформлення кожного богослужіння є однорідним у стильовому відношенні. Цікавим є дослідження Н. Цехановіч, яка розглядає особливості сучасної лютеранської богослужбової музики. Авторка зазначає, що церковна лютеранська традиція завжди шукала шляхи поєднання традиції з сучасністю, а сьогодні, коли більшість етнічних німців з України емігрували до Німеччини, у сучасній лютеранській церкві стала актуальною місцева музична церковна традиція. На думку Н. Цехановіч, сьогодні йде пошук відповідного балансу між традиційною лютеранською і українською музикою, що звучить на богослужінні. Наприклад, у храмі Св. Катерини (Київ) відправляється літургія українською мовою, де виконуються сучасні християнські українські пісні. Окрім того, на різдвяних служіннях звучать традиційні українські колядки. У лютеранському репертуарі сьогодні можна знайти традиційні лютеранські, традиційні і сучасні католицькі, православні грецькі піснеспіви, єврейську релігійну музику.

Стилістично різнорідною сьогодні є й католицька церковна музика. Автором цих рядків у свій час було написано про специфіку сучасного українського римо-католицького богослужбового репертуару [1]. Він також є стилістично різнорідним і у чомусь близький до українського лютеранського богослужбового співу. Причини спорідненості криються у спільності традицій, що склалися у Західній Європі, а також у специфіці включення української національної пісенної традиції до музичного оформлення богослужіння конфесій, що виникли за межами України. Сьогодні місце української духовно-пісенної традиції в римо-католицькому репертуарі є вагомішим, ніж у лютеранській традиції. Це пов’язано з систематичним включення зразків української духовної пісенності у церковний репертуар 90-х років ХХ ст., українська ж лютеранська церква звернулася до цього шару пізніше. Натомість на католицькому богослужінні сьогодні не можна почути зразки грецької та єврейської музики, хоча в Європі католики охоче звертаються до єврейської музичної традиції, особливо у Франції, є великий інтерес і до грецького церковного співу. Споріднює український римо-католицький і лютеранський богослужбовий спів звернення до власної традиції (для лютеран, наприклад, важливим є використання, окрім своєї, й зразків католицької літургічної музики), а також широке використання популярної християнської музики, культивованої передусім у сучасних протестантських церквах (баптисти, євангелісти, харизматичні церкви).

Сучасні християнські пісні сьогодні можна почути і у традиційних українських християнських конфесіях – православній і греко-католицькій. Але, на відміну від протестантських та римо-католицької, де вони звучать на молодіжних богослужіннях, у православній і греко-католицькій конфесіях вони не виконуються на самій літургії. Їх використання обмежено різного роду зібраннями, молитовними зустрічами, прощами тощо. Щодо звучання духовних

пісень у храмах, то у цих конфесіях переважають традиційні пісні, які використовуються вже не одне століття.

Використані джерела

1. Зосім О.Л. Стильові особливості сучасного богослужбового репертуару Римокатолицької Церкви в Україні / О.Л. Зосім // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць]. – К.: Міленіум, 2007. – Вип. XVIII. – С. 227–235.

2. Клокун О. Проблема художньої цілісності в контексті християнської богослужбової музики Києва / Ольга Клокун // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Питання організації художньої цілісності музичного твору : зб. статей ; [упор. В.Г. Москаленко]. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 107–112.

3. Кушнір П. Хорова музика західноєвропейських композиторів XVIII–XIX століть у сучасній богослужбовій практиці Церкви євангельських християн-баптистів / П. Кушнір // Тези XII міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України», (Київ, 2–5 лютого 2010 р.). – К., 2010. – С. 46–47.

С. О. Іванов,
аспірант НАКККіМ

ВПЛИВ «МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ» НА РОЗВИТОК ІНДИВІДА

«Масова культура» сформувалась одночасно з суспільством масового виробництва та споживання, її розповсюдженню сприяли радіо, телебачення, сучасні засоби зв'язку, відео- і комп’ютерна техніка.

Основними функціями цієї культури є залучення людей в наявну систему суспільних відносин; сприйняття життя як уявну гру, споживання масової продукції, що веде людину до примарного світу ілюзій, нездійсненних фантазій, начебто залучає до проблем сучасності, а разом з тим не дозволяє сприймати справжніх проблем суспільства. «Масова культура» формує мислення людини, нав'язує відповідні стереотипи, примирює з теперішнім розкладом життя. Вважається, що такі поняття як духовність, духовні цінності, моральність, людяність, порядність суперечать «масовій культурі».

Яким же чином досить різноманітна людська маса укладається в одну і ту ж штампову форму споживача? От тут і постає проблема нівелювання особистості, яка стала останнім часом ключовою в дослідженні механізму впливу «масової культури». Проблема індивіда, що втрачає індивідуальність, турбує широке коло людей – від філософів і соціологів до письменників і кінематографістів. Причому головною причиною цього явища називається науково-технічна революція і її наслідки. Але наївно думати, що лихо криється лише в технічних засобах, причини набагато складніші. Магічна комерційна формула «покупець завжди правий», будучи перенесеною у сферу культури, привела до сумних наслідків. Творці «масової культури» не тільки догоджають смакам публіки, але і формують їх. Таке формування починається з раннього дитинства, дітей прив-

чають любити все нове, те, що всім подобається, тому що воно найкраще. Потім, коли дитина підросте і навчиться читати на неї починають тиснути кіно, телебачення, комікси, дитячі журнали, які привчають її діяти не розмірковуючи, любити суперменів а не інтелектуалів.

На думку американського соціолога Девіда Рісмена, виховання дітей як споживачів складається з того, що за допомогою засобів масової комунікації їхні незміцнілі душі заселяються не ідеалами, а зразками для наслідування. Раніше, читаючи книжки, дитина сама вибирала для себе ідеал, якому хотіла наслідувати, кожний намагався виховати в собі якісь індивідуальні якості, які б наближали його до обраного героя. Але у наш час сучасні засоби масової інформації, майже витіснили літературу з ужитку дітей, постачаючи одні і ті ж зразки узагальненого характеру, примушуючи юних споживачів орієнтуватися лише на них.

Так, з дитинства виникає звичка до конформізму, намагання нічим не відрізнятися від інших, в усьому бути схожим на дорослих – основна умова користування стереотипною «масовою культурою». Намагання у всьому орієнтуватися на інших не розвиває уяву, сковує фантазію, які так необхідні для сприйняття справжнього мистецтва. Виробляється прагматичний, утилітарний підхід, який унеможливлює відчуття справжньої естетичної насолоди. Глядач, якого привчили до розважальних передач, різноманітних телешоу, комерційних фільмів намагається охопити лише зовнішню канву подій і кінцевий підсумок їхнього розвитку. Твори переглядаються з єдиною метою – дізнатися, що буде далі, не помічаючи ні атмосфери подій, ні тонкощів в зображенні характерів героїв, ні психологічних деталей, звісно у тих випадках, коли це все присутнє. Так, люди поступово привчаються до конформізму не тільки в ідеології і політиці, але і в естетиці.

Більшій частині людей, які сьогодні мають ім'я «людина-маса», не характерне критичне мислення, аналітичне сприйняття матеріалу, який пропагують. Сучасна людина скептично ставиться до необхідності свідомо мислити, частіше за все вона задоволена тими стосунками, що склалися між нею й навколишнім світом, світом культури масового споживання. Людина задовольнилася своєю посередністю, тому висміює незрозуміле, ставиться до нього зверхньо; зрозумілим визнає лише те, що сприймає на винятково психофізіологічному рівні. Наприклад, тексти сучасних «попсових» пісень підкреслено несерйозні (можна зауважити, що для людини-маси бути серйозним на сьогодні немодно), а спроби зробити пісню інтимною й задушевною перетворюються на відверту вульгарність. Споживача такого «мистецтва» можна охарактеризувати як емоційно і духовно бідного та інтелектуально обмеженого.

Англійський письменник автор відомого роману-антиутопії «О дивный новый мир» Олдос Хакслі писав, що всі косметичні засоби виготовляються з ланоліну, але торговці продають не ланолін, вони продають надію. Це зауваження наче розкриває сутність «масової культури» в усіх її проявах, будь-то кінематограф, телебачення, музика чи реклама. Ті, хто її створюють, спекулюють на найзаповітнішому бажанні людини – долучитися до ідеалу, до мрії, в надії

отримати те, в чому їм відмовляє життя. Вони постачають комфорт тим, хто живе в злиднях, шляхетність – тим, у кого її немає, жорстокість – тим, хто прагне гострих відчуттів, чуттєвість – нечуттєвим.

Розглядаючи можливі соціальні перспективи «масової культури», можна зазначити, що вона досить міцно укріпилася в сучасному суспільстві і не слід чекати її спонтанного зникнення у найближчому історичному періоді. Очевидно, те що продовжуючи своє існування в сучасному вигляді, коли загальний культурний потенціал цивілізації не тільки не зростає, але і може понести суттєві втрати, псевдо-цінності «масової культури» надто обтяжливі і навіть руйнівні для особистості та суспільства. І тому необхідна ідейна трансформація «масової культури» через її наповнення більш величними ідеями, соціально вагомими сюжетами та естетично досконалими образами. Хоча вирішальну роль в такій позитивній трансформації «масової культури» може відіграти світова духовна культура з усім різноманіттям своїх видів і форм.

О. А. Коверза,
здобувач КНУКіМ,
викладач І категорії ДМШ №3 ім. В.С.Косенка
по класу акордеону, солістка Заслуженого
народного духового оркестру ЦКМ НАУ

НАЙВАЖЛИВІШІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА (історико-соціальний вимір новоорлеанського джазу та диксиленду)

Джазове мистецтво має вагомий вплив та особливе значення у сучасному музичному мистецтві. В мистецтвознавстві склалася тенденція типологізації джазового мистецтва, починаючи з часів розвитку архаїчного джазу (1880–1900), коли історики та музикознавці намагалися описати специфічні риси різних народних характерів та вже тоді, у загальних рисах, визначити соціально-історичні та економічні чинники формування джазового мистецтва. Наприкінці XX – на початку XXI ст. і в українському музикознавстві розпочинається процес опанування джазового мистецтва, специфіки життєвого світу американців та їх культури.

Музика, яка ще не називалася джазом (в той час вимовлялося та писалося «Jass» (*«джас»),* а не «Jazz» (*«джаз»*), зародилася в чорних робочих кварталах південних міст США наприкінці XIX ст. В книзі «The jazz book: from ragtime to fusion and beyond» (1992) автор Дж.Е.Берендт описав, як Том Браун (Tom Brown) закликав використовувати це слово публічно у Чикаго в 1915 році, але воно з'явилося ще в 1913 році в газеті Сан Франциско (San Francisco). До цього *«jass»* (раніше *«jasm»* та *«gism*) використовувалося як жаргонне для позначення швидкості та атлетичних надбань, а також у сексуальних контекстах [12, 12]. Бельгієць Робер Гоффен у праці «Джаз» наводить численні докази, що слово «*джаз*» виникло від імені легендарного негритянського піаніста, що виконував

регтайми, – Джесса; або від імені іншого музиканта – негра-корнетиста Джазбо Брауна, який грав у кафе «Шіллер» (Чикаго), в якому під час виступів йому кричали: «*Давай, Джазбо, ще»* або «*Ще, Джаз*» [4, 105]. Американський енциклопедичний словник «The American Heritage» визначає термін «*джаз*» таким чином – це «*…рід корінної американської музики, виконана чорними оркестрами в південних містах на межі століття*» [1, 4]. Ця музика має синкопований ритм, з солістами та ансамблем, імпровізацією на основних темах і хоровим фоном.

Аналізуючи численні версії походження терміна «джаз», можна сказати, що джазове мистецтво наприкінці XX століття стає глобальним явищем і не має національного характеру в цілому, але має національні школи; джаз – це єдина форма мистецтва, де виконавець виявляє себе у вільній індивідуальності і намагається мовою джазу сказати своє слово. Характерними рисами джазу є: імпровізаційне начало, специфічне звуковидобування на музичних інструментах (за допомогою сурдин та інших пристосувань виконавець виконував слизькі переходи-глісандо, вібрато, використовував співучий та хриплий, ніжний та грубий звуки, піанісимо, подібне до шепоту, фортисимо, подібне до зойку розпачу, ненависті, реготу, стогону, плачу [4, 128]), складна багатопланова ритмічна структура, поліритмія (ритм – «*верховний бог джазу*», це – рух самого життя [4, 127]; ударні, які дають пульс та енергію [4, 128]), спів, ляскання, тупотіння, що надає музиці додаткової ритмічної складності [13], інтонаційний стрій, що допускав відхилення від темперації, віртуозне володіння інструментом та віртуозне виконання. Формування джазу було пов’язане з розвитком фольклору американських негрів у процесі взаємодії художніх традицій рабів, яке проявилося у вокальних формах афро-американської музики – це трудові пісні, балади, спіричуелз та блюзи [11, 36].

Легенда зробила відомим одне з міст на півдні США, яке відіграло ключову роль у становленні джазу – це був Новий Орлеан. У кожному місті на півдні США, населеному темношкірими мешканцями, звучав регтайм, визнаний у Канзас-Сіті (KANSAS-CITY), Сент-Луїсі (St. Louis), Техасі (TEXAS) та Чикаго (CHICAGO). Одним з найвідоміших представників регтайму був Скотт Джоплін (Scott Joplin), але активно концертували й інші піаністи: Том Терпін (Tom Turpin) – власник бару у Сент-Луїсі, який був винахідником мелодії, Джозеф Лемб (Joseph Lamb) – текстильний торговець, Юбі Блейк (Eubie Blake), Луїс Чавін (Louis Chauvin). Регтайм, більш ніж будь-яка інша форма джазу, описувалася як «*біла музика, виконувана чорними музикантами*» [12, 6].

Новий Орлеан посідає особливе місце в історії джазового мистецтва. Розташований у дельті Міссісіпі на території штату Луїзіана, заснований на місці старої індіанської місцевості Houma у 1718 р. Дж. Б. Ле Мойном де Б’єнвіллєм (J.B. LeMoyne de Bienville), який назвав місто на честь герцога Філіпа Орлеанського, регента Франції [7]. Новий Орлеан став частиною французької колонії, що виникла на берегах Карибського моря. Її розвиток був пов’язаний з вирощуванням цукрової тростини, чим займалися раби з Африки. Католицьке місто з населенням, що розмовляє переважно французькою, а не англійською мовою, Новий Орлеан у всьому, що стосувалося моральності, наслідував не

Лондон, а Париж. Проте, після продажу Францією Луїзіани США у 1803 р. у місті, що знаходилося у сфері латино-католицького впливу, поступово став поширюватися протестантизм [10, 50; 13].

Спершу музика Нового Орлеану багато в чому нагадувала музику різних островів Вест-Індії. В період 1776–1820 років кількість мешканців на захід від Алеганських гір збільшилася з 12 тисяч до 2 мільйонів. Протягом 7 років населення міста подвоїлося, різко зріс попит на розваги – музичні та інші [13]. Унікальною була соціальна атмосфера Нового Орлеану – дуже відкрита і вільна. У Новому Орлеані – портовому місті – існувало близько 200 розважальних закладів і «*будинків задоволення*», 9 великих кабаре, багато «*танцювальних шкіл*», незліченні салуни, гральні будинки, «*хонкі-тонкс*» та «*баррел-хаусес*» [13].

Щорічно у Новому Орлеані проводився шумний, веселий карнавал Марді-Грасс, під час якого в місті «*все йшло догори дригом*». Вулицями міста постійно, один за одним, крокували оркестри, так звані «*маршинг-бенди*» [7]. Джаз виконувався винятково негритянськими ансамблями, більшість яких зосереджувалися у Сторивіллє (Storyville) – відкритий у 1897 році і названий на честь мера міста Сіднея Сторі (Sidney Story) – квартал Нового Орлеану, де знаходилося безліч різноманітних розважальних закладів. До числа перших джазових ансамблів входили: «Buddy Bolden's Ragtime Band» (1895–1907), «Olympia Band» (1900–1911), «The Eagle Band» (1907–1915) [11, 59].

Найважливіший етап розвитку джазового мистецтва – 1917 рік, зародження «*ново орлеанського джазу»* (New Orlean's Jazz). Новий Орлеан був своєрідним американським містом: веселим, галасливим, строкатим. Він виділявся серед інших міст своєю музичністю і давав негритянським музикантам більше можливостей для самовираження, ніж будь-яке інше місто на Півдні США. Важливим фактом у Новому Орлеані було існування унікальної субкультури темношкірих креолів, яка виникла на початку XIX ст. [10, 63]. Креольський джаз (CREOLE JAZZ) – це різновид новоорлеанського джазу. Серед представників креольського джазу відомі імена кларнетистів Сідні Беше. Альберта Ніколаса, тромбоніста Кіда Орі. Відомо, що креоли мали свої «Society Orchestra» (самоназва). Такий склад оркестру був в загальному плані «*більш європейським»* за стилем, ніж негритянські бенди. До їх складу входили скрипки. Один з перших відомих джазових скрипалів був Джо Венуті [10, 84]. На відміну від негрів, креоли часто надавали перевагу не корнету, а кларнету.

У негритянсько-креольському середовищі користувалися популярністю і так звані «*поп-сонгс*» (популярні пісні). Вони були результатом поєднання деяких елементів, походження від негритянського фольклору, зокрема – балади й блюзу – з характерними ознаками «*білого типу*» вуличних пісень. З часом і поп-сонгс увійшли в репертуар джазу, таким чином, він поступово збагатився новими жанрами [10, 59].

У 1890 році в Новому Орлеані звучало багато різноманітної музики. Тут виступали оперні трупи, звучали концерти симфонічних оркестрів, камерних ансамблів білих музикантів і креолів. До 80-х рр. XIX ст. можна віднести практику креольських оркестрів Клейборна, Вільямса, Джона Робішо. «Lure Club Symphony Orchestra» Дж. Робішо, наприклад, складався з 25 музикантів, які ви-

конували класичний репертуар. Ансамбль «Excelsior Brass Band» користувався популярністю і проіснував майже 40 років. Крім того, було багато напівпрофесійних музичних колективів негрів і креолів, які грали марші на парадах, музику на похоронах, популярні пісні та регтайми на пікніках і вечірках [10, 64–65].

Для новоорлеанського стилю характерні такі чинники: колективна імпровізація оркестру, де головну партію виконує корнет на фоні басової лінії тромбона, а кларнет *«обволікає»* їх орнаментальними переплетеннями. Таким способом утворюється своєрідна поліфонія; манера виконання та специфічне звуковидобування з частим використанням усіляких ефектів (вібрація, глісандо, *«брудні»* (англ. dirt) тони та ін.). В акомпанементі ритмічної групи, у склад якої входили такі інструменти як *туба, банджо, ударні інструменти* – акцентувалися 1 та 3 долі такту *(«ту-бім»*), але з часом (в *диксиленді)* акценти змістилися на 2-у та 4-у долі такту [11, 37]. В.Озеров вважає, що «*ту-бім*» – «*тип біту з акцентами на 1-й і 3-й долях 4-хдольного метру, характерного, зокрема, для стилю диксиленд*» [8, 374]. Згадане зміщення акцентів з 1-ї і 3-ї на 2-у і 4-у долі відносять також до однієї з форм виявлення техніки «*офф-бім*» [11, 60], а Ю.Панасьє навіть дещо спрощено порівнює таке зміщення із свінгом [9, 23].

Одночасно з появою негритянських оркестрів виникли й оркестри білих музикантів. Це був стиль «*диксиленд»* (*Dixieland)*. Саме слово *«диксиленд»* означає *«країна Діксі»,* південь США, проте історія його появи має декілька версій. По-перше, диксиленд був започаткований неграми-невільниками. Як повідомляє нам французький композитор Даріус Мійо у книзі «Джаз-банд та сучасна музика» (1926), рабовласник Йоханн Діксі посилав негрів-невільників на робити до Чарльстону, хоча сам мешкав на острові Манхеттен у Нью-Йорку. У Чарльстон, на південь, у країну Діксі, – таким був маршрут його рабів. По-друге, у 1769 році, вчені Чарльз Мейсон та Джеремі Діксон, провели «Dixie Line» – «*лінію Діксі*» (Діксона), яка відокремлювала Південь від Півночі. Громадянська війна (1917) у США розмежувала рабовласницькі та вільні штати [6]. По-третє, походження цього слова пов'язують з французьким словом *«dix»* (десять), яке було надруковане на асигнаціях, що *«ходили»* у Новому Орлеані, коли Луїзіана ще належала Франції. Ці банкноти мали назву *«діксі»,* тобто десятки. Тому білі музиканти із-за расової дискримінації не бажали, щоб їх оркестри називалися *«новоорлеанським»* іменем [5]. Обидва стилі виникли одночасно, хоча новоорлеанський стиль був першим; до білих він дійшов із запізненням. Щоб видати свої оркестри за негритянські, білі музиканти фарбували шкіру чорним взуттєвим кремом. Популярність таких «*білих»* оркестрів була великою у Нью – Йорку.

26 лютого 1917 року в нью-йоркській студії фірми «Victor Talking Machine Company» був зроблений перший грамзапис, на якому звучала джазова музика «Livery Stable Blues», де корнет імітував тихе іржання коня, а тромбон – мукання корови. Це був джазовий колектив «Original Dixieland Jazz Band» білих музикантів та «Dixieland Jazz Band One-Step», нині відомий як «Original Dixieland One-Step». У 1917 році було продано понад мільйон копій грамзаписів у США, а потім у Європі [1, 26]. Випуск цієї платівки означав початок тієї ери, яку ми зараз називаємо *«епоху джазу»*. Більшість членів «Original Dixieland Jazz Band» були учасниками бендів Папи Джека Лейна (1873–1966), який і ке-

рував цим оркестром. Він організував свій перший оркестр у 1888 році і його також вважають першим білим джазовим музикантом [3, 79].

Відроджений диксиленд породив дві самостійних школи. Перша складалася зі старих майстрів, які починали грати у 20-ті роки, друга – з молодих виконавців, які намагалися перевершити виконавців старшого покоління. Ці школи відрізнялися одна від одної. Перша продовжувала традицію, друга прагнула створити щось нове. Зразком для однієї школи були білі музиканти, для другої – негри, але обидві школи йшли до однієї мети – відродження старого традиційного джаз-оркестру, складеного з корнета, тромбона та кларнета [1, 27]. На цьому грунті народилися такі виконавці, як: корнетисти Бадді Болдін (1877–1931), Банк Джонсон (1889–1949), Джозеф Кінг Олівер (1885–1938), Фредді Кеппард (1889–1933); кларнетисти Сідні Беше (1897–1959), Джонні Доддс (1892-1940); тромбоніст Кід Орі (1886–1973); піаніст Фердінанд (Джеллі Ролл) Мортон (1890-1941); ударник Бадді Доддс (1898–1959); Альфонс Піку; банджист Джонні Сент-Сір; контрабасист Білл Джонсон; трубач Луїс Армстронг (1900–1971). У післявоєнні роки диксиленд получив широке розповсюдження не тільки у США, але і у Європі, головним чином у Англії, Франції, Голландії, Чехії та СРСР [11, 42].

У 1922 році оркестр «New Orleans Rhythm Kings» («Нові королі орлеанського ритму») у своїх перших записах грав краще за негритянські оркестри Дюка Еллінгтона (1899–1974), Флетчера Хендерсона (1897–1952) з Нью-Йорка та оркестр Бенні Мотена (1894–1935) з Канзас-Сіті. Ця група існувала майже п’ять років, записала понад 30 п’єс, але ніколи не мала успіху у публіки, проте це був новоорлеанський ансамбль зі свінгом та чітким ритмом, як і оркестр Дж. Кінга Олівера. Музиканти оркестру грали у традиційній манері виконання. Тромбон підкреслював головну партію труби, а кларнет виконував варіації навколо теми. Виконання відрізнялося ясністю звучності та виразним інтонуванням. Мейрс – виконавець оркестру «New Orleans Rhythm Kings» – грав у манері К.Олівера, але рідко застосовував сурдину. Ця група зробила великий вплив на джазових музикантів Середнього заходу США [2].

1924 року група, яка записувала свої платівки, називала себе «Original Crescent City Jazzers», або «Arcadian Serenaders» і включала таких музикантів, як кларнетист Кліфф Холман і корнетисти – Уїнджі Манон і Стерлінг Боус, які стали відомими у 30–40-і роки [2]. Популярність «Original Dixieland Jazz Band» після появи свінгу пішла на спад, тому він проіснував на естраді до 1930-х років. У золотий фонд джазу увійшли такі п’єси, як «Swanee River», «When the Saints go marching in», «Down by the riverside», «Fidgety Feet» та інші. Повернення диксиленду розпочалося у 1940-х, але в цей період він базувався на ритмах 4 бітів, що відбивалися в ритмі «хай – хет».

Використані джерела

1. Зайцев Г.Б. История джаза: [учеб. пособие] / Г.Б.Зайцев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 120 с.

2. Коллиер Дж.Л. Становление джаза: популярный исторический очерк / Джеймс Линкольн Коллиер; [пер. с англ.; предисл. и общ. ред. А.Медведева]. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.

3. Коллиер Дж.Л. Становление джаза /Джеймс Линкольн Коллиер. – М.: Свинг, 2001. – 468 с.

4. Мархасев Л. В легком жанре: очерки и заметки / Лев Мархасев. – Л.: Сов. композитор, 1984. – 280с.

5. Митропольский М. Краткая история джаза для начинающих / Михаил Митропольский [Электронный ресурс]. – Портал «Джаз. Ру». Библиотека. – М., 2004. – Режим доступу до документу: http://www.jazz.ru/book/history/4.htm

6. Мийо Д. Джаз-банд и современная музыка / Дариус Мийо. – Л., 1926. – 255 с.

7. Новоорлеанский или традиционный джаз // Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступу до документу:

http://ru.wikipedia.org/wiki

8. Озеров В. Словарь специальных терминов // В. Озеров. – М.: Радуга, 1984. – С.357-376.

9. Панасье Ю. История подлинного джаза / Юг Панасье. – Л.: Музыка, 1979. – 2-е изд.–128 с.

10. Полянський В. Стилістика раннього джазу / В'ячеслав Полянський. – К., 2004. – 116 с.

11. Симоненко В. Лексикон джазу / Володимир Симоненко. – К.: Муз. Україна, 1981. – 111 с.

12. Berendt, Joachim Ernst. The jazz book: from ragtime to fusion and beyond / Joachim E.Berendt; [revised by Gunther Huesmann; translated by H. and B.Bredigkeit with Dan Morgenstern; new sections translated by Tim Nevill]. – English language translation and discography 1975, 1982, 1992 – 541 p.

13. Stearns M.W. The story of jazz / Marshall W. Stearns. – Oxford: University Press, Inc. – 1963. – Third printing. – 340 p.

О. Ю. Кузіна,
здобувач НАКККіМ

КНИЖКОВА КУЛЬТУРА ВИДАВНИЦТВА «РАДЯНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИК»: СУЧАСНЕ ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ

Видавництво «Радянський письменник» (нині «Український письменник»), засноване в тридцяті роки, видавало книжки перших років «держави», які віддзеркалювали пафос, ентузіазм, героїку, буремність періоду революції і громадянської війни. Художники-оформлювачі шукали образи, що мали символічний, алегоричний, емблематичний характер.

«Радянський письменник» зміг акумулювати вже існуюче надбання з новаторськими рішеннями в художньому конструюванні книги. Плакатність і документалізм фотомонтажних рішень 20–30-х років прогресивно дало нові паростки в книжковому мистецтві. Розквіту досяг дереворит – ефективний засіб ілюстрування і оформлення книги. Нових декоративних виразних якостей набув книжковий орнамент і шрифт. Всі видання друкарні об'єднувало виразне цілісне оформлення книг, де були поєднані всі елементи в гармонійний ансамбль.

Використання ліногравюри і деревориту в зовнішньому оформленні забезпечувало певну графічну культуру, адже ці техніки близькі до площинної природи книги, можуть добре поєднуватись із шрифтом і друкуватись високим друком. Проте часте вживання гравюри призвело до деякої девальвації як оригінального засобу. Перед художником видавництва постала нова задача – пошук цікавого рішення, яке б допомогло позбутися ординарності, що поступово була досягнута.

У «Радянському письменникові» завжди був присутній потяг до експерименту. Звично, коли над оформленням книжки працює один художник, видав-

ництво ж практикувало співпрацю в одному виданні чотирьох митців. Це не завадило дотримуватись композиційної узгодженості елементів книги, а надало новизни в єдиному конструкційному організмі видання.

Рамки в оформленні збірок виступають у новій якості. Це не ті стандартні рамки 50-х років, що повинні були виражати «монументальність», «суворістъ» видання і облямовувати всю обкладинку чи сторінку, імітуючи іноді меморіальну дошку. У виданнях 70-х років лінійні рамки використовуються гнучкіше, набагато цікавіше. Вони несуть певне функціональне навантаження, виділяють певні частини тексту чи малюнки, об'єднують якісь окремі елементи, допомагають їх сприйманню.

Книгам видавництва було притаманне певне захоплення гнучкими, іноді манерними лініями, розповсюдженими у стилі «сецесіон». Завжди важливою була спорідненість графічних засобів із особливостями літературного твору.

До початку 70-х років створилося цілком оригінальне «обличчя» видавництва в оформленні поетичних творів, яке виділялось виразністю, привабливістю, змістовністю, відбивало особливості літературного жанру й тому не могло не вплинути позитивно на інші українські видавництва, що випускали поезію.

Можна сперечатися щодо оформлення певних книжок «Радянського письменника», але в них усіх присутня висока культура, оригінальність і взаємозв'язаність елементів оформлення. Навіть дизайн критичної та літературознавчої літератури вирізняється своєю художністю, не дивлячись на те, що таким виданням зазвичай не приділялась увага.

Отже, відбулося підвищення загальної оформлювальної культури видань. В цьому значну роль відіграє художня редакція видавництва як спрямовуючий творчий осередок, а також ведучі редактори, які глибоко знають літературний твір і допомагають визначити характер художнього оформлення. Поліпшені видання відображають досягнення видавництва в галузі оформлення, впливають на вдосконалення книжок вцілому. Вміле використання офсетного друку – один з шляхів покращення архітектури видань. Видавництво залучало до співпраці не тільки відомих художників, але й випускників поліграфічних вузів, що надавали нового подиху книгам.

Культура видавництва «Радянський письменник» завжди стояла біля вічно живого джерела української літератури. Поряд з книжками відомих письменників у літературне життя з маркою видавництва входили твори молодих авторів. Завдання художників полягає в тому, щоб, пропагуючи літературу, розкривати її зміст, особливості художньої форми. Опановуючи нові надбання в оформленні дукованої продукції, не потрібно забувати та використовувати кращі надбані традиції в оформленні книжок видавництва «Радянський письменник».

Т. В. Левіна,
здобувач НАКККіМ

РОЛЬ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Питання музичної культури у сучасному суспільстві стає актуальним у зв'язку з тим, що ця культура, яку в сучасному музикальному житті намагаються представити, як таке, що існує автоматично, само по собі. Музична культура вважається формою культури, на рівні з іншими та існує у загальному культурному полі.

У сучасному суспільстві, на перший план виходить саме соціальна роль музики. Тобто музична культура суспільства починає все більше визначатися через другорядні по відношенню до музики фактори.

Проблема ролі музичної культури – це проблема вторинного сприйняття музики у суспільстві. Зрозуміло, що було б дуже спрощеним підходом зводити сучасну роль музики та музичної культури лише до сприйняття у суспільстві та у впливі на слухачів.

Але, що такого є у музиці у всіх її типах (класичному, чи легкому), що дозволяє їй грати таку роль у суспільстві, сприйматися та використовуватися суспільством? Що відрізняє музику від звичайного набору шумів та звуків? Наприклад соната та шлягер є артефактами. Вони були прийняті та створені за прийнятним для суспільством зразком, вони створювалися для того, щоб їх слухали та розуміли. Але, на відміну від звуків та шумів, соната та шлягер мають художню цінність – соната протягом століть, шлягер на два-три роки. Звідки ж в них ця властивість?

Дуже суперечливо було б відповісти просто «краса». Оскільки художня цінність це і є «краса» у найширшому розумінні. Однак, варто зазначити, що художній образ у музичному творі має «культурну пам'ять», яка допомагає йому залишатися живим та актуальним в іншій історичній реальності. Разом з питанням «культурної пам'яті» постає питання «художнього часу», яке аналогічно самому мистецтву не має абсолютної диференціації минулого, теперішнього та майбутнього. Отже, «художній час» – це галузь художньої свободи людини по відношенню до універсуму соціального часу, рівень творчої активності митця в умовах культурно-історичної реальності.

В теоретичному плані художній час – це універсальна категорія художньої культури, що відображає аспекти художньої діяльності через ритм, інтонацію, гармонію, пропорцію, драматургію та композицію.

Музика здатна передавати динаміку різних життєвих процесів та подій, яку вона відображає через емоціональне відношення до них людини. Соціальна функція, яку виконує музика протягом історії свідчить про те, що музика може бути корелятором життєвих ситуацій людського буття, а також здатна здійснювати й зворотній вплив саме на людину через її емоційний світ.

В контексті емоційної свідомості людини музична культура отримує ідейне навантаження. Музичну культуру неможливо відділити від людського буття, суспільно-історичної сутності людини та його суспільної свідомості.

Музична культура свідчить про дійсну сучасну духовну атмосферу суспільства. Згідно з нею можна робити висновки щодо умов, у яких вона виникла. Широке розповсюдження масових типів музичної культури, які все більш зливаються з повсякденною культурою людей, поступово призводить до процесу

розпаду музичної культури вцілому. Сприйняття соціумом «зручних» – простих – типів музичної культури призводить до підміни духовно-естетичних рис та характеристик культури на утилітарно-прагматичні.

Музикальна контркультура виникла як феномен суспільних суперечок, і вцьому плані носить закономірний характер. Звичайно ви можете спитати: – Чи в музичній культурі епохи класицизму не було розділюючих її тенденцій культури професійної та культури народної? І ще одне питання: – Чи не є таке протиріччя всередині самого мистецтва закономірним?

Відповідаючи на ці питання цікавлячої нас проблеми, підкреслимо ще раз, що зміст даної проблеми, знаходиться на перетині внутрішньо-музикальних та загальнокультурних сутностей, закономірностей та детермінант.

Протягом усього свого історичного розвитку, музична культура зберігала свій загальноркультурний генотип, навіть в тих випадках, коли її загальнокультурні та соціокультурні зв'язки деформувалися та руйнувалися. Це свідчить про наявність вказаного загальнокультурного та соціокультурного генотипа, поза яким музична культура існувати не може.

Соціокультурне значення музичного мистецтва завжди було важливим моментом у формуванні та створенні умов для творчої самореалізації особистості, розуміння приналежності до свого соціокультурного середовища. В умовах трансформації нашого суспільства, соціокультурна роль мистецтва, втому числі і музичного різко зростає. Саме музичне мистецтво має забезпечити усвоєння духовних цінностей, що формують фундамент людського життя. Всебічний розвиток суспільства вимагає всебічного розвитку особистості, а останнє неможливе без виховного впливу на усі сторони особистості: її інтелект, емоційну сферу та соціокультурну поведінку.

Використані джерела

1. Закс Л.А. Музыка в контекстах духовной культуры / Л.А. Закс // КМ-3. Л.:Музыка, 1987. С. 46–68.
2. Закс Л.А. О культурологическом подходе к музыке / Л.А. Закс // МКЧ. С. 9–44.
3. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. – М.:Изд.автора, 1927.
4. Марков М. Искусство как процесс / М. Марков. – М.:Иск-во,1970. – 240 с.
5. Марков М. Теория искусства: функциональный подход / М. Марков // ВМ. С. 28–36.

А. М. Підлипська,
канд. мистецтвознавства, доцент КНУКіМ

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

В епоху постмодернізму особливої актуальності набула проблема поверховості хореографічних постановок, відсутності чітко побудованої композиції, розробленої програми, сюжету, що призводить до втрати художньої якості творів. Історія ж розвитку хореографічного мистецтва як самостійного виду мистецтва доводить численність джерел натхнення, ідейності, змістовності танцювальних

постановок. Невичерпним джерелом сюжетів та образів для танцювального мистецтва є літературні твори.

Репертуар балетного театру сьогодення важко уявити без назв, що прямо вказують на зв'язок із літературними першоджерелами постановок («Кармен», «Лісова пісня», «Білосніжка та семеро гномів», «Буратіно», «Чиполіно» тощо). Зважаючи на різницю виразних засобів літератури (зафіксоване на папері слово) та хореографії (пластика людського тіла, певні рухи), проблема взаємодії цих мистецтв хвилює теоретиків та практиків хореографічного мистецтва протягом багатьох років. Праці таких відомих дослідників, як В.М. Красовська, М.П. Загайкевич, М. Ельяш та ін., присвячені взаємодії літератури та балетного театру, не торкаються проблем інтерпретації літературних творів засобами інших видів танцю (народно-сценічного, бального, сучасного), хоча тенденція звернення до літературних творів у інших видах хореографії також чітко простежується («Про що верба плаче» в ансамблі ім. П.П. Вірського; «Кармен», «Пігмаліон» у Севастопольському театрі бального танцю; «Кармен-TV», «Шекспириментi» у «Київ-модерн-балеті» тощо).

У народно-сценічному танці звернення до літературної спадщини має місце, але не таке вагоме, як у балеті. Яскраво відзначилися хореографічні сцени народно-сценічного танцю (що часто можна кваліфікувати як похідну форму від народно-сценічного танцю – характерний танець) в операх «Сорочинський ярмарок», «Тарас Бульба», та комедійному балеті «Ніч перед Різдвом» за мотивами творів М. Гоголя, але вони несуть суто ілюстративний характер, не розкриваючи змісту творів.

Сама природа народно-сценічного танцю (зв'язок із фольклорними першоджерелами) не сприяє тісній взаємодії народно-сценічної хореографії з мистецтвом літератури. Навіть у творчому доробку видатного майстра академізованого українського народно-сценічного танцю лише одна хореографічна картина «Про що верба плаче» створена за мотивами поетичних творів Т.Г. Шевченка. У цій постановці балетмейстер прагне наблизити свої масштабні композиції до стилю великої вистави, а отже, наслідуючи принципи балетного театру, створити композицію за творами літератури засобами народно-сценічного танцю. Постановник не стільки відтворює сюжетну канву шевченківської поезії, скільки подає хореографічну мініатюру, насичену образами, музичними та пластичними інтонаціями, відповідними епосі Кобзаря, перейняту чарівністю шевченківського стилю.

Останні півтора десятиліття характеризуються активним тяжінням сценічної бальної хореографії до драматичного напряму, намаганням вирішувати складні хореографічні завдання на межі різних видів мистецтв. Одним із перших кроків у розвитку драматичного напряму в сценічній бальній хореографії стало створення в 1999 році державного комунального закладу – «Севастопольського Театру бального танцю», під керівництвом В.А. Єлізарова. Керівник та головний балетмейстер звертався до літературної спадщини у своїх виставах «Вікторія», «Кармен», «Нотердам де Парі» і дитячих виставах «Лускунчик», «Снігова королева», «Буратіно», «Золушка» та «Бременські музиканти». Сценічна бальна хореографія робить тільки перші кроки до створення крупних хореографічних полотен із розгорнутою драматургією, сюжетними лініями тощо. Звернення до літератури дає надію на розширення обріїв бального танцю, всебічного розкриття її художнього потенціалу.

Практика сучасної хореографії у світі демонструє своєрідність підходів балетмейстерів до інтерпретації літературних творів засобами сучасного танцю. Частіше за все автори лише використовують відомий літературний сюжет для проведення постмодерних експериментів: «Кар Мен» Іржи Кілліана, «Лускунчик» Метью Борна, «Дон Кіхот» Бориса Ейфмана тощо.

Звернення сучасної хореографії до літератури в Україні пов'язане з ім'ям балетмейстера Раду Поклітару, що зарекомендував себе цікавими експериментами й сміливим прочитанням всесвітньо відомих театральних сюжетів, відновленням і збагаченням форми й лексики сучасного танцю.

У хореографічній драмі «Веронський міф: Шекспириментри» за мотивами «Ромео і Джульєтти» та сонетів В. Шекспіра Раду Поклітару, відштовхуючись від всесвітньо відомих текстів, переніс історію закоханих у сучасну площину. Вистава нагадує своєрідне попурі із шекспірівських текстів. Хореографічні асоціації, алегорії, метафори спрямовані не на розкриття загальновідомих сюжетів, а на візуальну ефектність, часом епатаж. У балеті «Кармен.TV» сценічне життя персонажів наповнилося пронизливими сучасними інтонаціями, зберігши при цьому весь шарм Іспанії XIX ст.

Отже, для балетмейстерів сучасності класичні літературні твори стають приводом для створення вистав у постмодерному контексті, для яких характерним є цитування попередніх класичних інтерпретацій, іронізування, акцентуація на візуальних ефектах чи, навпаки, мінімалізм у засобах вираження тощо. Перевага досить часто надається не розкриттю змісту колізії, адже зазвичай береться загальновідомий сюжет, а зовнішній формі вираження.

Зважаючи на те, що література за своєю природою є більш мобільною, авангардною з історичної точки зору, здатною швидко реагувати на проблеми в соціумі, відображаючи їх у художніх образах засобом слова, можна стверджувати, що література диктує діячам хореографії сучасний рівень мислення при створенні постановки, її мови, виразних засобів, характерів героїв, конфліктів. Від рішення проблеми взаємодії літератури та танцювального мистецтва багато в чому залежить завтрашній день хореографії.

Використані джерела

1. Аркина Н. Е. Балет и литература / Н. Е. Аркина. – М.: Знание, 1987. – 48 с.
2. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Генріетта Володимирівна Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с.
3. Загайкевич М. П. Драматургія балету / Марія Петрівна Загайкевич. – К.: Наукова думка, 1978. - 258 с.
4. Карп П. Балет и драма / Поэль Меерович Карп. – Л.: Искусство, 1979. – 246 с.
5. Красовская В.М. Балет сквозь литературу / Вера Михайловна Красовская. – СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой. – 1998. – 246 с.
6. Решетило В.М. Театр танцю Вадима Єлізарова / Володимир Михайлович Решетило. – К.: АДЕФ-Україна, 2008. – 272 с.
7. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Юрий Станишевский. – К.: Муз. Україна, 2008. – 411 с.
8. Юсипей Р. Раду Поклитару : «Каждый раз, когда прихожу в зал и берусь за новый материал, чувствую себя абсолютным неучем и бездарем» // Роман Юсипей // Левый берег. – 2009. – 1 ноября.

О. О. Різник,

канд. мистецтвознавства,
зав. лабораторією УЦКД

ЕТНІЧНЕ ТА НАДЕТНІЧНЕ В СУСПІЛЬСТВІ Й КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Державна етнокультурна політика – важлива складова державної культурної політики в умовах незалежної України початку XXI ст. Адже сам сенс багатостолітньої боротьби за державну незалежність мав саме етнонаціоналістичний, етнолігвістичний наголос. Однак, перебіг історії та характер соціокультурних процесів на зламі XX – XXI ст. багато де в чому скоригували погляд на мотиви українського державотворення в бік розбудови громадянської багатокультурної спільноти. Більше того, дав «тріщину» й традиційний, усталений ще в радянській етнополітиці спрощений поділ населення країни на титульну етнічну більшість та етнічні меншини, тим більше – етноцентричний погляд на націю, зокрема вочевидь відсутність прямої залежності між етнічним походженням людини та вибору нею мови спілкування, формування її культурних уподобань і патріотичних почуттів. Проте більш досконалих, ніж дихотомія «титульна більшість – меншини», засад етнокультурного структурування суспільства в Україні так і не вироблено. Обстоювання ж на державному рівні ідей «політичної» чи «громадянської» націй, що передбачають рівноправ'я громадян України незалежно від їхнього етнічного і расового походження, мають досить абстрактний характер, бо, знов таки, декларуються без прояснення, деталізації реальної етнічної структури населення України.

Необхідність вироблення нових підходів до аналізу етнокультурної ситуації в Україні XXI ст., на нашу думку, обумовлена такими особливостями її соціокультурного розвитку:

1. Прогресуючою технологізацією суспільства, що спричинює етнокультурну *детрадиціоналізацію* свідомості чималої кількості громадян (коли традиційні етнічні цінності вже не відіграють вирішальної ролі у формуванні світогляду громадян, їхніх наріжних цінніних установок) і навіть *деактуалізацію* їхньої етнічної самоідентифікації;

2. Прогресуючою деруралізацією («розселяненням») культуросвідомості жителів сіл та малих міст під впливом засобів масової інформації та інтенсивних «живих» контактів з жителями великих міст, міською культурою;

3. Виникненням упродовж XX–XXI ст. нових культурно-історичних соціумів, що не вкладаються у звичні поняття «етносу» та «громадянська нація», скажімо – «радянський народ», «євразійська нація», «російськомовне населення», «російськомові інородці», «деетнізовані елементи» тощо;

4. Консервацією етнічної структури основних мовних груп України в стані, що склався за доби СРСР: майже моноетнічного – україномовного населення і етнічно строкатого – російськомовного. Не в останню чергу цим зумовлене й перманентне протистояння (і через це перманентна нездійсненність) двох основних стратегій культурної політики: мовно-культурної українізації та українсько-російської «гармонійної» двомовності.

Метою пропонованої статті є спроба окреслення етнокультурної структури України початку XXI ст. з урахуванням новітньої цивілізаційної реальності.

Етнічний чинник суспільного розвитку, етнос як суб'єкт державотворення, розвиток і взаємодія етнічних культур як ресурс культурного розвитку у його різномасштабних вимірах – предмети неабиякої уваги дослідників. Ускладнення

етнокультурних процесів перебігом цивілізаційного розвитку, посилення процесів міграції та асиміляції колись сталих етнокультурних соціумів викликало у низки дослідників поряд з поняттями «етнос», «етнічне» ввести в обіг низки похідних понять, зокрема – «надетнічне». У розглянутих нами наукових працях простежується два основних тлумачення цього та споріднених з ним понять:

1. Як чинника суспільного розвитку, спрямованого на інтеграцію поліетнічного простору в той чи інший спосіб. Зокрема, «надетнічність» зазначається як важливий інструмент консолідації держав-імперій [3] та нових постколоніальних держав «третього світу», населення яких складається з численних малих народів та племен [4]. Згадується також «надетнічний характер інформаційних процесів» як чинник витворення «спільних» мов («мов-посередників» – койне, піджинів, лінгви франка, світових мов) [4].

2. Як основи для витворення нових культурно-історичних спільнот. Зокрема – «радянського народу» [5] і «супернації росіян» [7], в основі яких лежить «надетнічна ідентичність». Втім, основна увага цих дослідників спрямована не так на розкриття сутнісних характеристик таких спільнот, як на акцентуацію їх суспільно-політичної ролі (передусім – як запобіжників міжетнічних конфліктів).

Поняття «надетнічне» використовується дослідниками й під час аналізу поняття «нація». Так, відомий дослідник націогенезу Е.Сміт вирізняє два основні типи націй – *етнічну націю*, що формується на базі певного етносу [6, 21] та *громадянську націю*, побудовану на надетнічних засадах [6, 23].

В науковій та навчальній літературі згадуються також «деетнізовані елементи» як «етнічні ізгої (манкурти)» [1, 20]. Що ж до літератури ненаукової, передусім – політико-агітаційних дописів націоналістичного спрямування, то такий складник суспільства характеризується за допомогою шаблонних наліпок на кшталт «зденаціоналізована маса», «духовні безбатченки» тощо (знов-таки, без щонайменших спроб з'ясувати глибинну сутність і природу цієї «маси»).

Етнічність і надетнічність як культуротворчі чинники тісно пов'язані поміж собою. З одного боку, етнічність є історико-культурним джерелом надетнічності, а остання виникла завдяки емансипації від етнічного та подальшому взаємопроникненню, «неосинтезу» емансипованих компонентів. З іншого боку – спостерігається різний спосіб такої взаємодії, різний прояв етнічного й надетнічного, різний ступінь «концентрації» цього прояву. З такого погляду, варто розрізняти *надетнічність в культурі* (наявність в культурі певного народу рис, притаманних не лише цьому етносу, передусім – сповідування загальнолюдських цінностей) і *надетнічну культуру* (культура, що цілковито сформована шляхом емансипації, «сепарації» неспецифічних, «загальнокультурних» складників певних етнічних культур та їхнього синтезу в специфічні нові форми культури, а також шляхом свідомого витворення людиною нових, унікально-авторських артефактів. Так виникли «великосвітська», конфесійні, академічна, масова, «міщанська», «екстернальні» й інші «позатрадиційні» культури).

На підставі викладеного спробуймо визначити основні масиви культури, що функціонують в сучасній Україні й активно підтримуються (витворюються, споживаються, ретранслюються) зусиллями її громадян.

1. Традиційні етнокультури. Фактично, в сьогоденній Україні доцільніше казати про залишки таких культур в їхньому «живому» побутуванні.

2. Надетнічні культури, в яких відсутня або вкрай послаблена зорієнтованість на певний етнофольклор. Вбирають в себе широкий діапазон артефактів – від академічної та масової культур, відкритих до «переплавлення» елементів різних

етнокультур навіть в межах одного мистецького твору, до авангардових мистецтв, що свідомо розривають зв'язок з етнокультурними традиціями, культивуючи штучні творчі техніки, засновані на механічному, суто раціоналістичному комбінуванні засобами виразності. Втім, надетнічні культури теж мають власні «національні» пласти, що визначаються передусім за країнами свого походження – російська, французька, британська, американська (США) культури тощо. Характерною ознакою таких культур є різноманітність етнічного походження їхніх творців.

Для України найбільш актуальним є функціонування на її теренах російської культури, що, з одного боку, виразно розщеплюється на *російську етнічну* (етнофольклор та зорієнтовані на нього масова й академічна культури) та *надетнічну російськомовну*. Як зауважують С.Берил і В.Окушко, «гігантська брила російської культури волею історичної долі належить усьому світові. Ця належність полягає нелише в тому, що її продукт відданий світовій культурі, але і в тому, що її створювали, користуючись мовою російських людей, їхнім менталітетом, не самі лише росіяни [етнічні], а всім світом, усі «поневолені», «всяк сущий в ней язык»... Навіть не заглиблюючись у їхні біографії, лише за формальними ознаками ономастики можна судити про масштаби цього культуротворчого процесу. І саме ця обставина зайвий раз свідчить про те, що духовна культура Росії від початку формувалася як надетнічний феномен» [*виділення наше*; 1, 143-144]. З іншого боку, вона поєднує в собі як артефакти, витворені в Росії та колишньому СРСР, так і новотвори, народжувані в сучасній Україні й зусиллями її громадян (достатньо лише оглянути міжнародні літературні Інтернет-ресурси, скажімо, Poezia.ru», Proza.ru чи Stihi.ru, де російськомовні автори з України посідають кількісно друге місце після авторів з Росії, та літературно-мистецьку книжкову й журнальну продукцію, випущену в Україні).

3. Етноорієнтовані культури. Передусім, це пласти академічної, масової та інших культур, виразно зорієнтовані на використання образів, сюжетів, засобів мистецької виразності, притаманних певному етнофольклору. Фактично вони являють собою синтез двох естетичних матриць: «надетнічних» творчих технологій, набутих у сферах професійного мистецтва, і характерних зовнішніх ознак традиційних культур, емансипованих від певного етнокультурного контексту і перетворених на «будівельний матеріал» академічної, масової та інших «нефольклорних» культур. Загальновідомо, що потужна школа етноорієнтованого українського мистецтва створена національними митцями-академістами. Певним симбіозом-компромісом між етноорієнтованим і «загальнорадянським» мистецтвом була т.зв. «традиційна українська естрада», в основних своїх рисах сформована упродовж 50–60-х років ХХ ст. (втім, на той час вона відіграла помітну роль у формуванні культуросвідомості українців і стала одним з маркерів національного «шістдесятництва»). До етноорієнтованої української культури, що має більш-менш масовий попит в сучасній Україні й здатна справляти вплив на масову свідомість, виразно належать т.зв. «етно»-течії: етно-рок, етно-поп, етно-бард, етно-джаз тощо.

Таким чином, формування сучасної етнокультурної картини України відбувається завдяки взаємодії етнічних та надетнічних її чинників. Різний спосіб цієї взаємодії забезпечує виникнення та функціонування трьох основних пластів культури: традиційної етнічної, надетнічної (як «заперечення» традиційної) та етноорієнтованої (як синтезу етнічної та надетнічної). Здатність українського суспільства та держави толерувати їх гармонійну взаємодію, підтримуючи розвиток всіх мовно-культурних практик, що складають їх «живу», реально запи-

тану громадянами України основу, є одним з важливих показників демократичної зрілості та цивілізованості нашої країни.

Використані джерела

1. Берил С.И., Окушко В.Р. О надэтничности как особенности российской культури. – Социологические исследования. – 2003, №8. – С.143–145.
2. Гавриленко І.М., Мельник П.В., Недюха М.П. Соціальний розвиток: Навчальний посібник. – К., 2001. – 484 с.
3. Кара-Мурза А. Россия в треугольнике «Этнократия - империя - нация». – Режим доступа: http://old.russ.ru/antolog/inoe/krmrz.htm
4. Мечковская Н.Б. Народы мира и языки. – Режим доступа: http://lib.socio.msu.ru/l/library.
5. Попов М.Е. Антропология советскости (Философский анализ): Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 : Ставрополь, 2004 200. – с. РГБ ОД, 61:04-9/622.
6. Сміт Е. Національна ідентичність / переклад з англ. – К.: Основи, 1994. – 224 с.
7. *Харитонова Н.* Этнополитика России и национальная идентичность россиян. – Режим доступа: http://www.ia-centr.ru/archive/public_detailsba13.html?id=1101
8. Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1997. – 640 с.

С. М. Садовенко,
канд. пед. наук, доктор філософії (Ph.D.),
с.н.с., заст. директора з наук.-техн. роботи УЦКД,
доцент НАКККіМ, докторант НАКККіМ

СУТНІСТЬ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Постійний плин, несталість, трансформація є характерними для процесу діалектичного розвитку, зокрема в мистецтві ХХ ст. залишило історії величезний мистецький доробок зі складних, багатозначних за своєю сутністю явищ. Осмислення їх концепційних засад та значення кожного феномена з позиції історичної перспективи визначає їхнє місце в типологічній структурі форм суспільної свідомості.

Жодна теоретична концепція, панорамний культурологічний огляд не оминають думки про репрезентативність, багатогранність, перспективність професійних творчих досягнень, інспірованих контактом із фольклором. Серед найхарактерніших явищ указаної епохи фахівці називають неофольклоризм, визначаючи його як одну з найвпливовіших загальностильових традицій ХХ ст.

Нині, на жаль, немає окремої праці, яка б являла собою цілісне дослідження неофольклоризму в контексті еволюції української культури. Тому існує потреба розв’язання широкого кола пов’язаних з цією темою питань, серед яких – неузгодженість думок дослідників щодо доцільності функціонування в науковому обігу категорії «неофольклоризм», розбіжності в трактуванні та наявність споріднених із цією категорією альтернативних термінів тощо. Отже, питання, що стосуються проблеми визначення такого важливого, художньо значимого й перспективного явища як неофольклоризм, вдосконалення способів його дослідження відповідно до сучасних уявлень про основні культурологічні категорії та методи їх вивчення в контексті еволюції української культури є актуальними.

Мета публікації полягає у з'ясуванні значення неофольклоризму в контексті еволюції української культури, обґрунтуванні визначення явища неофольклоризму, встановленні його засадничих принципів, виявленні характерних варіантів відтворення їх у культурології.

Аналізуючи наукові здобутки минулих років, відзначаємо: проблема фольклору досліджувалась переважно за принципом локальності (місто, село, регіон, країна).

У дослідженнях радянської доби досить мало уваги приділялося дослідженню історичного функціонування фольклору, його значенню в економічному, політичному і соціокультурному житті суспільства.

Здійснюючи порівняння вітчизняних наукових доробків фольклористичної тематики із дослідженнями зарубіжних авторів, можна констатувати, що відсутність догматичної системи, що існувала в Радянському Союзі, позитивно вплинула на конституювання зарубіжного наукового дискурсу, з одного боку, і породила плюралізм думок, з іншого. Фольклористи, призвичаївшись до тамтешнього плюралізму в політиці, науці та духовному житті, загалом спокійно сприймають окреслену ситуацію та піклуються, головним чином, про те, щоб виробити особисте розуміння предмета фольклористики, яке б відповідало їхнім власним науковим інтересам. На відміну від них радянські вчені, виховані в дусі принципового монізму марксистської філософії, активніше намагалися знайти нові шляхи до вирішення цього питання.

В історичному процесі суспільства засвоюють накопичену поколіннями суму знань, поглядів, норм життя і суспільних цінностей, себто розпредметнюють його, створюючи тим самим необхідні передумови для власної діяльності, а також створюють творчо нове, тобто опредметнюють те, що було ними засноване та присвоєне у вигляді суб'єктивних вторинних сил, персональних і колективних здатностей, суспільних форм знання норм цінностей тощо.

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», «інтеріорізації» продуктів та результатів попереднього активництва, у тому числі власних людських здатностей або самої людської природи.

В. Гусєв зазначав, що фольклор є формою практично-духовної діяльності народних мас [4]. 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.

Принципова традиційність у фольклорі поширюється на словесну та музичну форму. У фольклорі стереотипність форми є чи не найголовнішою стильовою домінантою. Вона реалізується у формулах – словесних, музичних, драматургічних, пантомімічних тощо. З традиційністю пов'язане і те, що фольклорна творчість є колективістською, не особистісною. Це – один з канонів принаймні теоретично не усвідомленого, проте об'єктивно існуючого у фольк-

лорі певного кодексу про творчу працю, за яким у західній фольклористиці закріпилася досить розпливчаста назва «традиційного знання».

Одна з важливіших детермінацій між фольклором і близькими до нього формами мистецтва нового часу полягає у формі функціонування твору. Виконавець твору отримує право на творчу доробку цього загального надбання, на його варіювання. Саме варіювання є основною формою існування фольклорного твору, що може бути визначена через дві протилежні ознаки – стабільність і мобільність.

Неофольклоризм особливого розвитку здобув у музичному мистецтві. 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 XIX ст. і внаслідок багаторазового використання встигла перетворитись у певний штамп [1].

Естетичним підґрунтям неофольклоризму у музичному мистецтві стали, з одного боку, «інтонаційна криза» та антиромантичний бунт композиторів початку XX 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.О. Дерев'янченко [1], поява терміну «неофольклоризм» пов'язана з працями представників бельгійської школи неофольклоризму 1920–1930-х рр. (А. Маріню), у російськомовній науці – зі статтями Л. Христіансен.

Стосовно змістоутворюючої ролі «нео» відомо, що в основу найбільш поширеного її значення – звернення до позаминулих етапів культурологічних процесів – покладено хронологічний параметр (М. Михайлов). Теоретичним підґрунтям цієї гіпотези є концепція культурно-історичного розвитку психічних функцій (Л. Виготський), згідно з якою встановлюється відповідність європейського художнього мислення XX ст. і визначеного вченим етапом розвитку «вищих психічних функцій» (довільна увага, логічна пам'ять, мислення в поняттях тощо). Досягнення рівня «вищих психічних функцій» в соціальних науках характеризується тим, що атмосфера та «дух» сучасності дістають своє вираження через вживання знаків, які репрезентують певні культурні явища минулого і входять до фонду своєрідної культурної «ноосфери». Довільне ж оперування надбаннями цього інформаційного простору, засвоєними узагальнено-опосередкованим шляхом, свідчить про досягнення мисленням рівня мислення в поняттях.

Аналіз зіставлення понять, поставлених у логічний ряд, виявляє кумулятивну закономірність організації поняття «неофольклоризм» як явища культурології: «фольклор» – «фольклоризм» – «неофольклоризм» виникають у різний історичний час, паралельно функціонують, розвиваються і взаємодіють.

Кумулятивністю цієї тріади пояснюється також той факт, що неофольклоризм не виключає всіх способів переінтонування фольклору, вироблених у фольклоризмі XIX ст., а лише додає до них нові прийоми, іноді якісно переосмислюючи й трансформуючи традиційні.

О. Дерев'янченко відзначає складність та багатоосяжність поняття «неофольклоризм». Сутність неофольклоризму пояснюється авторкою 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 зі 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»).

Специфічні ознаки неофольклоризму є водночас вираженням рис спільності цього феномена з іншими «нео-явищами»: 1) оперування в процесі мислення образами уявлень, які є результатами переробки (узагальнено-опосередковуючих операцій) у внутрішньому плані мислення певних історичних реалій та здатні виконувати поняттєву функцію; 2) «вторинна семантизація» (термін Ю. Лотмана) таких «адресних» звукових утворень чи принципів; 3) креативність мислення, активізація «і-фактора» (термін В. Дулат-Алєєва), що пов'язана з установкою на модернізацію та індивідуалізацію плану вираження.

Таким чином, висвітлюючи типологічні риси неофольклоризму в контексті еволюції культури, зокрема української, формується інтегративне уяв-

лення про неофольклоризм, як 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-смислове навантаження.

Отже, у культурологічній практиці діалог з фольклором виявляється як явище, що живе, розвивається та спрямовується в майбутнє. Бінарна опозиція понять фольклор і неофольклоризм свідчить про те, що фольклористичний дискурс невід'ємний від неофольклористичного. Цей дискурс не є результатом критичної рефлексії, що завжди націлена на послідовність смислу. Неофольклоризм являє собою іншу культурологічну парадигму, зміст якої є консеквентним (послідовним, логічним) до фольклористичної парадигми.

Специфіка фольклоризму у культурології полягає у тому, що, вибудовуючи «реальну зовнішню структуру» у XXI ст., він не пов'язаний з базовою системою ментальних практик і носить формальний характер. Ця структура, здатна успішно розвивати свою ідеологію в абстрактній проекції, у соціальних інститутах, що мають неформальний груповий склад (народні гуртки, театри, музичні, літературні твори тощо).

Розгляд у діалогічному плані поняття «неофольклоризм» демонструє очевидну складність і неоднозначність цього феномена, дозволяє виявити особливості його прояву в різних аспектах взаємодії індивідуально-авторської і фольклорної систем художнього мислення і таким чином розширити уявлення про традиційно використовувані поняття, по-новому підійти до багатоликого явища.

Висвітлення перспектив розвитку неофольклоризму доводить його важливу роль в еволюції культури. З його виникненням набула інтенсивного розвитку тенденція до наближення письмової культури професійно-академічної традиції, до принципів і особливостей культури усного типу. Значення цієї події можна трактувати як чергову зміну напрямку руху гігантського маятника музичної історії в системі опозиції усного – письмового, при відомому застереженні, що повернення відбувається на якісно новому витку історичного руху.

Однак, на нашу думку, які б ідеї не лягли у культурологічну основу неофольклоризму, в Україні він може постати лише в ході прискіпливого вивчення національного фольклору. Його розгляд доцільно почати із синхронічного «зрізу» на рівні другої половини XIX ст., а фактично з тої багатобарвної картини вітчизняного фольклору, що її відтворила невтомна праця кількох генерацій українських фольклористів і етнологів.

Використані джерела

1. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині хх століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О.О. Дерев'янченко; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2005. – 19 с.

2. Антонович Є. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...: Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань / Є. Антонович, М. Антонович, С. Гвоздевич, Л. Гелитович,

Л. Герус, М. Гелитович // Музей Івана Гончара; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / М. Селівачов. – К., 1996. – 325 с.

3. Євтушенко Світлана Володимирівна. Народна художня творчість: проблематика, ретроспекція наукового осмислення, концептуальні основи: Автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.04 / Світлана Володимирівна Євтушенко // Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2004. – 28 с.

4. 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. : Регіон-інформ, 2004. – 204 с.

5. Супрун В. М. Усна народна творчість: тематика, образна система, методика вивчення: навч.-метод. рек. для підгот. до практ. занять магістрантів спец. 8.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Українська мова та література» / Володимир Миколайович Супрун // Вінницький держ. педагогічний ун-т ім. Михайла Коцюбинського. Інститут філології й журналістики. Кафедра журналістики. – Вінниця, 2007. – 16 с.

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

ІНФОРМАТИВНІСТЬ ЕКСЛІБРИСУ: ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Проникнення у глибину художньо-зображувальної інформації, аналізування його структури, членування на елементи та вивчення кожного з них дозволяє глибше пізнати мистецтво створення екслібрису, його цінності, обґрунтувати змістовно-образне значення його внутрішньої побудови.

Внутрішня організація художньо-зображувальної інформації є не тільки якісним, особисто авторським, але й кількісним чинником структури екслібрису відповідно використанню автором елементів ритмічної побудови, це можуть бути графічні зображення, написи, а також означена змістовність художньої інформації у серії.

Одним із прийомів визначення художньо-зображувальної інформації є структурний аналіз, який спрямовує дослідження у визначення системи великої кількості екслібрисів або систему композиційно-образних зображень, використанню графічних елементів тощо. Структурний аналіз не можливо відокремити від історичних аспектів створення екслібрису адже цей прийом дозволяє проникнути у середину часового опису створення художнього витвору, досліджуючи його як систему прийомів художнього задуму автора. Можливість вільно оперувати параметрами структурного аналізу, використовувати закони золотого перерізу, схеми композиційно-графічної побудови, модульної сітки (у випадку серії екслібрисів) надає структурному аналізу гнучкості, відкриває можливості оперативного дослідження, дозволяє «під різними кутами» структурувати художньо-зображувальну інформативність екслібрису, виявити концептуальну змістовність самої його організації.

У процесі дослідження структури екслібрису, поділу його, наприклад, на змістовно створені зображувальні елементи, є лише аналітичною частиною, яка

не руйнує його цілісність, не стає протиріччям цілісності художнього сприйняття, а відноситься до категорії особливості.

Виявлені принципи дослідження структурного аналізу можуть бути:

1) особливості поділу (час, простір) на елементи (наприклад, колір);

2) вивчення окремих елементів та системи їх взаємодії, цілісності, яка складається з елементів;

3) синхронний підхід, який передбачає дослідження не історичних аспектів виникнення художньо-образної інформації, а його структури.

Історичні аспекти прагнуть до широкого діапазону вивчення (розширеності розглядання). Структурування прагне самим своїм процесом геометризації – до герметизму (закритості розгляду), замкненості даної системи, що при спрямування аналізу дозволяє обмежити коло визначеності дослідження. Тому при поєднанні розширено-закритого розглядання можна визначити історично-структурний підхід, який розкриває загальні зв'язки та закони створення екслібрисів, діалектику взаємодії «рух-спокій».

Структурний аналіз, на думку деяких його апонентів, можна порівняти з анатомією та не сприяє розгляданню витвору, з точки зору його високої художності. Стосовно цього питання аналогів структурного аналізу у сфері екслібрису автором статті не знайдено, але можна порівняти цей підхід у визначенні ролі композиційно-структурного аналізу художнього витвору мистецтва у книзі Ф.В. Ковальова «Золотое сечение в живописи», авторів В.Э. Михайленко, М.І. Яковлева «Основи композиції» у розділі «Композиційний аналіз творів образотворчого мистецтва», а також обґрунтування геометричних аспектів художнього формотворення знаково-символічних об'єктів графічного дизайну.

Екслібрис – це мініатюра, художній витвір малої форми і нібито використання структурного аналізу його сприйняття спрощує. Хоча це необхідний етап пізнання для його всебічного осягнення та розуміння і структурний аналіз стає ланцюгом цілісного дослідження, який на одному з етапів у разі необхідності спрощує художній витвір, але за тим кожного разу повертає йому художню цінність.

Смисл зображувальної мови та стилістичної побудови екслібрису розкриває семіотичний та стилістичний аналізи.

Семіотичний аналіз дозволяє розглянути зображувальні екслібриси, не залежно від його графічної мови, як знакову систему, тому що походить від положення: мистецтво є мовою. Система знаків несе у собі систему значень (цінність) і передає смисл (художню концепцію). Одна з особливостей семіотичного підходу у аналізі екслібрису є наявність словесних та зображувальних детонат, які дозволяють доповнити структурованість та систематичність визначеної знакової системи.

Екслібрис є не наслідуванням видимому світу, творить знакову структуру ззовні себе самого. У більшості книжкових знаків присутня символіка. Довго був невідомим екслібрис, зроблений Г. Малаковим для друга, українського письменника Олеся Бердника (1963). Цей оригінальний знак «Він – вона» відрізняється багатством символічності зображень, які основані на творчих симпатіях письменника-фантаста, чиї книги оформлював Г. Малаков.

Символізм присутній і в творчості художника М.І. Пискарьова (1892 – 1959 рр.), де в екслібрисі для відділу книжкових знаків бібліотеки

В.Я. Адарюкова, автор показав його любов до цих мініатюр – стріла простромлює вогняне серце і старовинну книгу, – книжковий знак, зміст якого зрозумілий без пояснень.

Екслібриси О.І. Кравченко (1921–1925) – дуже декоративні, багаті емблемами, символічними знаками, різними аксесуарами і декілька стилізованими елементами (екслібрис «з книг А.С. Голушкиной», «з книг И.В. Лазаревского», «з книг А.И. Кравченко», проект книжкового знаку «М.Ю. Пановой» (1929).

Цікаві символи і емблеми, виконані художником А. Калашніковим: підкова та крила Пегаса на екслібрисі поета Роберта Рождественського, поштовий ріжок на знаку художника марок Льва Шарова [4].

Стилістичний аналіз ґрунтується на двох головних процесах: інтерпретації та авторській техніці виконання, які лежать в основі стилізованого вирішення, та виявлення взаємовідносин між цими двома пропозиціями. Ці взаємовідносини охоплюють стильові правила, які визначають перетворення «звичних» зображень у стилізовані. Загально прийнятою точкою відліку стилістичного аналізу може слугувати графічний начерк реалістичного зображення, фотографія зображення для порівняння, а також при цьому, знання епох стилів або визначення особливостей індивідуального стилю автора, які відображають його соціальні орієнтації та особисті духовні якості.

Прикладом можуть слугувати стилізовані зображення (меча, фортеці, тварини і орнаменту) у створеному гербі М.І. Пискарьовим для І.І. Лазаревського та його жінки – М.М. Лазаревської (1924).

Оцінювання внутрішньої організації художнього витвору – екслібрису, визначення цінності його внутрішніх зв’язків передбачає, перш за все, багатство емоційно-інтонаційної авторської інтерпретації, (умовно названий «інтонаційним аналізом» в філології або «аналіз композиційної побудови» у живопису, «візуально-графічний аналіз» у дизайні) та художньої тональності.

У книжкових знаках Г. Малакова зображення образів передано спрощено, але обов’язково, з відповідним психологічним станом. Світ предметів і постаті людей у деяких екслібрисах стилізовані та сприймаються як гармонійна система лаконічної і мінімальної кількості складових елементів. Узагальнення зображень з метою отримання спрямованих змін у реально існуючих якостях форми для передачі особливостей, стійких властивостей будь-якого предмета, явища, сцени, передано у стилізованих книжкових знаках для живописця Григорія Боні (1968) і жінки Ганни Малакової (рік невідомий).

Зображувальна графічна інтонація у екслібрисі може бути виражена не тільки через задум сюжету, характер персонажів, але й за рахунок техніки виконання, тобто манери автора (штрих, пластика ліній, світлотіньова інтерпретація, колір тощо). Естетичне переживання відбивається у зображувальній інтонації, у даному випадку засобі фіксації та трансляції думки, змістовному елементі інформаційного процесу, активному носії досвіду відношень, зосередження емоційно насиченої думки. Крім цього, інтонація зображенні моторики (жесту, міміки) відіграє важливу роль у передачі характерних особливостей персонажів, які відповідають змістовності сюжету та викликають у глядача відповідний емоційний стан.

Критерієм цінності екслібрису стають зображувально-графічне інтонаційне багатство художнього рівня, його емоційна наповненість, напруженість, логічна та семантична насиченість, інформативність. Визначення внутрішніх зв'язків зображувальних елементів у екслібрисі передбачає також виявлення ступеню збагачення в ньому художньої творчості та поетичної майстерності автора. Розширення визначення художніх норм мистецтва при аналізі витвору малої форми – екслібрису, збагачує та розвиває його емоційно-семантичне поле та художньо-концептуальні можливості, що таїть у собі підвищення ціннісного потенціалу мистецтва та стимулює художній процес.

Книжковий знак несе у собі інноваційні оновлення, живить глядача оновленою інформацією. Споглядання книжкового знаку, аналіз та порівняння екслібрисів перетворює глядача з пасивного суб'єкта сприйняття на його активного співавтора. Процес сприйняття при цьому перетворюється у процес спільної дії або взаємодії, які торкаються вже безпосередньо творчих, особистісних якостей глядача, не полишаючи місце для його байдужості до отримання інформації.

Використані джерела

1. Беличко Ю.В. Георгий Малаков: Текст / Ю.В. Беличко. – К.: Мистецтво, 1974. – 95 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика [Текст] / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.: ил. ISBN 5–250–00130–0.
3. Малаков Д.В. Кныжкови знакы Григория Малакова / Д.В. Малаков [Текст]. – К.: Кый, 1998. – 81с.
4. Минаев Е. Экслибрисы Анатолия Калашникова [Альбом] / Е. Минаев. – М.: Книга, 1975.
5. Панов М. Ю. Книжные знаки мастеров графики. А.И. Кравченко [Текст] / М.Ю. Панов. – М.: Книга, 1969. – 63 с.
6. Панов М.Ю. Книжные знаки мастеров графики. Н.И. Пискарёв [Текст] / М.Ю. Панов. – М.: Книга, 1977. – 32 с.

Ю. В. Святелик,
аспірант КНУКіМ

ХОРЕОГРАФІЯ В МЕТАКУЛЬТУРНОМУ ТА МЕТАХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ

Проблема дослідження евритмічних уявлень танцю в контексті розвитку хореографічної культури є однією з найактуальніших у сучасній хореології. Важливим є визначення герменевтичних засад реконструкції хореографічних систем, які залишилися лише в зображеннях, літературних описах тощо. Тому особливе значення набуває реконструкція систем нотації танцю, де нотація розуміється в широкому сенсі як сукупність писемних практик хореографічної культури. Якщо для музики таке розуміння нотації стало вже загально прийнятим, то в хореографії дослідження з палеографії танцю є поки що мало відомими, зокрема, це дослідження А. Бурновіля, В. Стєпанова, А. Цорна, С. Лісіціан, Н. Віхрєвої [1].

Хореографічна культура на сьогоднішні потребує цілісного уявлення всіх тих процесів, які характеризують її як складний феномен ритмічного виявлення потенціалу культури в танці. Танок як космологічний образ Всесвіту, танець як існування в просторі культури танцювальних реалій буття сьогодні поєднує два контексти розуміння хореографії – загальнокультурний та експресівно-виражальний. На жаль, теоретичні розвідки з хореографічної культури залишаються переважно в рамках іманентного осмислення танцю, тоді як сама по собі хореографічна культура є синтетичною, поєднує музичні, драматичні театральні та інші компоненти. Більше того, це синтетизм не зовнішній, а внутрішній. Танець є глибинним фундаментальним витоком культури. Тому в сьогоднішньому просторі культуротворчості, який пов'язаний із глобалізацією культури, з радикальними трансформаціями постмодерну, глибинними трансформаціями фундаментальних витоків, образів і уявлень культури, трансформується й танець.

Сучасне переосмислення класичного танцю варто побачити не в колі ознак і самого потенціалу хореографічної культури, а в просторі метакультурному, метахудожньому, який визначається як певна парадигмальна еквівалентність процесів, які відбуваються в графіці (не дарма графіка як система нотації входить у хореографію як одна зі складових), у живописі, архітектурі, театрі, музиці тощо. Тобто метахудожній синтетизм танцю є не лише його генетичним походженням, а й одною з важливих реалій інтерпретації танцю.

На жаль, саме цей аспект редукується в багатьох мистецтвознавчих інтерпретаціях танцю, ми маємо суто герметичну, замкнену й орієнтовану більше на хореографічні портрети, на історію танцю, на теорію, яка належить «граматології» танцю, якщо використати термін М. Дерріда (граматологія – наука про запис) [2]. Існує велика низка граматик танцю, які виникають у Західній Європі ще в Середньовіччі й продовжують своє існування в теперішньому часі, вони чимось подібні, а також чимось відрізняються одна від одної. Але це та граматологія, яка належить танцювальній культурі або хореографії. Окрім граматики, існує образний устрій танцю, стильовий устрій танцю й культурний устрій танцю. Завдання дослідників хореографії – здійснити культурологічну розвідку, яка б поєднала всі аспекти й у певній мірі визначила хореографію на обрії можливостей її сучасної інтерпретації в метахудожньому та метакультурному просторі хореографічної культури в контексті розвитку ритмології танцю.

Важливо відмітити, що категорія «ритмологія» у сучасному мистецтвознавстві, літературознавстві, теорії архітектури, зокрема розуміється як сфера рефлексії, що притаманна тому чи іншому виду мистецтв, окремому його жанру, а також більш загально, інтегративно – як духовно-практична діяльність у мистецтві, що моделює ритми природи, космосу, Всесвіту, змін станів свідомості митця [3, 164].

Категорія, яку можна вважати інтегративною для інтерпретації культурно-історичної цілісності хореографії, – «евритмія» (від неї походять поняття «ритм», «ритмологія», «ритмопластика» та ін.) – розуміється як культурно-історична цілісність ритмічних артефактів хореографії.

Важливо помітити окрему, особливу актуальність сьогоднішньої інтерпретації танцю. Надзвичайно важливо побачити та здійснити інтерпретації танцю «очима» інших видів мистецтв, залучити категоріальний апарат архітектури, скульпту-

ри, графіки як культурно-історичних систем композиції, ритмології [4; 179]. Сучасний танець орієнтований на актуалізацію потенціалу глибинних, фундаментальних вимірів ґенези танцю. Тобто, чим більше розвивається, трансформується й змінюється хореографічна культура, тим більше вона вимагає звернення до своїх першовитоків. Якщо раніше такі першовитоки бачили в Єгипті, Китаї, Японії, то зараз потрібно звернутися до палеоліту, неоліту, побачити хореографічну культуру в реаліях інших культурних артефактів таких, як орнамент (гротеск), фреска, рельєф, у яких танець відображено як зображення, як пластика.

«Пластика» і «архітектоніка» створюють часовий і просторовий вимір танцю, а його темпоральність відображує «ритм» (евритмію). Так, танець дає можливість виявити орнаментальність ритму, позначити його структурність, його потенціал, який визначається як метахудожній і метакультурний вимір культури, як та культурно-історична цілісність, яка відбувається у великому й малому часі культури. Великий час охоплює всю актуальну реальність культуротворення, а малий час концентрується в події, у сталій завершеній фазі акту, в актуалізації в танці того чи іншого культурного артефакту.

Використані джерела

1. Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки): автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Н. А. Вихрева. – М., 2008. – 20 с.

2. Деррида Ж. О грамматологии / [пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой]. – М.: Ad Marginem, 2000. – 520 с.

3. Юдкін І. Формування визначників української культури / Ігор Юдкін. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 184 с.

4. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания / Б. Г. Ананьев. – Л. : Изд. Моск. Ун-та, 1968. – 339 с.

С. В. Сухенко,
с. н. с. УЦКД

РОЛЬ ЕСТЕТИКИ В ОСМИСЛЕННІ ТА ТЕОРЕТИЧНОМУ ОБГРУНТУВАННІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Одним із визначень поняття естетики є таке: «наука про загальні закони художнього освоєння та пізнання дійсності, закони розвитку мистецтва, його роль в житті суспільства» [5].

Метою естетики вважається філософське вивчення мистецтва і формування критичних суджень про мистецтво: естетика охоплює крім питань стосовно природи краси, також загальні питання щодо оцінки мистецьких предметів і визначення стандартів такого судження. Об'єктивні підходи твердять, що краса чи цінність є в самому об'єкті і що самі естетичні судження є або вірними або помилковими [6].

В естетико-мистецтвознавчій думці 1990-х років фактично відсутній необхідний теоретико-методологічний базис, який і дотепер перебуває на стадії

становлення, що значно уповільнює розв'язання дослідницьких завдань у царині новітніх художніх процесів [2, 3].

На сьогодні в теоретичному дискурсі також бракує ґрунтовних аналітичних робіт щодо сучасного українського мистецтва у науковому контексті. Цей факт, а також соціальні й культурні трансформації останніх десятиліть, що відкрили новий етап у розвитку українського мистецтва та його осмислення теоретичною наукою, обумовлюють актуальність даного дослідження.

Мета статті – дослідити роль естетики у розумінні художніх явищ, сутність мистецтва та теоретично обґрунтувати сучасний художній процес.

Дослідження здійснене на основі робіт теоретиків естетики, довідкової, публіцистичної та критичної наукової літератури, присвяченої сучасному мистецтву.

Різноманіття форм освоєння світу не зводиться лише до мистецтва, а предмет естетики і її проблемне поле ширше мистецтва. Петербурзький учений М. Каган стверджує, що естетична діяльність, з одного боку, ширша художньої (остання – окремий випадок першої), але з іншого боку, художня діяльність ширша естетичної (художник творить не тільки за законами краси) [1, 26].

У взаємовідносинах естетики і мистецтва історично склалися дві точки зору: 1) теоретик класицизму Н. Буало (XVII ст.) трактував естетику як науку, що надавала художнику правила; 2) інший французький вчений, І. Тен (XIX ст.), навпаки, вважав, що естетика повинна реєструвати факти мистецтва. Для сучасної естетики і абсолютизація нормативності, і емпіризм є однаково неприйнятними [1, 14].

Митець, відображаючи дійсність, формує певну систему естетичних цінностей, які, впливаючи на людину, мають давати їй можливість для духовного і морального удосконалення.

У сприйнятті мистецтва величезну роль відіграє безпосереднє враження: людині не зрозуміти мистецтва поза суб'єктивного сприйняття. Науковий же аналіз розкриває нам складність, суперечливість художнього твору, взаємовідносини в його структурі. Складність розробки основних категорій естетики полягає саме в тому, що суб'єктивність нерідко суперечить об'єктивності.

На думку дослідника Ю.Б. Борева, естетика потрібна публіці, яка сприймає мистецтво, оскільки лише теоретично розвиненій свідомості розкриваються глибини твору, сутність образної думки митця. Вихователем же такого сприйняття мистецтва виступає естетика.

Тобто, публіка має бути підготовлена до сприйняття творів мистецтва: оскільки кожна людина має своє власне, відмінне від інших, відчуття прекрасного, то естетичні категорії мають виступати своєрідним мірилом.

Переважна більшість естетичних категорій, за допомогою яких позначають основні властивості мистецтва і судження смаку в повсякденному житті, беруть початок в античності. Естетичні категорії являють собою найбільш загальні ознаки, за допомогою яких описуються процеси художньої творчості, будова і своєрідність творів мистецтва, вони є суттю і механізмами художнього сприйняття.

Однак, «художник творить не тільки за законами краси». Цьому є безліч підтверджень у сучасному мистецтві. Презентація медіа-лекції «Мистецтво огидного» декларує, що «мета сучасного мистецтва – змусити людину думати,

відчувати сповна не тільки позитивне, а й різко негативне, відкривати для себе щось нове і незнане. Одним словом – пробуджувати» [7].

За вдалою метафорою австрійського естетика Ганса Зедльмайра, художній твір [особливо підходить щодо творів сучасного мистецтва – *С.С.*] подібний до чорнильної плями цікавої форми, у якій кожен може пізнати своє, застосувати свій метод: «пляма» відкрита для інтерпретації та розуміння [3]. Такий підхід обґрунтовує рецептивна естетика (естетика сприйняття, або функціональна естетика).

Деякі дослідники вважають, що сучасне мистецтво тісно пов'язане з філософією постмодернізму, і воно є принципово інтелектуальним, спрямованим не на емоції, а на розум [4]. Відзначають, що в ситуації з постмодерном естетика в мистецтві оцінює не те, *що* перероблюється чи змінюється, а те, *яким чином* це робиться, оскільки серія можливих варіацій потенційно нескінчена [4].

Цікавим є погляд одного з провідних вітчизняних митців Олександра Панасенко, який у статті «Картина в умовах глобальної технічної комунікації» коротко сформулював своє розуміння диспозиції естетики щодо сучасного мистецтва: «Сучасне мистецтво сьогодні займається відображенням, критикою, і перетворенням психічного життя. Основою сучасної картини є висловлення. Але висловлення не естетичне, а психічне» [8].

Але не можна не погодитися і з тим, що естетика дає можливість виявляти загальні закони мистецтва, що лежать в основі всіх його конкретних форм.

Отже, можна констатувати, що якими б не були підходи до вивчення сучасного мистецтва, цілісну теоретичну модель художньої діяльності в цілому та наукового визначення категорії мистецтва неможливо побудувати без висновків і узагальнень естетики як науки.

Використані джерела

1. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю. Б. Борев ; 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 490 с.
2. Вячеславова О.А. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України : дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / О.А. Вячеславова // Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2007. – 197 с.
3. Дерев'янко К. Теорія Г. Зедльмайра та естетика постмодернізму / К. Дерев'яненко // Журнал «Схід», №7 (98). Режим доступу: http://www.experts.in.ua/baza/analitic/index.php?-ELEMENT_ID=55252
4. Дубовик Н.П. Роль гри у теоретичному обґрунтуванні сучасного мистецтва. Режим доступу: www.science-community.org/ru/system/files/ /Дубовик+Н.П..doc
5. Режим доступу: http://softacademy.lnpu.edu.ua/Programs/Etics/theme_5.htm
6. Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Естетика
7. Режим доступу: http://uzhgorod-online.com/2010/05/media-lektsiya-mystetstvo-ohydnoho/
8. Режим доступу: http://www.guelman.kiev.ua/articles/opanasenko-kartina/

В. В. Сьомкін,
канд. мистецтвознавства,
професор НАКККіМ

ДИЗАЙН ЯК ЕСТЕТИЧНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Дизайн – це естетична діяльність і, одночасно, складне соціально-культурне і соціально-економічне явище, породжене сучасним індустріальним рівнем розвитку суспільства, специфікою та умовами виробництва та споживання.

Людина знаходиться в складних взаємовідносинах з навколишнім світом, зокрема зі світом речей, машин, інших складних комплексних об'єктів предметного середовища, і, взагалі, з середовищем життєдіяльності.

Гармонійний розвиток людини і суспільства як соціально-культурної цілісності знаходиться в органічному зв'язку і прямій залежності від гармонійного розвитку всіх сфер життєдіяльності людей в адекватному предметному середовищі, що створене інтелектом і працею суспільства за умов максимального збереження навколишнього природного середовища.

Дизайн також можна розглядати як визначену форму соціально-культурних відносин, що органічно вбудована у всю суспільну структуру соціально-економічної формації, і суттєву складову її функціонування, розвитку та трансформації.

Дизайн творчо «вмонтовує» естетичні і художні ціннісні характеристики в предметне середовище, промислові вироби, тобто активно впливає, зокрема, на матеріальну культуру на основі визначеної художньої концепції, що притаманна конкретному фаховому колективу розробників.

Усвідомлення, зокрема, соціально-культурних аспектів ефективності дизайну сприяє вірному розумінню сучасного стану цієї діяльності, її основних тенденцій та перспектив розвитку.

Окреслимо деякі аспекти щодо соціально-культурної проблематики в контексті дизайн-діяльності:

- актуалізація дизайну в формуванні усіх різновидів предметного середовища;
- дизайн як культуроутворююча категорія;
- дизайн як каталізатор ідей і важіль прискорення темпів та якісного удосконалення науково-технічного прогресу;
- взаємозв'язок і взаємно вплив способу життя і особливостей предметного середовища в рішенні дизайнерських проектних завдань;
- особливості вбудування дизайну в структуру художньої культури;
- включення дизайн-діяльності у взаємопов'язані та структуроутворюючі процеси формування та розвитку матеріальної та духовної культури;
- естетична сутність різновидів діяльності (праця, відпочинок, спорт тощо);
- асортимент промислових виробів в формуванні предметного середовища життєдіяльності людини;
- осмислення соціальних і історико-культурних чинників розвитку дизайну: підвищення соціальної ролі дизайну, еволюція предметно-просторового середовища в умовах науково-технічного удосконалення суспільства;
- виявлення та обгрунтування соціально-культурних функцій об'єктів дизайну, що належать одночасно сферам матеріальної і художньої культури тощо.

В сучасних умовах формування ринкових відносин в Україні можна окреслити, зокрема як найбільш актуальні проблеми, що об'єктивно визначаються сучасними соціально-історичними замовленнями, такі ще не достатньо розроблені напрямки теорії і методики дизайну, як соціально-культурні і проблеми формоутворення сучасного предметного середовища, як проблеми розвитку сучасних

напрямків дизайн-діяльності в контексті загальних проблем художньої культури, тенденцій стильової визначеності предметного середовища.

Роль і місце предметно-просторового середовища щодо формування, розвитку та збереження визначеної культурної спільності багатозначна і залежить від багатьох чинників, зокрема матеріалізованих ознак художніх ідеалів і світоглядів, творчих позицій фахівців з дизайну, архітектури, інженерно-технічних працівників та інших фахівців, що причетні до формування предметного середовища життєдіяльності людини.

У розвинених державах світу дизайн на сьогодні є не тільки професійно-проектним, але й економічним і культурним явищем, а в особі дизайнера суспільство має фахівця, діяльність якого забезпечує вбудування в економічний механізм господарювання культурного чинника за рахунок врахування визначеної художньої концепції стилю, всіх складових соціально-культурних аспектів, притаманних певній проектній ситуації. Тобто, дизайнер працює безпосередньо з соціально-культурним змістом проблеми, що розробляється, і одночасно окреслює, аргументує і виражає своє ціннісне відношення до цього змісту, а предметом художнього моделювання в контексті методології дизайну виступає соціально-культурна сфера у вигляді сукупності всіх проблем способу життя людини.

В ринковій економіці функція дизайну виражається в моделюванні конкурентних ситуацій та створенні для цих ситуацій товарів та послуг, що мають цінові і споживчі переваги, які враховують соціально-культурний та економічний рівень життя людей та їх прибутки, загальні тенденції формування предметного середовища в умовах конкретних стилеутворюючих напрямків всіх сфер життєдіяльності.

В сучасних умовах споживчий ринок сприймає промислові вироби як товар тільки тоді, коли ці вироби мають не лише споживчі, а й цінові переваги.

Нові сучасні моделі життя і пов’язана з ними гармонізація соціально-економічних відносин привели до зміни ринкових, зокрема конкурентних процесів, в яких дизайн вписався органічно тому, що саме професійній ідеології дизайну притаманне загальне економічне бачення конкретних соціально-культурних ситуацій, а діяльність зорієнтована на умови міждисциплінарного сприйняття проблем.

Проектна концепція дизайну розгортає конкретне рішення дизайну як соціально-культурного механізму, що виконує специфічне соціальне завдання керування чи виробництвом, діяльністю, а також предметно-просторового середовища.

Предметний світ (у першу чергу, створений руками людини), усе його змістовне різноманіття – це природний прояв культури в тісному багатоскладовому взаємозв’язку між наукою, мистецтвом, предметністю, технікою, правом, літературою тощо, і одночасно між відношенням до життя, світовідчуттям, та іншими чинниками, що є визначальними щодо конкретного етносу і рівня його соціально-культурного та економічного розвитку в рамках нашої цивілізації.

Об’єкти дизайну в умовах міжнародного розподілу праці, глобалізації світової економіки, культурної взаємодії багатьох держав і народів продемонстрували найбільшу мобільність в якості важливих елементів всього предметно-просторового середовища життєдіяльності людства.

Нові форми штучного предметного середовища, що тиражуються промисловістю, в першу чергу, через сферу дизайну, суттєво впливають на розширення меж щодо художнього сприйняття та формування критеріїв оцінки художнього образу такого середовища.

Тобто, дизайнер, розробляючи певний об'єкт дизайну, прагне створити таку форму речі, такий образ об'єкту, котрі дозволили б зайняти цим дизайн-розробкам гідне місце в системі культурних цінностей. В зв'язку з цим та в контексті соціально-культурної ефективності фундаментальне значення для дизайну в цілому має дослідження й врахування соціологічних і соціально-психологічних проблем споживання. Це складна багатоаспектна проблематика, що включає вивчення потреб, мотивів, установок в сфері споживання, дослідження споживчих стандартів, різних типів споживачів. Продукція дизайну призначена, в першу чергу, для практичного використання в різних соціальних і культурних середовищах. Тому, щоб ефективно адресуватися до людей (через речі чи будь-які інші культурні утвори) потрібно чітко визначати типи споживачів, для яких розробляється дизайн-об'єкт. Зі значеннями, проектно заданими та реалізованами при експлуатації речей, тісно пов'язані більш широкі реальні функції речей у визначених соціальних і культурних контекстах. Звичайно ж якість соціальних і культурних функцій товару і просторового середовища життєдіяльності людини багато в чому обумовлені установками і ціннісними орієнтаціями споживачів, рівнем дизайнерського рішення, вимогами дизайну й ергономіки.

Дизайнерська художня свідомість, діяльність виконує специфічну культурну роль – транслює людський зміст культури в сферу проектування і вже через нього в сферу виробництва і споживання.

Саме завдяки своїй художній специфіці дизайн виявляється і специфічно культурним проектуванням, а художня модель – образи людини – відображають соціально-культурну дійсність і місце людини в ній. Проектно-художній образ людини сприймається в єдності із соціально-культурним середовищем життєдіяльності.

Дизайн як сфера комплексної багаторівневої за функціями наукової та проектно-художньої творчості тісно пов'язана з науково-технічним прогресом, з розвитком найсучасніших технологій і матеріалів. В умовах техногенного пресу, що існує, дизайнер, зокрема, створює художні форми предметних об'єктів дизайн-діяльності, які сприймаються і оцінюються суспільством, а найкращі з дизайнерських розробок стають культурними зразками-взірцями, які визначають перспективні напрямки формоутворення промислових виробів та просторової організації предметного середовища.

Тож, завдання дизайнера – створювати культурні зразки речей, комплексів, системних об'єктів, фрагментів предметного середовища життєдіяльності, оптимізованих моделей різновидів діяльності як образів культури і соціуму, як посередників людських відносин, у тому числі відносин дизайнера і споживача.

Використані джерела

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / Даниленко В. // – Харків. ХДАДМ, 2005.

2. Дослідження та розробка концепції розвитку дизайну в Україні в термін 2003-2010 рр [Текст] : звіт про НДР / НІД ; кер. Сьомкін В.В. – К. , 2002. – 108 с.: іл.

М. О. Черниш,
викладач КНУТД,
аспірант НАКККіМ

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Дослідження українського народного одягу та його вплив на соціокультурне становлення сучасного українського образотворчого мистецтва – одне з важливих завдань сучасності. Адже, відповідаючи вимогам часу, метою дослідження українського народного одягу є формування та місце українського народного одягу як цілісного явища в контексті загальної панорами еволюції українського вбрання, а також вплив українського народного одягу на сучасне українське образотворче мистецтво. Вагомий акцент при цьому ставиться на вивченні класифікації українського народного одягу та його впливу на соціокультурне становлення сучасного образотворчого мистецтва.

Метою статті є дослідження українського народного одягу та його вплив на соціокультурне становлення сучасного українського образотворчого мистецтва.

Поставлена мета обумовлює наступні *завдання*:

– визначити місце та роль українського народного одягу в сучасному українському образотворчому мистецтві;

– проаналізувати вплив українського народного одягу на сучасне образотворче мистецтво;

Об'єкт дослідження – український народний одяг.

Предмет дослідження – український народний одяг та його вплив на соціокультурне становлення сучасного українського образотворчого мистецтва.

В українському одязі протягом багатьох років закріплювались зручні для конкретних умов художні прийоми у створенні міського одягу, а часом деталі народного одягу представляли собою варіанти більш ранньої міської моди. Вони трансформувались та гармонійно зливалися з місцевими традиціями. Вікові культурні нашарування, етнічна самобутність сприяли формуванню багатофункціональних комплексів одягу, в яких міститься значна інформація про походження, історію, зовнішні контакти, суспільні відносини, рівень технічного розвитку та подальші перспективи, а також духовні цінності українського народу.

У XXI ст. настає новий етап формування та моделювання українського народного одягу, пов'язаний з масовим виробництвом. Розробляються моделі з урахуванням фізіологічного розвитку, кліматичних умов, психологічного сприйняття одягу людиною. Крій та декор, форма та силует, колір та фактура – результат творчих пошуків сучасних художників-модельєрів. Художники-модельєри намагаються створити зручний, красивий та цікавий одяг. З українського народного образотворчого мистецтва вони запозичують орнаментальне оздоблення, фактурне, композиційне та кольорове рішення. Створюючи новий образ, ху-

дожники-модельєри переосмислюють орнамент, колористичну гамму, передають характеристики певного регіону декоративними елементами та розташовують декор на звичних ділянках одягу. Використовують сучасні технології пошиття українського одягу, застосовують легкі вовняні тканини. Загалом, художник-модельєр пропонує споживачу сучасний зручний одяг, оздоблений українськими орнаментами та декором з максимальним збереженням українських традицій.

Отже, можемо прослідити тісний зв'язок українського народного одягу з українським образотворчим мистецтвом. Вони нерозривно пов'язані між собою українським народним орнаментом, декором, тощо. Український народний одяг позитивно впливає на розвиток сучасного образотворчого мистецтва та розкриває нові перспективи для сучасних художників-модельєрів. Створюються нові можливості для подальшого розвитку та вдосконалення українського народного вбрання за допомогою українського образотворчого мистецтва.

Розробкою сучасного українського народного одягу займаються, зокрема, художники Н.Г. Ляхова (м. Київ), Л. Пустовіт (м. Київ) та інші. У своїх колекціях митці досягають своєї мети через призму сучасного тлумачення народної традиції.

Лілія Пустовіт давно і серйозно вивчає традиційний український одяг. Художник-модельєр прагне зрозуміти і осучаснити ключові елементи етнічного одягу, стверджуючи, що в них закладена потужна стародавня енергетика та використати якнайбільше елементів з образотворчого мистецтва.

У двохсотріччя М.В. Гоголя Л. Пустовіт та інші провідні українські та російські художники-модельєри 3 квітня в рамках Russian Fashion Week представили показ «Козаки в місті» присвячений виходу на екрани фільму «Тарас Бульба».

Л. Пустовіт стверджує, що проект «Козаки в місті» знаменує початок масштабного проекту Poustovit Ethno, покликаного зробити більш доступним глибокий езотеричної сенс стародавніх знаків і символів етнічного українського одягу. Але його виробництво буде здійснюватися у поєднанні з сучасними технологіями та мультимедіа. Українське образотворче мистецтво вагомо вплинуло на вибір сучасного орнаменту та інших символів.

Таким чином, сучасний український народний одяг видозмінюється та вдосконалюється за допомогою елементів з образотворчого мистецтва. Класифікації українського народного одягу та його вплив на соціокультурне становлення сучасного образотворчого мистецтва є вагомим акцентом у створенні сучасного мистецтва.

Використані джерела

1.Бушина Т.І. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. – Київ, 1986

2.Горленко В.Ф. Матеріальна культура українців в контексті порівняльно-етнографічного вивчення слов'ян / Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 3

3.Ніколаєва Т.О., Кара-Васильєва Т.В. Особливості народного вбрання та вишивка Українського Прикарпаття / Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 3.

4.Ніколаєва Тамара. Історія українського костюма. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.

К. К. Чеченя,
студент НТУУ
«Київський політехнічний інститут»

АКТУАЛЬНІСТЬ МЕНЕДЖМЕНТУ В ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Менеджмент – це важлива і обов'язкова складова діяльності у будь-якій сфері: економічній, політичній, промисловій та інших. Не винятком є й сфера культури, в якій управління відіграє не менш визначну роль, ніж в технічних. Визначень менеджменту на сьогоднішній день сотні, від найзагальніших до досить вузькоспеціалізованих. Наведемо одне з найбільш вдалих, на нашу думку: «Менеджмент – це система управлінської діяльності, яка забезпечує успішне функціонування різних соціальних інститутів – організацій, які призвані виконувати соціально значущу діяльність» [5, 7]. Про загальний менеджмент написано значну кількість наукових праць, тому доцільно буде розглянути менеджмент в конкретній галузі. Сфера культури є дуже широкою, тому управління в ній потрібно розглянути більш конкретизовано, що ми і зробимо на прикладі менеджменту в гітарному мистецтві.

Актуальність дослідження менедменту саме в гітарному мистецтві полягає, в першу чергу, у великій популярності цього музичного інструменту в Україні та світі. Гітара має багату історію. Є декілька версій походження назви інструменту: деякі дослідники вважають, що назва пішла від грецької *кіфари*, а інші виводять від санскритського *кутур*. У нашому дослідженні ми не будемо зупинятися на історії виникнення гітари, достатньо буде сказати, що це інструмент старовинний і з багатою історією. Особливої популярності гітара набула з 60–80-х років XX ст., що можна назвати справжнім суспільним феноменом, так як популярність гітари зробила революцію не тільки у мистецтві, а й у моді, вихованні молоді, виробництві музичних інструментів, що вплинуло на загальноекономічну сферу та багато інших. Цю хвилю популярності пов'язують, в першу чергу, з творчістю групи «The Beatles». Цікаву точку зору щодо розповсюдженості гітари наводить дослідник С. Чистов: «Відомі безліч обставин, що пояснюють причину такої популярності гітари. Це і компактність, і порівняльна дешевизна інструменту, і удавана доступність оволодіння прийомами гри, і прагнення наслідувати тих, хто своєю своєю грою здатний заворожувати серця і душі, і багато, багато іншого» [6, 3]. Ще однією з причин актуальності дослідження менеджменту в гітарному мистецтві є недостатнє його впровадження на теренах нашої держави. Зрозуміло, що управління дуже важливе, наприклад, у важкій промисловості, банківській справі, продажах. А у мистецтві, в тому числі гітарному, нібито можна обійтись без кваліфікованого менеджменту. Ці помилкові твердження спростовуються не тільки теорією менеджменту в мистецтві, а й на практиці, що ми розглянемо на прикладі діяльності Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки.

Національна всеукраїнська музична спілка (НВМС) є «всеукраїнською творчою спілкою, що на добровільних засадах об'єднує професійних діячів музичного мистецтва України і діє на принципах самоврядування, взаємодопомо-

ги і співробітництва, невтручання в творчий процес, вільного вибору форм і методів творчої діяльності, визнання авторських прав» [7, 2]. Збереження і розвиток українського музичного мистецтва, підвищення його ролі у духовному житті суспільства, у справі відродження і популяризації музичних традицій, кращих здобутків вітчизняної і світової музичної культури та захист спільних інтересів своїх членів є основною метою діяльності НВМС. Основними завданнями НВМС можна визначити розроблення і втілення в життя культурно-мистецьких заходів, сприяння естетичному розвитку молоді та суспільства загалом, підтримка музичної освіти та виховання, здійснення міжнародних заходів, контактів, зв'язків, співпраця з іншими країнами у справі розвитку культури. Такі ж завдання ставить перед собою Асоціація гітаристів як провідний творчий осередок НВМС.

Асоціація гітаристів НВМС заснована у 2000 році і веде активну діяльність. Головою Асоціації є заслужений діяч мистецтв України Костянтин Анатолійович Чеченя. Серед результатів діяльності Асоціації можна відзначити І та ІІ Всеукраїнські конкурси-фестивалі гітарного мистецтва В.Петренка (березень 2001 та 2003), Міжнародна академія гітарного мистецтва (грудень 2002), Фестиваль пам'яті К.Смаги (квітень 2002).

А починаючи з 2005 року, Асоціація провела вже три Міжнародні конкурси-фестивалі гітарного мистецтва «ГітАс» (Київ, 2005, 2007, 2009), які кожного разу відкривають світу нові таланти.

Одним із важливих проектів Асоціації гітаристів є Літня гітарна академія «ЛіГА ГітАс», яка проводиться щорічно у червні в місті Ворзель. Дуже багато різноманітних гітарних проблем обговорювалося на семінарах та диспутах ЛіГА. Вони стосувалися викладання гри на гітарі, її історії та сьогодення, аналізу нових гітарних видань та методичних розробок, проблем, пов'язаних з виготовленням музичних інструментів. Цікаві і змістовні майстер-класи з учнями шкіл та студентами ВНЗ провели: з.а. України, професор Харківського державного університету мистецтв ім. І.Котляревського В.Доценко, доцент Московської державної класичної академії ім. Маймоніда Є.Фінкельштейн, професор Бєлградської консерваторії Урош Дойчинович. Щодня, крім теоретичної частини, відбувалися концерти учасників ЛіГА, в яких приймали участь як визнані музиканти, так і інші учасники Академії.

Можна з впевненістю стверджувати, що жоден з цих та багатьох інших заходів, проведених Асоціацією гітаристів НВМС, не міг бути проведений без ефективного мистецького менеджменту, який, в свою чергу, не міг би бути впроваджений за відсутності Асоціації. Кількість і якість проведених мистецьких гітарних заходів до і після заснування Асоціації гітаристів дуже відрізняється на користь Асоціації, яка виконує, в першу чергу, організаторську функцію. Саме менеджерські заходи дозволили провести наведені фестивалі, концерти, академії. В Україні є багато талантів у сфері мистецтва, які це неодноразово доводили, перемагаючи у численних міжнародних конкурсах, по культурному потенціалу ми знаходимося серед провідних країн світу. Але деякі країни, які нічим не перевершують Україну в питаннях культури, пішли далеко вперед. Це стало можливим тому, що там звернули увагу і стали впроваджувати

мистецький менеджмент, завдяки якому йде ефективний прогрес самого мистецтва. Оскільки талантів у нас вистачає, залишилось налагодити систему ефективного менеджменту і тоді наша країна вийде на перші позиції в культурному житті світу.

Використані джерела

1. Авдеев В. В. Формирование команды / В. В. Авдеев. – М., 1998.
2. Глаголев А. И. Эконоомические отношения в художественной культуре / А.И. Глаголев. – Т. 1–3. – М., 1991-1994.
3. Гордин В. Э. Социальная политика и социальный маркетинг / В.Э. Гордин. – СПб., 1993.
4. Ньюстром Д. В., Дэвис К. Организационное поведение. Поведение человека на рабочем месте / Д.В. Ньюстром, К. Дэвис. – СПб., 2000.
5. Пул Д. Х. Когда менеджмент приносит деньги / Д.Х. Пул. – СПб., 1999.
6. Чистов С. Про Манілова В. О. журнал «Гітара в Україні» / С. Чистов. – К., 2010. – № 3.
7. Статут Національної всеукраїнської музичної спілки. К., 1992.

С. Ю. Шман,
аспірант НАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Термін «стиль» вживається в широкому мистецтвознавчому значенні: стилем називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого митця, групи митців (течії або напряму), цілої художньої доби. Тобто, це те спільне, що є в творчості митців або визначають як самодостатню художню школу, течію, а іноді і творчий метод.

Теорія художнього стилю цікавила О.Ф. Лосєва протягом всієї його творчої діяльності. Всесвітньовідомий вчений розглядав загальні закономірності становлення та розвитку проблем художнього стилю. Він висвітлює відповідну проблематику в роботі «Діалектика художньої форми», де пише: «Стиль – необхідна діалектична категорія, що слідує за категорією символу» [7, 122]. Під час дослідження поняття «стиль» вчений проходить декілька етапів осмислення феномена «художнього стилю» та звертає увагу на те, що коли «ми говоримо, наприклад, про який-небудь історичний стиль. Це означає, що незалежно від творів мистецтва стилю Відродження повинні знати, що взагалі таке Відродження... Говорити про «стиль Чайковського» у музиці, можливо тільки за умовами, коли до цього аналізу вже є чітке визначенні або описі, здобутків Чайковського. Звідки взято це визначення, – для аналізу зовсім не важливо, важливо використання того або іншого спостереження та самі музичні твори». Таким чином, вчений наголошує, що визначення стилю художнього твору потребує від дослідника глибоких знань, пов’язаних з об’єктом дослідження.

Проблеми еволюції стилів у мистецтві розглядаються у дослідженнях німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, роботи якого в 1930-х роках були перекладені і видані в Росії. У відомій праці «Основні поняття історії мистецтв. Проблема еволюції стилю в новому мистецтві» (1915) Г. Вельфлін висловлює свою думку щодо динаміки стилю: «Незважаючи на численні відхилення ево-

люції стилю в новому західноєвропейському мистецтві була єдиною, як і культура нової Європи, тому її можна розглянути як єдину. Але в межах цієї єдності знаходяться розходження, у вигляді національних типів». «На трьох прикладах: індивідуального, народного та стилю епохи можна ілюструвати розуміння стилю, який виражає настрій епохи і народу, з одного боку, втілює особистий темперамент – з іншого». Тобто, автор говорить про те, що стильові особливості можуть розглядитись не тільки як характеристики творчого доробку окремого митця, а також як показники національної школи та окремої епохи.

Емпіричний матеріал висвітлюється в роботах відомого радянського вченого Б.Р. Віппера. Автор глибоко та докладно висвітлює жанрово-технічні проблеми, специфіку технічних основ кожного з жанрів образотворчого мистецтва та їх різновидів, спираючись на матеріали історії образотворчого мистецтва проведених автором.

О.М. Устюгова здійснює спробу розробити ієрархію стильових особливостей. Так, автор пропонує розрізняти «стилі епох», «великі стилі» та «індивідуальні (авторські) стилі». Дослідниця звертає увагу на те, що кожна епоха представлена стильовою системою з визначеним соціально-історично обумовленим співвідношенням індивідуальних, групових, загальнокультурних стилів. На думку автора, стильова система створює портрет кожної культури, її життєву основу, об’єднує різні типи художніх творів, різних соціально-культурних спрямованостей, які з’являються в якості характерних стильових образів. Стильова система вказує на взаємоперехідність, взаємовіддзеркалення індивідуального і загального в культурі, що є доповнюючими один одного елементами культурної цілісності.

Виходячи з того, що стильова система відображає ідентичність творів культури певного історичного періоду, можна зробити припущення, що закономірність стильового розвитку не є універсальним показником. В основу стильових центрів покладені соціально-історичні типи організації буття. Від них залежить, які об’єкти культури в цих стильових системах можуть створюватись, як вони співвідносяться один з одним, а також ієрархічність і варіативність зв’язків між ними. Тому існуюча багаторівнева і багатоелементна система об’єктів культури є основою процесу самоорганізації багатовимірного простору культури. Стильова самоорганізація, що відбувається в кожному типі культури, виявляється творчим процесом, що реалізовує потенціали культурної самоідентифікації її митців.

Мистецтвознавство використовує поняття стилю в різних значеннєвих контекстах. Саме широке розповсюдження одержало визначення стилю як характеристики епохи. Залежно від «стилю епохи» розглядалися стилістичні характеристики інших компонентів. Найбільшою складністю, динамічністю та розмаїтістю відрізняються характеристики «індивідуального стилю». Загальні проблеми індивідуального стилю одержали свою реалізацію в роботах М.В. Алпатова, І.Л. Бусєва-Давидова, Д.В. Сарабьянова, І.А. Кочеткова, О.В. Яхонта та інших.

На думку І.А. Кочеткова, стильовий аналіз – вид дослідження творів мистецтва, основою якого є спеціальні знання та смак дослідника (експерта). Смак, як наголошує автор, є об’єктивним інструментом дослідження, як і всі інші.

Однак такий підхід, на думку самого автора, не може стати вирішальним та правомірним, оскільки не має ґрунтовної наукової бази.

Т. Максимова ділиться своїм практичним досвідом та звертає увагу фахівців на необхідність, в першу чергу, встановити характер стратиграфічної системи, засобів оптичної побудови живопису, котрі, на думку автора, неможливо фальсифікувати, при наявності майстерності, не має великої складності. Тому, при проведенні саме стильового аналізу необхідно користуватися новими технічними засобами [3, 36].

Х. Зедльмайр наголошує, що при стильовому аналізі творів треба відділяти «зовнішній стиль» від «внутрішнього» – такого, що осягається лише в процесі розуміння художніх утворень. Твори, дуже схожі за своїм «зовнішнім стилем», можуть глибоко розрізнятися за своїм «внутрішнім стилем».

Щоб вирішити, чи відповідає зовнішня подібність її внутрішній, треба вміти бачити «внутрішні» властивості творів, що виключено зі сфери науки. При цьому самі по собі її методи можуть бути строгими, тонкими і дотепними.

Таким чином, стильовий аналіз – це вертикаль мислення, що організовується за такими ознаками: 1) особливі форми художніх образів, присутність в них характерних елементів та способів їх поєднання; 2) ідеали, за допомогою яких митці в своїй творчості намагаються досягати смислового втілення; 3) типові засоби художньої виразності; 4) виділення людських якостей, на які переважно покликане впливати мистецтво. Тобто, стиль – обличчя культури, його образ, ім'я, а отже, спосіб і форма ідентифікації.

Використані джерела

1.Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Изд. политической лит-ры, 1991. – 524 с. – (Мыслители XX века / ред. кол.: Т.И. Ойзерман и др.).

2.Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров; редкол.: А.А. Гусев и др. – Изд. 4-у. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 1545.

3.Максимова Т.В. Некоторые аспекты технологической экспертизы фламандской живописи XVII века //Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы III научной конференции (25 – 27 ноября 1997 г.). – Москва: Издание Объединение Магнум АРС, 1998. – С. 34 – 39.

А.-Є. О. Щербицька,
аспірант НАКККіМ

«ПОГЛЯД У БЕЗМЕЖНІСТЬ» ХУДОЖНИКА ІВАНА МАРЧУКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ПРОЯВ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ СЬОГОДЕННЯ

Починаючи розмову про будь-яку епоху, століття або навіть десятиліття, спочатку треба відокремити його від попередніх історичних етапів. Лінією, яка розмежовує історичний час на періоди, є усвідомлення та виділення особливих культурно-естетичних, філософсько-світоглядних та психологічних ознак, притаманних тому чи іншому просторово-часовому відрізку. Найкраще перерахо-

вані вище критерії розрізнення можна дослідити, ґрунтовно вивчаючи, ніби препаруючи, а потім підсумовуючи отриману інформацію про розмаїття проявів мистецтва тієї епохи, оскільки саме мистецтво є її дзеркалом і головним оратором, очима і душею – тією пластичною масою, із якої певний проміжок часу і простору ліпить свій автопортрет.

Говорячи про сьогодення і сучасне мистецтво, важко виокремити чіткі загальні ознаки, які є характерними для всіх його проявів. Калейдоскоп подій, особистостей, невирішених питань і постійна поява нових як теоретичних, так і практичних проблем, зумовлює розмаїття і контрастність сучасного мистецтва. Це можна простежити, досліджуючи і мистецтво в цілому, і виключно образотворче мистецтво, і окремих митців, і навіть різні цикли робіт одного майстра.

Яскравим художником, який тонко відчуває майже весь діапазон коливань сьогодення, є Іван Марчук. Прикладом мінливості, неосяжності, багатогранності сучасності є всі разом узяті цикли його робіт, яких зараз нараховується десять. Десять – це досить широкі, місткі серії. Проте у творчому доробку майстра є також й інші, так би мовити «міні-цикли», які виходять за межі конкретних серій, але при цьому вони не розвинулися у певні масштабні цикли, яким би митець зміг дати окрему назву. Та, мабуть, найяскравішим проявом світосприйняття сьогодення є саме десятий цикл Івана Марчука під назвою «Погляд у безмежність», який виходить з досвіду дев'ятого циклу – «Виходять мрії з берегів» – та є логічним продовження розпочатої митцем лінії відтворення багатогранності та безкінечності світів, думок, відчуттів, сприйняттів всесвіту.

«Погляд у безмежність» – серія робіт, яка зараз складається з понад 30 картин. Цікавою ознакою даного циклу, що відрізняє його від попередніх, є надзвичайна єдність і цілісність всіх його робіт, яка виявляється у цікавій властивості «стиковки» картин між собою. Тобто, розміщуючи роботи разом, впритул одну до одної, отримуємо цілісне і гармонійне панно, мозаїку, об'єднану загальним змістом, ідеєю, але кожний шматочок якої (яким є кожне полотно окремо) наділений своїм неповторним відтінком настрою, світовідчуттям.

Перенасиченість сучасного життя подіями, його невпинний рух та швидкість, переплітаючись з особистісним світоглядом Марчука творять його неординарне світорозуміння, яке бурхливим вулканом виплескується на полотні. За словами митця, він ніби заглядає у безмежне небо, у ті позасвідомі світи, незліченність і безмежжя яких становить абсолютний гігантський хаос, величезний смітник, з якого інтуїція та внутрішнє підсвідоме бачення, фантазія та око художника вишукує щось естетичне, змістовне, перетворюючи хаос на цілісний змістовний твір.

Хаотичність космосу, алогічний рух безмежжя всесвіту є збільшеною проекцією, моделлю сучасного стану життя. Особливо це характерно для України, де настрої невпевненості, невизначеності, незрозумілості напряму руху суспільства, соціально-економічної та політичної ситуації знаходять відгук у душах таких митців, як Марчук, які, тонко відчуваючи до найдрібніших нерівностей дорогу сьогодення, емоційно втілюють свої переживання у творчій роботі. Саме тому «Погляд у безмежність» будується за законами, які лежать поза

межами свідомості і розуміння більшості глядачів, які, інтуїтивно відчуваючи і відгукуючись на настрої картин, все ж таки не можуть повністю зрозуміти і осягнути того, що постає перед ними. Але цікавою ознакою десятого циклу Марчука є те, що при цьому неповному розумінню, усвідомленні, глядачі не можуть відвести поглядів, слідкуючи за ритмом формотворення, кольоровими відношеннями даних робіт.

Метод створення робіт художником також є досить хаотичним, адже Марчук ніколи не продумує заздалегідь те, що творить його рука, якою керує невгамовний у своїх пошуках розум, неординарна сюрреалістична підсвідомість. Тому можна стверджувати, що його роботи лежать не лише за межами свідомості глядачів, а й навіть за межами його власної свідомості. Цей аспект є досить характерним для сучасного світосприйняття і світовідтворення, особливо з погляду хаотичності та неусвідомленості життя України останніх років. Подібні тенденції у тих чи інших формах та ступенях проявляються у творчості майже всіх митців сьогодення.

Особливістю «Погляду в безмежність» є поєднання ознак сюрреалізму з абстракцією, декоративності і локальності кольору із світло-тіньовим моделюванням окремих деталей фантастичної форми, непередбачувані обриси якої малюють у підсвідомості глядачів дивні асоціації із формами реального, земного світу. Але сам митець не намагається відтворити на полотні химерне відображення дійсності. Просто Марчук вільно виплескує на полотні свої безкраї підсвідомі світи, у яких форми не є конкретними, а лише демонструють свою непостійність, схильність до гнучкого перетікання, трансформації. Роботи десятого циклу позбавленні абсурду і хаосу, створеного фантастично трансформованими об'єктами і формами реальності, що проходять певну формотворчу еволюцію існування навіть у межах одного полотна, що є характерним для класичних робіт сюрреалістів. Але повний відхід у підсвідоме, звернення до світу фантазії, певного хаосу сновидінь і одночасна присутність об'ємних конкретних форм зближує ці твори з абстрактним відгалуженням сюрреалістичного напрямку.

Досліджуючи дані роботи та стежачи за реакцією на них глядачів на виставках, можна зробити цікаві висновки про вплив особливостей світобачення Івана Марчука. Дивність і незрозумілість поєднання незнайомих форм у картинах митця, власного чуттєвого досвіду кожного з глядачів, активність їхньої фантазії та розмаїття асоціативних зв'язків створюють окрему, власну картину для кожного з них. Тобто, треба зазначити значний вплив митця на свідомість і підсвідомість глядачів, якого він досягає завдяки безпосередньому зверненню через полотно до їхніх особистих внутрішніх світів, закликаючи не просто «споживати» мистецький продукт, а розмірковувати і відчувати, відшукувати і аналізувати, робити власне світосприйняття більш гнучким, пластичним через накопичення досвіду, через інтелектуальний контакт з творами мистецтва.

Таке інтелектуальне мистецтво є надзвичайно важливим у сучасну добу «споживацького» відношення до всього, оскільки подібні твори вчать людей думати і бачити глибше, задумуватися над безкінечністю і розмаїттям всесвіту, набувати нового чуттєвого досвіду, спостерігати і аналізувати, робити певні ви-

сновки. «Погляд у безмежність» є абсолютно логічним і органічним породженням сьогодення, ніби дзеркалом його підсвідомості, естетики, психологічного стану, філософського осмислення буття і одночасно наглядною демонстрацією пластичних трансформацій світу, втілених в об’ємних рухливих формах, що митець ніби витягує з туманного простору безмежності всесвіту.

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

О. В. Безручко,
головний бібліотекар національної бібліотеки України для дітей

ОБЛАСНІ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК НАУКОВО-КОНСУЛЬТАЦІЙНІ ЦЕНТРИ З ПИТАНЬ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Обласні бібліотеки для дітей, статус яких визначено Постановою Кабінету Міністрів України №510 від 30.05.1997 року «Про мінімальні соціальні нормативи забезпечення населення публічними бібліотеками» як *науково-дослідні, інформаційні та консультативні центри з питань культурного розвитку дітей в регіонах*, мають забезпечувати реалізацію державної політики щодо підтримки та розвитку дитячого читання в країні. Це ж завдання передбачено Концепцією державної цільової програми, схваленою Розпорядженням Кабінету Міністрів України від 30.09.2009 р. №1228-р., на період до 2015 року.

Для здійснення системної, цілеспрямованої роботи, розроблення ефективних, інноваційних форм і методів та досягнення передбачуваних результатів ми маємо базувати її на основі вже досягнутого та виробленої перспективної стратегії на майбутнє. А це можна визначити лише на основі системної дослідницької діяльності бібліотек як в загальнодержавному масштабі, так і в регіонах.

З цією метою НБУ для дітей розробила програму та методику соціологічних досліджень про «Діяльність соціологічних служб в обласних бібліотеках для дітей», анкету, яка передбачала опитування директорів 25 обласних бібліотек для дітей, АРК і міст Києва та Севастополя.

На сьогодні отримано відповіді з усіх регіонів. Вони показують, що соціологічну діяльність в багатьох обласних бібліотеках здійснюють науково-методичні відділи з оновленою назвою. Так, в Харківській обласній бібліотеці для дітей створено сектор прогнозування та інновацій, в Кіровоградській – відділ розвитку дитячих бібліотек і маркетингу, в Херсонській – відділ бібліотечного прогнозування та інновацій, в Хмельницькій – відділ удосконалення методики і практики бібліотечної роботи з дітьми, у м. Севастополі – сектор соціологічних досліджень та психології дитячого читання, у м. Києві – відділ маркетингу, інновацій та інформації.

В усіх обласних бібліотеках працівники не мають соціологічної освіти, не проходили спеціальної підготовки, лише деякі певні соціологічні знання здобували самостійно і, таким чином, усі вони потребують підвищення кваліфікації.

Щодо структурних змін з часу прийняття Постанови Кабінету Міністрів України №510 від 30.05.1997 р., які мала зазнати соціологічна служба ОДБ, респонденти вказали наступне: в ЦБ ім. Т.Г.Шевченка для дітей м. Києва введено

посаду соціолога, в Київській, Дніпропетровській, Львівській ОДБ та КРДБ ім. В.Н.Орлова введено посади психолога, в Черкаській – соціологічна робота входить до посадових обов'язків методиста-координатора, в Харківській – створено сектор прогнозування та інновацій, у Донецькій – розроблено «Положення про соціологічну службу Донецької обласної бібліотеки для дітей ім. С.М.Кірова», у Чернігівській – соціологічні дослідження включено у посадові обов'язки працівників методичного відділу.

У відповідях на питання про координатора соціологічних досліджень позитивним є те, що цю функцію виконують заступники директорів у Київській, Чернігівській, Запорізькій, Херсонській, Хмельницькій, Сумській, Одеській, Полтавській ОДБ та містах Києві, Севастополі.

У Дніпропетровській, Кіровоградській, Одеській ОДБ цю роботу здійснюють зав. відділами методичної роботи. У Харківській – зав. сектором прогнозування та інновацій, у Львівській – бібліотекар методичного відділу. В Рівненській, Івано-Франківській, Миколаївській, Черкаській ОДБ цю роботу виконують провідні методисти.

З соціальними партнерами (установами) активно працювали такі обласні бібліотеки: Львівська – з Громадською організацією «Форум книговидавців», Академією друкарства; Рівненська – з Державним гуманітарним університетом; Житомирська – з Управлінням соціальних служб для сім'ї, дітей та молоді; Івано-Франківська – з Правозахисною організацією сиріт «Віра в майбутнє», Управлінням у справах сім'ї, молоді і спорту, Управлінням освіти; Хмельницька – з Інститутом післядипломної педагогічної освіти, Службою соціальної допомоги молоді міськвиконкому; Харківська – з Обласним науково-методичним інститутом безперервної освіти, Національним педагогічним університетом ім. Г.Сковороди; Херсонська – з Громадською організацією «Успішна жінка»; Севастопольська ЦМДБ – з Інститутом післядипломної освіти, Міським центром зайнятості, Асоціацією національно-культурних спільнот, Центром соціальних служб для молоді, Центром юнацтва та молоді.

Вінницька, Донецька, Запорізька, Київська, Кіровоградська, Одеська, Черкаська ОДБ та ЦБ ім. Т.Г.Шевченка м. Києва назвали соціальними партнерами районні бібліотеки для дітей. Чернівецька ОДБ назвала НБУ для дітей та Обласну універсальну наукову бібліотеку.

Дніпропетровська, Закарпатська, Миколаївська, Сумська обласні бібліотеки не вказали соціальних партнерів, а в анкетах Чернігівської та Полтавської ОДБ соціальними партнерами визначені – учні-читачі, батьки, хоча вони є респондентами.

Важливим для подальшої діяльності ОДБ і нашої спільної діяльності у цьому напрямку, для отримання позитивних результатів є визначення питань для дослідження у загальноукраїнському масштабі.

На наш погляд, особливо актуальними та визначальними для підтвердження статусу та місії ОДБ є питання, визначені в анкеті Запорізької ОДБ, зокрема: «Ціннісні орієнтири сучасних дітей і підлітків, вплив книги і бібліотеки на їх визначення», «Професійне читання бібліотекаря як складова системи підвищення кваліфікації». В анкетах Херсонської та Чернівецької ОДБ визначено

необхідним дослідити «Стан родинного читання» (чи читають батьки дітям, разом з дітьми, як часто, яким книгам при цьому віддають перевагу та ін.).

Дніпропетровська ОДБ вказала питання «Про місце бібліотеки в системі розвитку дітей дошкільного віку (1-3 роки)».

Івано-Франківська, Кіровоградська, Закарпатська та Дніпропетровська ОДБ визначили перспективні теми для досліджень – «Місце книги в системі джерел інформації», «Вивчення задоволення інформаційних потреб читачів-дітей в поєднанні: книга плюс новітні технології. Перевага і перспектива», «Потреби користувачів бібліотеки у використанні книги та Інтернету на допомогу освітнім потребам».

В анкеті Севастопольської ЦМДБ вказані питання: «Читання дітей у сучасному світі», «Дитяча бібліотека і сучасна періодика для дітей».

Для виявлення більш повної картини діяльності бібліотек з даного питання ми проаналізували 22 звіти і виявили, що, принаймні, у половині звітів приділена значна увага питанню соціологічних досліджень в регіонах. Зокрема, Чернігівська ОДБ з метою популяризації міжнародної Конвенції про права дитини, що ратифікована Верховною Радою України, провела локальне соціологічне дослідження «Права людини починаються з прав дитини», респондентами якого були діти та батьки. Його підсумки обговорювалися на засіданні круглого столу під час чергового заняття Обласної школи керівника на тему «Сучасна бібліотека і забезпечення прав та інтересів дітей: можливості, перспективи, партнерство». Для поширення цієї роботи серед дітей було розроблено рекомендації. Також актуальним було анкетування «Як ви оцінюєте наш сайт?». З метою популяризації екологічних знань змістовним було експрес-опитування «Про кращий дитячий журнал, де висвітлюється екологічна тема».

Моніторинг ефективності та інтенсивності, аналізування роботи з поширення впливу бібліотеки на різноманітні категорії користувачів, що систематично здійснюється в Херсонській ОДБ для дітей, дозволяє приймати оперативні рішення, концентрувати увагу на проблемних ділянках, корегувати маркетингову політику бібліотеки. Зокрема, це «День суцільного обліку попиту», анкетування «Коло сімейного читання», «Журнал-лідер 2009».

Соціологічні дослідження, спрямовані на формування читацьких інтересів, активно здійснювала Луганська ОДБ, зокрема тестування «Який я читач?», анкетування батьків «Ваша дитина у дзеркалі читання», моніторинг «Мистецтво бути читачем», «Сучасна карта читання в регіоні», анкетування «Твоє коло читання», «Дитина та книга». Результати розглядалися на засіданнях Ради при директорі. Видано бюлетень соціологічної служби, що передбачає впровадження наслідків в практику бібліотек.

Усе більш широкого розповсюдження набувають дослідницькі технології у роботі бібліотек Черкащини. Це – анкетування, опитування, міні-дослідження «Формування читацьких інтересів», «Книга – твій найкращий друг», «Який ти читач?», «Бібліотека очима дітей», «Якою повинна бути бібліотека?» тощо.

Для кращого вивчення інтересів і запитів користувачів на книги, формування кола їх читання у Житомирській ОДБ запроваджено соціологічне дослідження «Я читаю сучасну книгу українською мовою», анкетування «Виявлення

читацьких інтересів серед дітей 5-7 класів», «Чи вважаєш ти книгу своїм другом?», «Наша бібліотека: що вам подобається, а що – ні?», експрес-опитування «Думка читача про бібліотеку», «Книги у моїй сім'ї». Актуальною є тут і одна з перших спроб дослідити тематику та інтенсивність використання ресурсів Інтернету користувачами бібліотеки, зокрема: «Що цікаве у мережі?», «Комп'ютер в бібліотеці – це розвага чи необхідність?».

Сумська ОДБ провела анкетування «Від книжки до творчості», що ставило за мету визначити як книжка сприяє розвитку творчості дітей. На жаль, кількість учасників цього анкетування дуже незначна, але це питання заслуговує уваги більшості. При розгляді теми «Виявлення джерел інформації, якими діти користуються, для задоволення потреб навчання, самоосвіти, відпочинку» 90% респондентів відповіли, що основну інформацію беруть з книг, така ж кількість їх висловилася за створення АРМ-ів користувача, вважаючи при цьому, що майбутнє за книгою. Важливо, що з цього питання розроблено рекомендації з удосконалення роботи структурних підрозділів.

Бібліотеки Криму, взявши активну участь у Всеукраїнських моніторингах «Книга року 2009» та «Моє хобі – читання», провели значну кількість власних соціологічних досліджень: «Я прочитав і вам раджу»; «Вивчення рівня ознайомлення з національними та світовими культурними досягненнями»; «До 200-ліття Гоголя»; «Читацькі переваги у вітчизняній та зарубіжній літературі»; моніторинг «Репертуар періодичних видань для дітей в бібліотеках АРК: формування та використання»; експрес-інтерв'ю «Бібліотека очима читачів».

Активно здійснювався моніторинг читання дітей у бібліотеках Миколаївщини. Зокрема, бліц-опитування, експрес-опитування, бліц-інтерв'ю: «Книга в моєму житті», «Улюблена книга моєї родини», «Що приваблює тебе в нашій бібліотеці». Соціологічні розвідки «Я вивчаю рідний край», «Видатні особистості нашого краю», «Що я знаю про Інтернет» були проведені у Миколаївській ЦБС, за результатами яких було створено інформаційну зону, АРМ для читачів, підготовлено списки літератури,.

Слід відзначити щорічні соціологічні дослідження «Скарбниця улюблених українських книг трьох поколінь українських дітей» та «Кобзар у Вашому домі», які проводила ЦБ ім. Т.Г.Шевченка для дітей м. Києва. За результатами дослідження створено «Літопис улюблених українських книг трьох поколінь українських дітей», метою якого є єднання поколінь на основі спільних духовних цінностей. Результатом створення програми популяризації творчості Т.Г. Шевченка «Кобзар у Вашому домі» є змога кожної дитини-читача, починаючи з молодшого віку, ознайомитися з творами Т.Г. Шевченка.

Щорічними є соціологічні дослідження Київської ОДБ «Книга в родині», «Краєзнавство Київщини». Започатковане соціологічне дослідження «Книга – бібліотека – читач» є масштабним і вимагає визначення поетапності проведення та підтримки соціального партнерства.

Активними були дослідження в бібліотеках Львівщини – «Книжкові хіти 2008», «Дитина в дзеркалі читання», «Послуги бібліотеки. Якими їм бути?», Запорізької обласної бібліотеки – «Здоров'я дитини – багатство країни».

Чернівецька, Хмельницька, Рівненська, Закарпатська, Одеська, Полтавська, Дніпропетровська обласні бібліотеки показали лише свою участь у загальноукраїнських дослідженнях «Краща книга року» та «Моє хобі – читання». Донецька, Івано-Франківська, Волинська ОДБ в звітах не приділили уваги розкриттю цієї діяльності. Вінницька, Кіровоградська, Тернопільська, Харківська ОДБ та м. Севастополь не надіслали звіти і не надали можливості ознайомитися з їхньою діяльністю з цього питання. Також в звітах зовсім не вказано – що дає соціологічна діяльність для удосконалення бібліотечного обслуговування дітей в регіоні і не плануються конкретні заходи з впровадження результатів досліджень у практику бібліотек.

Пробний варіант дослідження з цього питання серед групи працівників методичних відділів обласних бібліотек, які проходили навчання у 2010 році показав їхню недостатню обізнаність з проблемою, але усі вони одностайно висловилися за необхідність і можливість такої роботи, а більша кількість респондентів назвала темою загальноукраїнського дослідження – «Сучасна українська книга. Яка вона?»

Отримані об'єктивні дані про стан соціологічної діяльності обласних бібліотек для дітей показали, що бібліотеками недооцінюється роль статусу, наданого Постановою Кабінету Міністрів України №510 від 30.05.1997р. Лише бібліотеки м. Києва, Київської, Дніпропетровської, Львівської областей та КРДБ ім. В.Н.Орлова ввели посади соціолога, психолога. Чернігівська, Черкаська ОДБ та ЦДБ м. Севастополя ці обов'язки ввели у посадові інструкції. Всі працівники потребують професійної підготовки. Відношення з соціальними партнерами, а також пропозиції обласних бібліотек для дітей щодо тематики досліджень на загальноукраїнському рівні дозволяють зробити нам наступні рекомендації.

Для удосконалення, активізації цієї сфери діяльності, її системності вважаємо за необхідне:

- створити банк даних ресурсного стану соціологічної діяльності обласних бібліотек для дітей на базі НБУ для дітей;
- рекомендувати НАКККіМ спільно з НБУ для дітей провести навчання групи спеціалістів з даного питання;
- визначитися з соціальним партнерством у цій діяльності, вивчити з яких питань проводять дослідження в регіоні освітяни, громадські організації, управління сім'ї та молоді, видавництва, відділення спілок письменників, ЗМІ тощо і, долучившись до них, ініціювати свої питання, адже соціологічна діяльність бібліотеки є складовою загальнодержавної діяльності;
- методичну, практичну діяльність бібліотек планувати і здійснювати на основі соціологічних результатів, які отримані у ході тих чи інших досліджень регіонального або загальноукраїнського масштабу;
- у звітах про діяльність обласних бібліотек для дітей предметно висвітлювати цю діяльність і вказувати заходи, які здійснюються для досягнення результатів досліджень та показувати впровадження їх в практику бібліотек регіону;

- рекомендувати бібліотекам у межах існуючих штатів науково-методичних відділів ввести посаду соціолога як ключової фігури, яка буде керувати і здійснювати аналіз цієї роботи;

- відповідальним координатором цього напрямку діяльності бібліотеки має бути заступник директора з наукової роботи.

На сьогодні така діяльність нам вкрай необхідна, оскільки бібліотеки мають стати для дітей і молоді місцем самовизначення та культурного самовираження, показуючи тим самим свою соціальну значимість суспільству.

Використані джерела

1. Державні бібліотеки: сучасні проблеми і перспективи. – К., 1993. – С. 39-41
2. Культурна політика: методичні, правові, економічні проблеми. – К., 1995. – С. 51-57.
3. Організаційний та науково-методичний план впровадження результатів соціологічного дослідження «Читацькі інтереси та попит на українську художню літературу у бібліотеках республіки». – К., 1990. – 5 с.
4. Парахонський Б.О. Національні інтереси України (духовно інтелектуальний аспект): Вип.6 / Національний інститут стратегічних досліджень. – К., 1993. – С. 20

Г. В. Боднар,
доцент, професор НАКККіМ

ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ПЕДАГОГА

Людство вступило в новий етап розвитку суспільства на основі інформатизації, знань і високоефективних технологій. Система освіти інформаційного суспільства покликана розв’язати принципово нову *глобальну проблему* – підготувати людину до життя і діяльності в зовсім нових для неї умовах інформаційного світу. Саме система освіти має давати необхідні знання про нове інформаційне середовище, формувати нову інформаційну культуру й новий інформаційний світогляд.

Освітня спільнота сьогодні ставить перед собою нове завдання – *сформувати* в школяра та *дорослого вміння вчитись та оперувати інформацією*. Саме в період реформування системи освіти гостро виникла потреба в удосконаленні професійної педагогічної компетентності вчителя взагалі, і ІКТ-компетентності як її складової зокрема. Зважаючи на це, актуальним є питання підготовки вчителя до використання інформаційно-комунікаційних технології (ІКТ) у навчально-виховному процесі.

Для розв'язання цього завдання в системі освіти потрібний педагог, який володіє цілісною інформаційною культурою для навчання, розвитку і виховання нових членів інформаційного суспільства. Однак наявні підходи до професійної підготовки майбутнього педагога в сучасній педагогічній освіті поки що орієнтовані переважно на формування рівня утилітарної комп’ютерної грамотності (найнижчого рівня інформаційної культури). Зрозуміло, що становлення інформаційного суспільства, зміни в його культурі, способі життя людини,

освіті тощо потребують формування нового інформаційного типу культури педагога як частини загальної культури людини.

Говорячи про інформаційну культуру педагога, мається на увазі, насамперед, його *комп'ютерна грамотність* – знання, уміння, навички в галузі інформатики й інформаційних технологій, що зумовлюють готовність людини до їхнього використання у своїй загальнокультурній і професійній діяльності. Йдеться також про моральні та соціальні аспекти діяльності особистості в інформаційному середовищі.

Нині багато важливих питань залишаються мало розробленими, цілісний підхід до визначення інформаційної культури педагога в сучасному педагогічному процесі перебуває на стадії становлення.

Пріоритетним завданням процесу інформатизації освіти є підготовка педагогічних кадрів до використання інформаційних і телекомунікаційних технологій, тобто формування у вчителя інформаційної компетентності.

Поняття інформаційної компетентності стає дедалі актуальнішим серед викладачів-предметників. Інформаційно компетентний викладач має вміти в сучасному інформаційному середовищі здійснювати пошук інформації, необхідної для розв'язання навчальних завдань, оцінювати знайдену інформацію відповідно до вимог програми, мети уроку тощо. Саме викладач має впливати на інформаційну культуру своїх учнів.

Отже, пріоритетним завданням у сфері інформатизації освіти слід вважати *підготовку педкадрів* до використання інформаційних і телекомунікаційних технологій у своїй діяльності. Це висуває нові вимоги до наявної системи підготовки та перепідготовки викладачів. Насамперед потрібен постійний пошук нових моделей навчання, технологій та організаційних форм перепідготовки кадрів з урахуванням накопиченого досвіду в сфері освіти і забезпеченням інтеграції інформаційних технологій у навчальний процес.

Враховуючи досвід роботи в цьому напрямі, слід зазначити, що підготовка викладача-предметника до використання інформаційних технологій має низку особливостей. *По-перше,* швидкий розвиток технологій потребує не тільки формування певного рівня підготовки викладача до їх використання, а й постійного підвищення їхньої кваліфікації в цій сфері. У свідомості викладача-предметника необхідно сформувати розуміння та готовність до самоосвіти й постійної перепідготовки. Тобто *інформаційна компетентність* — це постійно змінювана технологія, компетентність, яку слід повсякчас оновлювати. *По-друге,* викладач у нових умовах має вміти трансформувати навчальний процес, модернізувати наявні форми та методи навчання щодо застосування комп'ютерів та програм, розробляти нові ефективні організаційні та навчальні моделі. *По-третє,* викладач має не тільки залучати студентів до використання інформаційних технологій у рамках його предмета, а й орієнтувати їх на використання сучасних інформаційних та інтерактивних засобів навчання в самоосвіті, позааудиторній роботі, підготовці , конкурсів тощо.

Під час підготовки викладача-предметника до роботи з НІТ слід:

- акцентувати його увагу на методичних прийомах організації навчального процесу з використанням комп'ютерів та педагогічних програмних засобів;

• цілеспрямовано формувати потребу в самоосвіті та самовдосконаленні у сфері інформаційних і телекомунікаційних технологій, виробляти принцип «не можна навчити, можна навчитись»;

• формувати навички організації навчального процесу за новими формами, як-от: навчання у співпраці, проектне навчання тощо;

• розкривати зв'язки між предметом та інформаційними технологіями.

Практика свідчить, що необхідно об'єднати методику використання інформаційних технологій з методикою викладання конкретного предмета. Викладачі бачать перспективи впровадження ІТ на заняттях, супроводжують заняття мультимедійними матеріалами, які самі вчаться створювати на базі своїх поурочних планів.

Отже, «інформаційна культура педагога – це інтегративна якість особистості, що являє собою динамічну систему гуманістичних ідей, ціннісно-смислових орієнтацій, власних позиції і властивостей особистості, реалізоване в способах взаємодії, взаємин, діяльності в інформаційному середовищі її пізнання, а також цілісну готовність особистості до творчого освоєння способу життя на інформаційній основі, що виявляється в специфіці педагогічної діяльності й системі професійних якостей педагога».

І. М. Вінічук,
доцент НАКККіМ;
В. М. Щербак,
ст. викл. НАКККіМ;
Т. І. Свириденко,
ст. викл. НАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА НА ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОЛЯ ТА ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ОСОБИСТОСТІ

Впливаючи на всі аспекти виробничої, економічної, політичної життєдіяльності суспільства, інформаційне суспільство впливає і на його свідомість, яка, у свою чергу, складається з безлічі свідомостей кожного конкретного індивіда. Водночас, оскільки в інформаційному суспільстві все залежить від знань, інформаційної наповненості соціуму, то й пріоритетним за таких умов виявляється його забезпечення на рівні кожної особистості відповідним рівнем і кількістю інформації, що, у свою чергу, і формує її інформаційні потреби. Такий діалектичний зв'язок між рівнем інформатизації і рівнем інформаційних потреб особистості не є випадковим, оскільки визначений самою природою інформаційного суспільства, існування якого і зумовлене прагненням людства до оволодіння новими знаннями, до покращення умов своєї життєдіяльності, що можливо лише за високого рівня науково-технічного прогресу, який на сьогодні перетворився у справжню комп'ютерну революцію. «Подібно до інших масових явищ – масової культури, масової комунікації, масової інформації – масо-

ва свідомість виявляється тісно пов'язаною з рівнем розвитку виробничих сил, досягнутим людством, з новітнім етапом розгортання науково-технічної революції ...» [3, 7].

Відомо, що інформаційні потоки пронизують усі види діяльності людини: соціальну, науково-пізнавальну і практичну. З огляду на сприймання і продукування інформації сюди також потрібно віднести інформаційно-пошукову як різновид мовно-мисленнєвої діяльності [1, 2].

Обмін інформацією між індивідами, групами індивідів формує так зване «інформаційне поле» (вперше термін уведено до наукового обігу 1964 р. А.І. Бергом [2, 259]), в якому протікає життєдіяльність людини в інформаційному суспільстві, і без якого вона не може існувати. Користуючись поняттям *інформаційне поле,* можна визначити і обсяг інформації, що була накопичена, і її просторово-часовий розподіл. Іншими словами, макросередовище в інформаційному суспільстві – це інформаційний простір, а мікросередовище – це інформаційне поле кожного споживача інформації.

Крім того, не варто забувати, що з погляду вагомих «потреб» (за ієрархією А. Маслоу [5, 6–7]), потреба людини в інформації, безумовно, є метапотребою, і визначається не тільки цікавістю людини до всього нового (так звані «ентропійні» характеристики інформації), а й фактичною функцією її мови – основного джерела інформації і джерела спілкування. Отже, в інформаційному суспільстві основна увага повинна бути акцентована саме на можливості задоволення інформаційних та комунікативних потреб кожної окремої особистості.

Відтак, говорячи про інформаційне поле особистості, потрібно виокремлювати такі рівні інформації:

1) інформація, яка є складовою суспільної свідомості;

2) інформація, якій притаманна унікальність, неповторність, приналежність конкретному індивіду.

Інформаційні інтереси, у свою чергу, формують інформаційно-культурні потреби особистості через ціннісні орієнтації. Тому в умовах інформатизації суспільства важливо не забувати про зміст інформаційно-культурних потреб конкретної особистості з метою гуманізації активного впливу, зокрема через засоби масової інформації, на особистість і формування її культурно-інформаційних потреб. Таке знання основних параметрів інформаційно-культурних потреб уможливлює перехід від спонтанного до цілеспрямованого їх формування.

Інформаційні потреби можуть бути забезпечені як за рахунок відносно незначного збільшення обсягу додатково регульованих потоків вихідної інформації, так і за рахунок глибокого дослідження зібраних даних щодо соціальних процесів, навколишнього середовища. Так, теорія *організації управління* соціальними системами пропонує дослідження потреб в аспекті ієрархії інформаційних чинників у сфері організації управління. Для цього рекомендується застосовувати метод формування цільових комплексних структур (штату фахівців, команди однодумців тощо).

Професійні орієнтації в інформаційному суспільстві визначаються нині не престижністю майбутньої професії, а попитом на неї на ринку трудових ресурсів. І провідним мотивом виступає те, наскільки вона дасть можливість

вести нормальне, забезпечене життя. У такому контексті інформаційно-культурні потреби визначають прагнення особистості реалізувати свій соціальний потенціал. Вони є універсальним засобом взаємодії особистості з суспільством щодо відпрацювання індивідуальної ієрархії, системи цінностей з урахуванням насамперед запитів суспільства. Саме для соціальних орієнтацій характерні дві важливі особливості:

1) всі вони виражають характер спрямованості особистості на відтворення та розвиток своїх соціальних якостей;

2) всі вони реалізуються в соціальній сфері, охоплюючи широкий спектр відносин людини і суспільства.

Саме тут відбувається попередня та проміжна соціалізація індивіда, яка формує його інформаційно-культурні потреби [3].

Все це свідчить про складний характер детермінації інформаційно-культурних потреб соціальними, суспільно-політичними, професіональними орієнтаціями особистості [6, 144].

Для виявлення впливу інформаційного простору на особистість варто, насамперед, визначити його основні функції, серед яких, зокрема:

1) інформаційна – надання різних знань про явища та події;

2) нормативна – завдяки існуванню інформаційного простору в суспільстві фактично ведеться пропаганда норм та соціальних цінностей, отже, він виступає як суспільний регулятор життєдіяльності людей;

3) соціально-проблемна – втілення так званого «соціального замовлення» на окреслення і висвітлення важливих аспектів суспільного життя;

4) рекреативна – психічна сфера людини інколи потребує відпочинку і зняття емоційного напруження, що можливо завдяки різним видам розважальної інформації;

5) фонова (компенсаторна) – інформація інколи замінює людині співрозмовника, заповнює простір, компенсує дефіцит спілкування;

6) пізнавальна – жодна інформація, яка потрапляє до підкірки головного мозку людини, не зникає безслідно, а залишається у пам'яті. Опрацювання цієї інформації і примірювання її щодо себе породжує як образи-зразки для наслідування, так і ціннісні орієнтації, зокрема щодо формування наступних культурно-інформаційних потреб;

7) утилітарна – можливість розв'язати конкретні практичні проблеми – професійні чи побутові.

Однак з огляду на такий широкий спектр функціональної важливості інформаційного простору, необхідно зважати на негативні наслідки впливу інформаційного простору на особистість:

1) інформаційне перевантаження, викликане великими обсягами сприйнятої інформації;

2) кримінальні наслідки – викликані копіюванням характерних героїв бойовиків та комп'ютерних ігор;

3) компенсаторний ефект, що виникає при потребі у спілкуванні, підмінює нереалізовані емоції реального життя на ефемерні емоції світу віртуального;

4) наркотизуючий ефект, коли мозаїчний, фрагментарний зміст інформації призводить до хаотичності знань і відповідної реакції на реалії життя;

5) ефект роздвоєння свідомості, що може виникнути при сприйманні неадекватного відображення дійсності – ефект подвійної моралі.

Останніми роками набуває актуальності новий засіб масової комунікації – Інтернет, який нині має статус специфічного соціального інституту. Однак, незважаючи на його корисність, він водночас може породжувати і багато проблем. В Інтернеті здебільшого домінує текстово-візуальний спосіб передачі інформації. Тому при розроблені сайтів у компаніях, які займаються веб-дизайном, переважно оцінюють їх наочно-комунікативну спроможність, естетичний вигляд тощо, при цьому інколи забуваючи про моральні й етичні норми.

Дослідження основних аспектів інформаційної культури особистості, як найголовнішого показника рівня інформаційної взаємодії в інформаційному суспільстві з урахуванням усіх характерологічних ознак і особливостей, зокрема культурно-інформаційних потреб особистості, інформаційно-правової культури, культури інформаційних відносин дає можливість зробити такі висновки.

За умов формування інформаційного суспільства необхідно підготувати людину до швидкого сприйняття й обробки великих обсягів інформації, до оволодіння сучасними засобами, методами і технологією роботи. Крім того, нові умови праці породжують залежність інформованості людини від інформації, яку мають інші. Тому недостатньо вміти самостійно освоювати і накопичувати інформацію, а треба навчитися такій технології роботи з інформацією, коли підготовлюються і приймаються рішення на основі колективного знання. Це означає, що людина повинна мати певний рівень культури поводження з інформацією. Для відображення цього факту і був уведений термін «*інформаційна культура*».

На жаль, дегуманізуючі зрушення в інформаційному просторі, низькі кількісні та якісні показники його культурної та наукової проблематики завдають чималої шкоди світогляду особистості, формуванню її культурно-інформаційних потреб. Як результат у суспільстві домінує низький рівень інформаційної культури.

Використані джерела

1. Батурин Ю. М. Влияние научно-технического прогресса на юридическую жизнь / Ю.М. Батурин. – М., 1988.
2. Берг А. И. Кібернетика и общественные науки / А.И. Берг // Методологические проблемы науки. – М., 1964
3. Грушин Б. А. Масовое сознание / Б.А. Грушин. – М., 1987.
4. Здравомыслов А. Г. Потребности, ценности, интересы / А.Г. Здравомислов. – М., 1986. – 221 с.
5. Маслоу А. Самоактуализация личности и образование / А. Маслоу. – К. Д., 1994.
6. Почепцов Г., Чукут С. Інформаційна політика: Навчальний посібник. / Г. Почепцов, С. Чукут. – К., 2002.
7. Расторгуев С.П. Философия информационной войны / С.П. Расторгуев. – М., 2001.

А. В. Горовий,
с.н.с. НКПІКЗ;
О. В. Топилко,
зав. науково-дослідного відділу НКПІКЗ

МУЗЕЙНА ПЕДАГОГІКА ЯК ЧИННИК ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОЮ МОЛОДДЮ НАЦІОНАЛЬНО-РЕГІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЯВІВ

Про музейні студії як засіб інтелектуальної власності культурних набутків України говорилося не лише на конференціях, які проводить Центр культурологічних досліджень Міністерства культури і туризму України, але й в багатьох окремих публікаціях. Сьогодні ми аналізуємо роботу за 2009–2010 навчальний рік і результати, які були виявлені під час проведення музейно-педагогічного фестивалю «Мій рідний край» 2010 р., що проходив у Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику у рамках Державної міжгалузевої програми «Пізнай свою країну».

Сучасний вектор розвитку українського суспільства має деяку невизначеність і час від часу пропонує результати, які, по суті, є протилежністю гучно-проголошеним деклараціям. Таким досить неприємним результатом став аналіз перших занять музейних студій у містах Каневі, Городище, Броди. Метою фестивалю було спонукати пізнання підростаючим поколінням свого краю, своєї малої Батьківщини через емоційно-творче осмислення музейних взірців. Діти отримали завдання – скласти метафору-портрет рідного міста.

Для прикладу наведемо наступні метафори, які виявилися досить таки несподіваними. Студенти Канівського училища культури і мистецтв відповіли: «Це місто, де досить простору для плоті і немає місця для душі»; учні Городищенського економічного ліцею: «Ой нудно нудно, ще нудніше», а вихованці Бродівського центру дитячої та юнацької творчості написали про своє місто: «Броди – болото, в якому кумкають жаби».

Звичайно, ми у цих відповідях вбачаємо певні об’єктивні причини: економічні, політичні, соціальні тощо. Активне життя полишає ось такі невеличкі містечка і молодь все більше позбавляється перспектив на майбутнє.

Та все ж, нас тривожить ця проблема. Вільям Шекспір охарактеризував подібне явище досить точно: «Урвався зв'язок часів».

У багатьох історико-краєзнавчих музеях для підростаючого покоління відбуваються різноманітні культурно-освітні заходи, які мають сприяти відродженню національних традицій. На жаль, у своїй більшості вони є певним продовженням недалекого соціалістичного минулого, певною даниною радянській «показусі», тільки на новий кшталт. Це і недивно, бо ж виконавці переважно ті ж самі, які ще працювали над проблемою впровадження нових радянських звичаїв та обрядів. Як і в минулі часи, так і нині головним очікованим результатом є форматизм, або проведення того чи іншого заходу для загальновідомої «галочки».

Головною ж педагогічною проблемою в цій ситуації є те, що молодь – об’єкт уваги різних педагогічних засобів. Ці формальні підходи не дуже цікаві, а тому увага розсіюється: «в одне вухо впустив, а в інше випустив».

Найбільш усталені традиційні педагогічні заходи музеїв (екскурсії, лекції) є мало ефективні, оскільки слухачі теж тут пасивні, а провідна роль залишається за лекторами та екскурсоводами. Та якщо екскурсія здатна якось вписатися в реалії нинішнього життя, то з лекціями ситуація інша. Адже лекція має потужну конкуренцію і серед електронних носіїв, і серед різноманітних перфоменсів, інсталяцій тощо.

У юного споживача інший рівень сприйняття, аніж той, що був ще навіть 10 років тому. Тож ми пропонуємо альтернативу – роботу музейних студій. Музейні студії вже мають свою, хоч і невелику традицію. По суті, це повернення до першоджерел. Адже слово музей як поняття походить від давньогрецького Мусейон, тобто святилище муз. Поняття педагогіка теж має давньогрецьке походження та означає «майстерність виховання». Їх особливість полягає у намаганні впливати опосередковано на аудиторію через ігрові системи. Другий крок – це осмислення музейних зразків через власну творчість. Такий підхід дає можливість уникнути тієї самої формальності, про яку ми уже говорили, як у дітей, так і у їхній роботі. А з іншого боку, посилює емоційну складову. Відомо, що механічне запам'ятовування заради екзаменів породжує наступний психологічний механізм: «здав та й забув». Прояв емоційності дозволяє знання про певний музейний об'єкт зробити своїм інтелектуальним набутком, коли знання опрацьовані завдяки власній творчості, то на рівні підсвідомості вони входять до багажу, яким вже оперує генетична пам'ять. Фільм, знятий і продемонстрований учасникам фестивалю, учнями з Городища про історію свого міста, звичайно ж любительський, але проблеми, поставлені школярами доволі актуальні. Школярі у власному відео-матеріалі порівняли діяльність родини економістів і меценатів XIX–XX ст. Платона і Левка Семеренків та нинішніх олігархів. Різниця вражаюча. Тож навіть вчителі Городищенського економічного ліцею, чиї вихованці, власне, і брали участь у підготовці музейно-педагогічного фестивалю «Мій рідний край», всіляко намагалися відмежуватися від фіналу фільму. Мовляв, це не ми винні у руйнуванні городищенського цукрового заводу. Але, як говориться у відомому прислів'ї, «нема чого на дзеркало кивати, коли вже обличчя таке». Всі ми несемо відповідальність за свою діяльність перед наступними поколіннями.

Особливості музейної педагогіки, які добре проявляються в роботі студій, якраз і полягають в тому, що учні є не об'єктом, до якого застосовуються музейні заходи, а рівноправним партнером. Тож як і партнери наполягли саме на такому фіналі фільму. Тому тут, можна зробити висновок: саме такий підхід виховує в учнів звичку до самостійного мислення. Студійці з м. Броди завдяки власним творчим зусиллям не лише познайомилися із замками Золотої підкови, але зрозуміли доцільність їх реставрації не тільки як культурно-мистецької і естетичної цінності, а і задля туристичного бізнесу, отже, і для економічного розвитку рідного краю. Студенти з Канева більше дізналися про духовні корені свого міста, де не лише похований Т.Г. Шевченко, але і зберігається пам'ять про козацьких ватажків Самійла Кішку, Івана Підкову, а Королівська криниця і понині є джерелом багатьох легенд і казок.

Багато історичних набутків завдяки творчості студійців набули конкретного значення і не залишились в царині абстрактних цінностей. Власне такий напрям роботи музейних студій, коли пізнання йде через ігри та власні творчі

потуги і наближає музей до його першоджерел. Музей знову стає святилищем муз, що і засвідчив музейно-педагогічний фестиваль «Мій рідний край». Не так важливо, що багато малюнків не настільки вправні, а висловлені думки подекуди наївні, оскільки для нас головне – це та щирість і гордість, яка проявилась чи то у наукових розвідках, образотворчих творах, а чи у піснях рідного краю. Тож маємо надію, що музей дійсно стане дієвим чинником для культурного розвитку та творчих проявів сучасної молоді.

Власні культурні набутки для багатьох студійців перестали бути незрозумілими архаїчними зразками, а, навпаки, так звана формальність змушена була відійти в сторону і дати місце власним творчим досягненням. Про це свідчать результати фестивалю. Жодного попсового твору на розгляд глядачу запропоновано не було. Але, традиційні пісні і традиційні орнаменти теж були іншими. Не осучаснені, як це часто-густо роблять наші митці, а сучасні, як здобуток генетичної пам’яті.

Юні учасники фестивалю зробили висновок: любов до рідної землі починається з того місця, де дитина робить свої перші кроки у житті, пізнаючи красу оточуючого світу через принади рідного краю і ознайомлюється з тими пам'ятками, які знаходяться поряд із нею.

«…Так, все ти можеш вибрати собі
Лиш обирати рідного ж не можна,
Тож хай живе до згину у тобі
Про рідне пам'ять радісна й тривожна».
(В. Симоненко)

В. В. Гура,
аспірант Сумського ДПУ ім. А. С. Макаренка,
керівник Лебединського самодіяльного
народного ансамблю автентичного співу «Стріла»

ТРАДИЦІЙНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ
(на основі музично-краєзнавчого матеріалу)

Використання фольклорного музично-краєзнавчого матеріалу в процесі підготовки майбутнього вчителя музики є досить актуальним та ефективним засобом виховання всебічнорозвиненої гармонійної особистості, допомагає студенту усвідомити себе носієм великої культурно-мистецької спадщини свого народу.

Залучення студентів училищ та коледжів до мистецької спадщини рідного краю вирішує ряд функцій, фахових умінь та навичок, які, в свою чергу, підвищують їх кваліфікаційний рівень.

– *Виховні:* на основі зразків народнопісенної культури виховувати повагу і гордість за славне минуле своїх рідних, предків; виховувати почуття відповідальності за збереження музичних скарбів, що передалися минулими поколіннями, гордості за свою Батьківщину, духовні і матеріальні цінності; усвідомлення себе носієм великої культурно-мистецької спадщини.

– *Професійні:* на основі регіональних (місцевих) зразків пісень розвивати музичну пам'ять, слух, почуття метро-ритму, сприяти розвитку музичних смаків, володіти своїм голосом, стежити за правильним звукоутворенням, диханням, фразуванням; розвивати вокально-творчі можливості, зокрема вміння правильно художньо відтворювати і передати образ і зміст пісні, а також розвивати увагу, пам'ять, мислення, сприйняття та емоційну чутливість;

Необхідно збагатити навчальні плани фахово-професійної підготовки майбутніх вчителів музики музично-краєзнавчим матеріалом, розробити комплекс занять та виховних заходів.

Ця проблема не повинна ігноруватися, в першу чергу, з боку самих педагогів. Студенти мають знати про свою історію, культурне та мистецьке надбання краю, повинні усвідомлювати, що вони є носіями великої спадщини і зобов'язані нести відповідальність за неї. Це виховує почуття гордості за славне минуле їх предків, спонукає до подальшого культурно-мистецького творіння, яке буде сприяти надалі духовному піднесенню наступних поколінь, вихованню національно-свідомого народу.

Виховання гармонійної всебічнорозвиненої, національно свідомої особистості не може бути здійсненим, якщо навчально-виховний процес обмежується лише підручниками, суто однією класичною методикою чи програмою виховання, яка ставить педагога в певні рамки, необхідний «живий» контакт (створення фольклорних ансамблів, проведення етнографічних досліджень, концертів з елементами ритуалів та обрядодій, виступів, конференцій тощо).

Така робота буде ефективною, якщо вона має системний характер і знаходить своє відображення майже в кожному навчальному закладі, і особливо на мистецьких факультетах.

Ю. М. Ключко,
канд. пед. наук, доцент,
зав. лабораторії культурної спадщини
та музейних технологій УЦКД

ФОРМУВАННЯ ОСВІТНІХ МОДЕЛЕЙ ДИТЯЧОГО МУЗЕЮ

Однією із пріоритетних груп музейних відвідувачів вже багато десятиріч є різновікова дитяча аудиторія, планомірна робота з якою проводиться як у вітчизняних, так і зарубіжних музеях. Свого часу увага музеїв до дитячої аудиторії знайшла втілення у створенні дитячих музеїв. Історія дитячих музеїв, у яких склад колекцій, прийоми експонування, методи і форми роботи з аудиторією мають свою специфіку, обумовлену орієнтацією на інтереси і потреби дітей, нараховує більше ста років (перший музей був створений у 1899 р. в Брукліні, США). Зростання популярності дитячих музейних закладів у останні роки пояснюється тим, що вони пропонують «на ринок освітніх послуг « унікальну продукцію, що відповідає потребам дітей і сімей всіх верств населення, та прилучають значно більшу кількість відвідувачів, аніж інші музеї, вступаючи при

цьому у різні партнерські відносини з державними, громадськими, комерційними структурами.

Слід зазначити, що американські дитячі музеї значно вплинули на європейський музейний рух , зокрема, появу аналогічних інституцій у інших країнах. Хоча, ідея дитячого музею була не відразу прийнята європейською музейною спільнотою, яка традиційно вважала, що основу будь-якого музею складають оригінальні музейні предмети, тому назва «музей» не може вживатися стосовно дитячих музеїв, які побудовані, в основному, на матеріалі копій. Але після дискусій, що інколи закликали до закриття цих музеїв, дійшли до наступного висновку: в кожній країні може бути свій підхід до інтерпретації дитячого музею, при цьому головним є те, що даний музейний заклад затребуваний суспільством, а отже має право на існування [2].

У Європі інтерес до ідеї дитячого музею загострюється у 1970-80-х рр. на хвилі реформування школи і з того часу не згасає. Особливо широкого розвитку організація дитячих музеїв набула у Німеччині. У 1993 р. в Берліні відбулася важлива подія: на першій конференції співробітники дитячих музеїв Німеччини, Франції, Австрії, Великобританії та Данії засновують Європейський комітет дитячих та юнацьких музеїв (у США аналогічна професіональна спільнота була створена ще у 1970-х рр.). Головним завданням новоствореного Комітету стало формування інфраструктури і загальної інформаційної бази дитячих музеїв Європи з метою сприяння поширенню ідеї дитячого музею.

На сьогоднішній день у світовій практиці процес створення та функціонування дитячих музеїв має певні закономірності, що дозволяє виділити певні типи даних музейних закладів: – дитячі музеї, які діють в структурі традиційних «дорослих» музеїв на правах спеціально створених підрозділів; – музеї, що являють собою частину інших, не музейних, дитячих культурно-освітніх центрів; – музеї, які є частиною інфраструктури двох сфер: культури і освіти; – самостійні дитячі музеї; – музеї, що не мають стаціонарного майданчика, «музеї без даху» і здійснюють свою діяльність на основі короткострокових проектів [1].

При цьому ідея дитячого музею поступово трансформувалась у «американську» і «європейську» моделі. В основу першої покладено концепцію так званого інтерактивного музею, де діти опановують предметне середовище та соціальну дійсність шляхом безпосереднього стикання і взаємодії з нею. Вихідною для засновників таких музеїв стала операціональна теорія інтелекту, що набула світового визнання у 1950-60-х рр., швейцарського психолога Ж. Піаже, відповідно до якої маніпулювання предметами є основою формування інтелекту дитини. Першим, хто створив у США музей заснований на ідеях Ж. Піаже, був М. Спок, син відомого педіатра. Обійнявши у 1981 р. посаду директора Бостонського дитячого музею (одного із найстаріших у США), М. Спок суттєво перебудував його діяльність шляхом створення експозицій із предметів, які доступні для тактильного сприйняття. Першою акцією була експозиція «Що всередині». Представлені на ній повсякденні предмети – тостер, калорифер, радіатор тощо – перерізались для того, щоб діти мали змогу побачити їх внутрішню будову та дослідити принципи їх функціонування. Також особливий вплив на затвердження моделі інтерактивного дитячого музею здійснили музей «Експлораторіум» у Сан-Франціско (створений у 1969 р. фізиком і педагогом Ф. Оппенгеймером), де діти опановували фізичні закони через досвід і експеримент, та музей « Будь-ласка, торкайтеся «у Філадельфії (заснований у 1975 р. за

ініціативою педагогів дошкільного виховання). Зазначимо, що у філадельфійському музеї досить помітним був вплив методики дошкільного виховання італійського педагога Марії Монтессорі , яка вважала головним у дошкільному і молодшому шкільному віці сенсорне виховання через створення умов для прояву активності дитини. Експозиція музею являла собою ігровий простір, де діти набували навички активної взаємодії з різними предметами. [4]

Загалом, інтерактивний дитячий музей передбачає режисуру особливої ситуації, яку можна назвати «наодинці з експозицією». Це обумовлює створення музейного освітнього середовища, для якого ключовими є слова «я сам: дію, думаю, приймаю рішення». Проектуючи таке середовище, музейний педагог повинен з самого початку обміркувати, яким чином можна організувати взаємодію відвідувача з предметами. Зокрема, необхідно знати відповідь на питання – що буде робити відвідувач у даному просторі: у чому брати участь (звідси термін «експозиція за участю»), які дії виконувати, яким чином виявляти свою кмітливість та інші якості. В «експозиції за участю» музейному педагог повинен стати помічником для відвідувача, а не керівником-інтерпретатором.

Отже, як свідчить аналіз, американська модель базується на ідеї розвитку чуттєвої грамотності та збагаченні досвіду предметної діяльності дітей. Головним критерієм цінності музейного експонату у подібному закладі є його здатність розширювати уявлення дітей про світ, полегшувати включення до соціальної реальності.

Для європейської моделі, окрім інтерактивності, суттєвою виявилась ідея занурення у певну історичну реальність, в культурний контекст. Тому тут більше значення надається не тільки освітній, але і музейній цінності колекцій.

Це переконливо можна прослідкувати на прикладі Дитячого музею у Франкфурті-на-Майні (заснований у 1972 р. як відділ Історичного музею). Відповідно до задуму, він став місцем, де діти відкривають для себе свою причетність до вітчизняної історії, культури, а також до культури інших країн. Даній меті підпорядковані програми і виставки, кожна із яких є способом презентації матеріалів, що мають безсумнівну історичну та культурну цінність. Але поряд з ними, як правило, представлені експонати, зроблені руками дітей, або ті, які відображають їх світ, їх переваги та інтереси. Таким чином стверджується ідея рівноцінності і взаємозв’язку культур, а також створюється реальна основа для виникнення у дитини відчуття особистої причетності до явищ високої культури. Способом реалізації ідеї занурення у певний історико-культурний контекст став метод подорожі у просторі та часі, що здійснюється в процесі знайомства з культурою інших епох або народів. Так, одним із проектів франкфуртського музею стала виставка «Дитинство на межі віків», де за допомогою унікальних історичних джерел юні відвідувачі знайомляться з тим, як жили їх ровесники сто років тому [4].

Поряд з пізнанням історичного минулого свого народу важливою для дитячого музею виявилась ідея прилучення до життя людей, які орієнтуються на зовсім інші культурні цінності. Наприклад, відомий «Музеон» у Гаазі на початку 1980-х рр. розробив для дітей чотирьох-восьми років, що найменше підпадають під вплив расових забобонів, експериментальні програми, спеціально орієнтовані на розвиток сприйнятливості дітей до особливостей іншої культури, до матеріальних і культурних цінностей, які представляють інше середовище.

На основі проведеного аналізу, ми можемо зробити наступні висновки: – на сучасному етапі розділення дитячих музеїв на «американську»і «європейську» моделі, безперечно, в значній мірі дуже умовне, мова скоріше йде про діапазон можливостей цього музейно-освітнього інституту, який має у своєму арсеналі унікальні засоби впливу на розвиток дитини;

– дитячий музей є закладом музейного типу, для якого характерна орієнтація на цільову музейну аудиторію (діти); пріоритет освітньо-виховної функції, що доповнена здійсненням соціальної адаптації дитини до оточуючої дійсності; інтерактивна музейна експозиція, яка стимулює творчу та ігрову діяльність дітей;

– сучасний дитячий музей являє собою синтетичну форму, що є одночасно музеєм, школою, гральним майданчиком, творчою майстернею, клубом;

– дитячий музей може функціонувати як самостійна структура, входити до складу традиційного музею на правах відділу або філії («музей у музеї»), бути складовою інших закладів культури і освіти для дітей.

Використані джерела

1. Макарова-Таман Н. Г., Медведева Е. Б., Юхневич М. Ю. Детские музеи в России и за рубежом. – М., 2001.
2. Музейное дело России / Под ред. Каулен М. Е. – М., 2003. – С. 451-457.
3. Музеєзнавство: навч. пос. / В. В. Шевченко, І. М. Лом ачинська. – К., 2007. – С. 134-135.
4. Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей : Уч. пос. по музейной педагогике. – М., 2001.

І. В. Кузнєцова,
кандидат філософських наук,
вчений секретар НАКККіМ

ФІЛОСОФІЯ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ЛЮДИНИ

В європейському соціокультурному просторі склалися умови для формування нової культурної комунікації, що потребує соціальних трансформацій і реформування усіх сфер духовного життя, зокрема системи освіти. Намагання подолати в освіті професійну замкненість та обмеженість загальнокультурної складової, орієнтація на широко освічену та гармонійну особистість характерні для усього світового співтовариства. Сьогодні перед освітою висувається завдання не просто транслювати інформацію, а навчити узагальненим засобам діяльності, самостійному мисленню; націлити на роботу, спрямовану людиною на саму себе, відкриття себе, своєї природи і духовності; відтворення в собі нових сил, здібностей, відчуттів, переживань.

Зазначене актуалізує розробку концепції філософії освіти як системи, що вирішує питання ціннісно-змістовного наповнення цілісного світогляду людини. Пріоритетною соціальною ціллю освіти є забезпечення одержання людиною нових можливостей з метою самореалізації, самовираження, самоідентифікації, в основі чого лежить особиста людська гідність.

Формування освітньої системи інформаційного суспільства повинне відбуватися на засадах відкритого, індивідуалізованого, творчого знання за умови здатності до безперервної самоактуалізованої освіти протягом життя духовно незалежною людиною.

Сучасна фундаментальність і цілісність освіти має бути забезпечена інтеграційними та міждисциплінарними тенденціями у фундаментальних науках, які переросли диференціацію XX століття. Принцип забезпечення оволодінням всіма знаннями на все життя за умови швидких темпів їхнього приросту та відновлення не відповідає вимогам сучасної адаптації людини. Система освіти XXI ст. повинна акцентувати увагу особистості на освоєнні та осмисленні найістотніших, найбільш фундаментальних, завжди актуальних знань, формувати потребу в безперервному самостійному оволодінні знаннями, вміннями і навичками з метою творчого підходу до вирішення проблем, з якими особистість і людство в цілому ніколи не стикалося – і таким чином забезпечити функціонування принципу «освіта протягом усього життя» [1].

Освітня система інформаційного суспільства покликана забезпечити розширене відтворення інтелектуального потенціалу глобалізованого суспільства [2]. Глобалізація сучасного, соціокультурологічного виміру втратила ознаки певної надбудови, уніфікації, нівілювання власних характеристик, що виражається у процесі гармонізації, зрозумілості Іншого і через Іншого себе. Наочним прикладом сучасного процесу глобалізації може слугувати створення єдиного Європейського освітнього простору з метою набуття європейською освітою незаперечних конкурентних переваг; створення сприятливих умов мобільності студентів і викладачів; розширення доступу до європейської освіти; формування єдиного ринку праці вищої кваліфікації в Європі. Так, у документі ЮНЕСКО «Освіта XXI століття» зазначається, що освіта протягом життя має базуватися на чотирьох принципах: навчитися пізнавати, навчитися життєвої компетентності, навчитися жити разом, навчитися жити [1].

Формування загальноєвропейського освітнього простору – результат адаптації існуючої системи освіти до вимог процесу глобалізації. Швидке вдосконалення виробництва на основі новітніх інформаційних технологій; конкурентоспроможність наукової сфери; провідна роль науки і творчості у розвитку економіки (звідси – великий попит не просто на високоосвічені кадри, а на нестандартне творче мислення) зумовили необхідність проведення європейськими країнами реформ у сфері освіти. Спроби надати вищій школі загальноєвропейського характеру фактично розпочалися у 50-ті роки XX століття з підписання Римської угоди. Надалі відбулася низка Конференцій міністрів освіти європейських країн, на яких ці ідеї знайшли свій розвиток. Зокрема, на Конференції в Сорбоні (1998) міністри освіти Франції, Німеччини, Великобританії та Італії підписали декларацію, яка починається словами: «Останнім часом європейський процес набув надзвичайно великого розвитку. Та якими б суттєвими не були ці здобутки, вони не повинні затіняти той факт, що Європа – це не лише зона євро, банків та економічних інститутів: вона також має бути Європою знань» [1]. Ідеї Сорбонської декларації здобули розвиток у Болонській конвенції, підписаній 1999 р. 29 європейськими країнами.

Зазначене стало одним з основних принципів створення Зони європейської вищої освіти, що було відмічено на Конференції Європейських вищих навчальних закладів і освітніх організацій в м. Саламанка (2001): «Оскільки

наукові дослідження є рушійною силою вищої освіти, то й створення Зони європейської вищої освіти має відбуватися одночасно й паралельно зі створенням Зони європейських наукових досліджень» [1].

Входження України до Європейського освітнього простору – нагальна внутрішня потреба, зумовлена загальносвітовими тенденціями розвитку освітньої діяльності та потребою суспільства в освіченій, висококультурній людині як на виробництві, так і в невиробничих сферах. Освітня діяльність відповідно до вимог Болонської декларації – це насамперед нова філософія освітньої діяльності; нові принципи організації навчального процесу, новий тип відносин між викладачем і студентом, удосконалення структури робочого часу як викладача, так і студента з наданням переваги науковій діяльності; нові «технології» опанування знаннями, унеможливлення репродуктивних методів навчання, прозорість навчального процесу; здійснення нового типу контролю якості освіти акредитаційними агенціями, незалежними від національних урядів та міжнародних організацій; забезпечення працевлаштування випускників; забезпечення привабливості європейської системи освіти, яка сприятиме підвищенню рейтингу вищої освіти як такої.

Використані джерела

1. Высшее образование в Европе. ЭНЕСКО. ЮНЕСКО. Европейский центр по высшему образованию.– М.: ЛОГОС, 2003. – Т. XVIII. – № 3. – 292 с.

2. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.). Монографія / Василь Шейко, Юрій Богуцький. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.

О. В. Маруфенко,
канд. пед. наук, PhD,
доцент кафедри вокального мистецтва
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С. Макаренка,
заступник декана факультету
мистецтв з наукової роботи

ГОМОЦЕНТРИЧНИЙ ТА СОЦІОЦЕНТРИЧНИЙ АСПЕКТИ КОНЦЕПЦІЇ НЕПЕРЕРВНОЇ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Глобалізація всіх аспектів людського існування є характерною ознакою третього тисячоліття. Технократичні підходи до вирішення проблем суспільства та прогнозування його розвитку не виправдали себе. Лише реалізація людського потенціалу відкриває для суспільства шанс на виживання та ефективне життєзабезпечення. На сьогодні саме інтелект, освіта, професійний досвід, соціальна мобільність беззаперечно є провідною складовою національного багатства та основним ресурсом розвитку країни. Людиноцентрична система цінностей має не тільки декларуватися, а й стати фундаментальним наріжним каменем в системі неперервної освіти.

Відповідно до спрямованості – на соціум або окрему особистість – можна відокремити два основних аспекти у концепції неперервної освіти: соціоцентричний та антропоцентричний.

Соціоцентричний аспект акцентує увагу на соціалізацію індивіду, формуванню в нього соціально-значимих якостей. Суспільство визначає життєві пріоритети, впливає на життєвій вибір, нав'язуючи його. Соціоцентрична модель неперервної освіти пропонує індивіду систему цінностей соціуму як зразок наслідування, як модель життя. Суспільство, система навчання та виховання визначають кроки особистості на життєвому шляху. Результатом цієї стратегії є уніфікація та утрата неповторності особистості, формування особистості, яка відповідає певним соціальним умовам та вимогам.

Антропоцентричний аспект підкреслює значущість індивідуальної системи цінностей особистості. Метою антропоцентричної моделі концепції неперервної освіти є допомога індивіду у життєвому самовизначенні, знаходженні власного покликання та творчого самоздійснення в житті за умови самомотивування. Така модель має теоретичний та практичний виміри. У теоретичному вимірі антропоцентричного аспекту системи неперервної вокально-педагогічної освіти людина сама будує свою власну систему цінностей, ідеалів, життєвих орієнтирів, визначає мега-мету життя та проміжні цілі, що конкретизують логічні виміри та динамічність його кроків на життєвому шляху. Але на практиці не кожна людина має бажання відповідати за себе, визначати життєві цілі і досягати їх. Та поступово, в процесі життя, людина усвідомлює, що сьогоднішні реалії є наслідком її попередніх дій, її власного вибору.

Таким чином, соціоцентричний та антропоцентричний аспекти неперервної освіти є протилежними і, на перший погляд, взаємовиключними, але ми вважаємо, що саме в поєднанні цих двох аспектів полягає якісно нова модель системи неперервної вокально-педагогічної освіти.

Нова модель системи неперервної вокально-педагогічної освіти повинна стати моделлю суб'єктивно-гуманістичною, що поєднує в собі як інтереси суспільства, так і кожної окремої особистості.

На наш погляд, нову модель системи неперервної вокально-педагогічної освіти можна охарактеризувати як гомоцентричну. Термін «гомоцентричний» походить від др.-грец. «ὁμός» – рівний, однаковий або від гр. «homos» – спільний та centrum – центр. Таким чином, термін «гомоцентричний» означає «те, що має єдиний спільний центр».

Отже, нова модель системи неперервної вокально-педагогічної освіти має поєднати в собі соціоцентричний та антропоцентричний аспекти в нову якість – гомоцентричну, в якій гармонійне поєднання соціального замовлення з особистісною реалізацією визначить мету навчально-виховного процесу.

Гуманізація освіти передбачає зміну мети освітянського процесу: від утилітарно-прагматичного спрямування на формування сукупності знань, умінь та навичок для успішної професійної діяльності до спрямування на людину та її особистісний розвиток. При цьому прагматичні цілі перетворюються на засоби для реалізації нової мети. А нова мета передбачає використання нових механізмів її досягнення.

Таким чином, метою неперервної вокально-педагогічної освіти є процес самоформування особистості в галузі вокальної педагогіки, її самореалізація, яка має двоєдину природу – індивідуально-особистісну та соціально-культурну.

Процес неперервної вокально-педагогічної освіти передбачає поступове включення в навчально-виховний процес нових цілей:

- засвоєння соціально-культурного досвіду людства в області вокального мистецтва;
- включення цього досвіду (повністю або частково) в процес самоформування особистості;
- поєднання індивідуально-особистісного вокально-педагогічного досвіду з соціально-культурним;
- професійна вокально-педагогічна самореалізація фахівця з високим рівнем індивідуально-особистісного та соціокультурного розвитку, в якому гармонійно поєднуються соціальні та особистісні цілі.

П. В. Мельник,
викладач КАМЕМВ

ДУХОВНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Україна знаходиться у стані перманентної політико-економічної кризи, де українська нація після здобуття незалежності сама почувається новонародженою, а отже, непевною щодо власної спроможності бути гідною серед народів світу. З іншого боку, розвиток політико-економічних зв’язків, інформаційного простору, міграції, зокрема трудової, негативно впливають на духовно-моральний стан сучасної України. В таких умовах не можуть не посилитися проблеми у духовно-культурній сфері.

Звертаючись до проблеми освіти і виховання розглянемо їх на тлі теперішнього стану духовного поля України, визначаючи їх залежність від нього. Життям доведено, що ні моральність, ні патріотизм не можуть відродитися на ґрунті бездуховності, поза духовних полем. Занепад духовності, як засвідчує історія, завжди супроводився знеціненням морально-етичних цінностей. «Якщо держава виключає духовність із сфери своїх інтересів, в ній виникає тенденція до якомога більшого використання примусу або ж вона починає рухатись до розпаду».

Духовність дитини є складовою частиною її досвіду, який започатковується з моменту її народження і поповнюється до кінця життя. Цінності з їхньою духовною спрямованістю сприймаються двома способами. З одного боку, шляхом пізнання і усвідомлення їх дитиною завдяки різним формам опредмечення – у вигляді кодексів (вербальних «правил», настанов та понять), різних форм культури та поведінки інших. А з іншого, шляхом сприйняття їх на основі віри, яка слугує містком між дитиною та ідеалом. На важкій дорозі життя дитина користується порадами і свого розуму, і своєї віри. Вся сутність виховання полягає в тому, щоби дитина від природи зла і добра, розвинула в собі прихильність до Добра, потребу йти дорогою Добра і робити щоденний вибір в

бік Добра. Так, власне, і працює духовність як скерованість дитини до обраної системи цінностей. У традиційно-релігійних системах це місце належить авторитету Творця.

Отже, вроджені почуття сорому і сумління, справедливості, мовна здатність дитини, естетичні почуття, були спеціально задумані, і надані їй аби допомагати у прийнятті рішень.

Мова йде про те, що Бог використав два шляхи, щоби люди пізнали Його Моральний Закон. Перший шлях полягав у послідовному розкритті вимог Його закону через Десять Заповідей Його Закону, які були дані Мойсею і витлумачені старозавітними пророками, а потім – через проповіді Ісуса Христа (такі як Нагірна проповідь) і моральні настанови Його учнів-апостолів.

Якщо ж Бог-Творець написав основні принципи і вимоги Свого мо-рального Закону в наших серцях, то, власне, перед Ним, ми повинні будемо відповідати за свої вчинки, які суперечать моральним принципам. Бог дав людям свободу вибору. Вони можуть прийняти рішення, виконувати вимоги Божого морального Закону – це, зазвичай, ми і робимо, або ж знех-тувати ними, відкинути їх, спотворити, що трапляється досить часто.

За словами Христа, найбільші Заповіді, осереддя Закону Божого, проголошують: «Люби Господа Бога Свого всім серцем своїм, і всією душею своєю, і всією своєю думкою: це перша і найбільша заповідь; друга подібна до неї: возлюби ближнього свого, як самого себе» (Матв. 22:37–39).

Сучасне України, її педагогіка мають визначити для себе Головний Ідеал і відповідну систему цінностей. Ми повинні повернутися до традиційно-християнських засад освіти і виховання та вслід за Мішелем Малербом визнати, що саме «релігія покликана задовольняти духовні запити дитини як особистості і суспільства в цілому. Таким шляхом розвивалася наша культура в минулому – протягом багатьох століть добільшовицької історії – і на таких засадах побудована європейська культура. Бо саме релігія «розвиває у дитини почуття відповідальності, прагнення вносити в життя мир і любов – всіма доступними засобами».

Духовне поле України і християнізація освіти покликані взаємодіяти у напрями злагоди, толерантності і співпраці. Цей процес не можна замінити одноразовим актом чи ухвалою. Він мусить бути привабливим і вести до розуміння, що якісь культурні деталі не можуть бути причиною міжконфесійних чвар, бо Бог один і Він є Любов.

Розвиток духовності молодого покоління має стати справою всіх, хто навчає і виховує. Григорій Ващенко радив: «Шкільне навчання і виховання мають бути глибоко пройняті духом християнства». Адже духовність це складний багатоструктурний феномен, який характеризує внутрішній світ дитини і виявляє себе через: моральність, збереження чистого сумління, безкорисливість, відповідальність, служіння людям через добродіяння, ввічливість у стосунках.

В Україні засобами духовного виховання підлітків є українська мова й література, зокрема казки народів світу, а також народні звичаї, традиції, релігійні свята, музеї, пам’ятники культури та архітектури. В областях За-хідної України факультативно викладається християнська етика та основи християнської моралі у багатьох навчальних закладах.

Питання духовного виховання набуває великої ваги тому, що вилучення з навчально-виховного процесу християнських цінностей призвело до певних відхилень і деформації духовної сфери дітей, девальвації духовних цінностей. У поведінці дітей спостерігається яскраво виражений егоїзм, прагматизм, відсутність високих ідеалів, підміна духовних інтересів і потреб прагненням до матеріальних достатків, невміння будувати добрі стосунки з оточуючими, небажання відповідати за власні дії, низький рівень духовної вихованості.

Зважаючи на це, з метою підвищення рівня духовної вихованості підлітків на заняттях недільних шкіл практикуються бесіди, дискусії, колективне читання і обговорення історій і притч із Святого Письма, приклади життя підлітків, сучасників та християнських сподвижників, аналіз і моделювання проблемних ситуацій, рольові ігри, творчі завдання, самостійні роботи. В роботі використовуються технічні засоби, зокрема комп'ютерна техніка, DVD-програвачі, Інтернет тощо.

Підлітки систематично залучаються до різноманітної практичної діяльності пізнавального, пошукового та ігрового характеру. Добрі результати дає поєднання паралельно з заняттями залучення дітей до доброчинної діяльності. А ще вбачаємо позитив у прагненні покращити себе, збагатити себе духовно.

Ефективність роботи залежить значною мірою від духовно-морального рівня педагогів, їх професійної компетентності, доцільного вибору форм і методів роботи.

Важливою умовою духовного виховання підлітків є участь батьків у виховному процесі, залучення їх до благодійних акцій. Проведені семінари, співбесіди, консультації, максимально враховували потреби та проблеми батьків, відповідали їхнім інтересам, сприяли формуванню необхідних знань і вмінь виховання дітей у сім'ї та співпраці з недільною школою.

Міжкультурна комунікація почала інтенсивно розвиватися в 50-ті роки XX ст. як сфера знань, котра намагається пізнати вплив культури на комунікацію.

Г. Ващенко, видатний український педагог, підкреслював, що, духовно розвиваючи себе та своїх дітей, необхідно сприяти вихованню доброчинностей. Найвищим ідеалом для цього є наслідування Христа, але не Його земного життя, а духу Його життя та вчення, що відбиті у Св. Євангелії. Наслідуючи Христа, кожна особистість має виконувати своє призначення відповідно до своїх здібностей та умов життя. Людина мусить пройти свій життєвий шлях за Законом Божим. Г. Ващенко стверджує, що шлях наслідування Христа визначає й духовні доброчинності: віру, надію, любов, які пов'язані між собою: «Основою та початком їх (доброчинностей) є віра. Бог як Абсолютний Дух, не може бути предметом звичайного людського пізнання... Істини християнські в усій своїй повноті можуть бути сприйняті лише вірою. Але віра християнська не мусить бути сліпою, а тим більше формальною. Релігійний формалізм завжди призводить до удавання з себе святого й лицемірства. Релігія – зв'язок між Богом і людиною. Тому віра мусить бути живою». Віра є основою другої духовної доброчинності – надії, і, в той же час, міцно пов'язана з любов'ю, зокрема, любов'ю до Бога.

Культурне розмаїття українського суспільства спонукає кожного індивіда до конструктивної взаємодії, до формування в собі позитивного ставлення до представників інших народностей, до розвитку знань про культуру, що його оточують.

Сформовані навички міжкультурної комунікації суттєво впливають на розвиток багатокультурної свідомості дитини, адже вона спонукає до розуміння цінностей, норм, уявлень, способу життя представників інших культур, дає можливість через взаємодію збагнути культурний контекст певного народу.

Звідси, саме духовні цінності слугують еталоном людської поведінки, яка має бути заснована на гуманістичних орієнтирах, інтелігентності, вмінні мислити, співпереживати. Зрозуміло, що стиль мислення конкретної людини залежить від багатьох причин. Морально-ціннісні орієнтири, привиті релігійною мораллю та установленими нормами поведінки і сьогодні підтримують суспільство. Проте, саме зараз до цих понять, до їх нового змісту, тісно пов'язаного з духовним світом людини, знову прикута увага. Отже, у такому безпосередньому зверненні до духовного світу людини релігія дає не тільки певні знання, а й являє собою інструмент, завдяки якому людина залучається до культури та людської духовності.

Кожен, хто заглиблюється в сутність культури, помічає злиття, тісне співіснування релігії та духовної культури народу.

Використані джерела

1. Полікультурна освіта в Україні. *Збірник статей за матеріалами конференції. Київ,* 1999. – с. 5

2. Михальченко М.І. Україна як нова історична реальність: запасний гравець Європи.

3. Асманов А.Р. Воспитание любви к Родине в политкультурном ученическом коллективе // Культура народов Причерноморья. – 2003. – №37.

4. VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ 4-5 червня 2009 року)* М-во культури і туризму України, Український центр культурних досліджень – К. : ДАКККіМ, 2009. – Ч. 1. – 416 с. ISBN 978-966-452-019-2.

5. Библия или книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / Видання Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври. – 2007.

6. Висоцька Н. Виклики розмаїття: яким бути багатокультурному сценарію для України /Н. Висоцька// Агора. Подолання розбіжностей – розвиток особистості. – 2006. – Випуск 4. с. 5-11. – *Бібліограф. с.10*

Н. М. Москаленко,
викладач культурології КНУКіМ

ДІАЛОГІЧНИЙ ПІДХІД В ОСВІТІ

Український народ протягом усієї своєї історії орієнтувався на продуктивну взаємодію з сусідніми етносами, а отже, й на вироблення саме «діалогічної» рівноправної стратегії спілкування. Стереотипи народної побутової інтерпретації діалогу культур спостерігаємо в етикетних правилах належної поведінки в інтернаціональних сім'ях.

Розвиток у полікультурної системи освіти у сучасній Україні є об'єктивно необхідним за наявності поліетнічності та поліконфесійності. Полікультуралізм

як альтернатива монокультуралізму будується на взаємодії двох правил: вільного, нічим не обмеженого самовиявлення кожної з культур й відкритої взаємодії різних культур. Внаслідок створюються умови для збереження та цілеспрямованого прищеплення національної самосвідомості.

Феномени монологу та діалогу є актуальними для змісту та форми сучасної міжсуб'єктної культури спілкування в освіті. За монологічного підходу педагог постає персоніфікатором незаперечної істини, тоді як діалогічна форма навчального спілкування зорієнтована на творче засвоєння учнем наукової істини.

Монологічний та діалогічний підходи правомірно тлумачити як певні граничні абстракції, у просторі між якими розгортається реальний педагогічний процес. Причому гуманістично зорієнтовані педагоги, провідники «педагогіки співробітництва», функціонують на засадах культурної діалогічності. Але й без використання монологічного типу комунікативної культури навряд чи можна обійтися. Потреба в її використанні пов'язана передовсім з потребою цілеспрямованої соціалізації й прилучення молоді до нових знань, нормативних норм та ціннісних орієнтацій.

Поширення діалогічного підходу на універсальне поле освіти полегшується завдяки різноманітним заходам гуманітаризації навчання: впровадженню додаткових предметів людинознавчого, культурологічного та естетичного спрямування; зосередженню при викладанні різних соціально-гуманітарних дисциплін уваги на історичних, аксіологічних та соціально-психологічних аспектах розвитку особистості; розробці інтегрованих дисциплін гуманітарної спрямованості тощо.

До речі, культурологічна спрямованість вузівського навчання як одна з основних ознак освіти США значно відрізняє американську традицію від європейської, в той же час, вказуючи на значну близкість у підходах з педагогічними системами країн СНД. Одночасно в роботах американських вчених визначається, що на сучасному етапі актуалізуються ідеї співіснування, визнання і розуміння інших поглядів, співробітництва, колективної дії, поваги до особистості та її прав, діалогу в самому широкому розумінні.

Враховуючи специфіку соціокультурних реалій в Україні, правомірно пов'язати реалізацію ідеї університетської культурологічної освіти у поліетнічному середовищі із розв'язанням низки взаємопов'язаних завдань: створення сприятливих умов для ознайомлення з культурою сусідніх й інших народів світу. Прихильники загальнолюдського інтернаціоналізму, засвідчуючи шанобливе ставлення до рідної культури, повинні із зацікавленням та розумінням ставитись до іншої національної культури, й тоді вона перестане бути для них чужою.

Таким чином, важливим завданням подальшого реформування вітчизняної освіти є створення умов для реалізації в Україні принципу полікультуралізму як домінантної моделі освітньої практики XXI ст. Особливо актуалізується завдання створення атмосфери невідчуженого знання, яке діалогічно засвоюється шкільною та студентською молоддю. Завдяки цьому пізнавально-інформативний підхід у навчанні може поступитися соціально-культурному, а монологічний стиль спілкування у навчальному процесі – полілогічному в умовах вільного розвитку культур.

С. С. Подгурська,
аспірант НАКККіМ

РЕЛІГІЙНІ ПИТАННЯ ЯК СТРАТЕГІЧНА УСТАНОВКА У МОДЕЛЮВАННІ ЦІННІСНИХ ПРІОРИТЕТІВ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

Проблема походження будь-якого соціального явища пов'язана з цілою низкою аспектів і виникає на основі визначеної суспільної потреби, яка реалізується в тій або іншій діяльності людини, і стає фактором, що формує відповідний світогляд. Не виключенням є зв'язок релігії та мистецтва [2, 41]. Пошук Бога виступає своєрідним само відкриттям, завдячуючи якому до людини приходить відчуття реальності першооснови та першоджерела. Звідси основна мета релігійного світогляду – дати людині не лише картину світу, а й сенс життя та зробити його осмисленим. Масовий попит мистецтва та його здатність поширювати різнопланові ідеї, здатні реалізувати поставлені завдання. В даному випадку мистецтво розглядається як один із засобів передачі релігійного світогляду та його поширення.

Будь-яка історична епоха – первісне суспільство чи стародавній світ, античність або середньовіччя – реалізує свої релігійно-ідейні переконання як у суспільному житті, так і в мистецтві. У художніх образах виявляються риси богів, людина займає позицію або тимчасово лідера або істоти підвладної всім і всьому. Релігійні сюжети та образи біблійно-міфологічного характеру домінують у різних сферах життя. Їхня змістовна сутність може розглядатися з двох основних позицій. В основі першої лежить релігійне мистецтво, що знаходить своє відображення у відповідному релігійно-художньому творі, який не пов'язаний безпосередньо із культом релігії, але має чітко окреслену релігійно-ідейну змістовність з другої – художній твір розглядається як такий, що виступає культовим та має чітку релігійну спрямованість. Він стверджує могутність та силу іншого надприродного явища і трактує людину як істоту слабку та гріховну [2, 107]. Наприклад, щодо першого аспекту, Леонардо да Вінчі у своїй праці «Тайна вечеря» подає цілком релігійний сюжет, але завдячуючи йому розкриває людські риси: підступність, зухвалість, ворожість, ненависть тощо.

Таким чином, будь-яке культове явище (в даному випадку мистецтво чи його результати) є релігійним, оскільки виступає або об'єктом поклоніння (ікона чи церква) або засобом реалізації культових дій (органна музика, спів хору). І перше, і друге може водночас виступати засобом підсилення чуттєвого впливу мистецтва на глядача, при цьому естетична функція мистецтва з однієї сторони виступає підсилювальним засобом краси, з іншої нівелює роль релігії, знищуючи таємничість релігійного впливу [4, 41–42].

Найбільш яскраво суперечливий дух релігійно-мистецького світогляду виявився у добі «бароко», чому сприяла нестабільна політична та соціально-економічна ситуація епохи. Політичні реалії того часу, крах надій на реалізацію ренесансної гуманістичної моделі, у зв'язку з діяльністю масштабних політичних фігур, якими були Карл V, Генріх VII, Франциск I, тридцятирічна війна – перша масштабна загальноєвропейська та релігійно-ідеологічна війна, протестантизм та контрреформація, рішення Тридентського собору – все це призвело

до руйнації патріархальних цінностей та світопорядку, розриву з сімейними та соціальними цінностями, звільнення від залежності до рідних місць, міст, країн, що викликало питання становлення нового типу економічних відносин та пов'язані з ними процеси витіснення особистісного начала із сфери спілкування та зв'язків між людьми, утвердження механізованої картини світу, в якій людина сприймається як соціальний атом, чиї вчинки регулюються зовнішніми силами та законами.

Парадоксальним було і рішення Тридентського собору (XIX-ий Світовий собор католицької церкви, що проходив з перервами протягом 1545–1563 рр. м. Тренрто, Болонья), протиставлення європейців-католиків протестантам, заклали основу «стиля ієзуітів», як іноді називають бароко. Вважається, що рішення Тридентського собору стали програмою контрреформації, головним завданням якої було залучення народу до християнства, а мистецтво покликане увійти в повсякденне життя громадян, переконувати їх в могутності християнської віри, знайти підхід до кожного і увібрати в себе риси величі та народності. Було постановлено, що зображення таємності, яка веде до божого спасіння, засобами живопису та інших видів мистецтва сприяє просвітництву народу і навчає його пам'ятати і весь час думати про віру. Пізніше були встановлені канони, за якими головними темами релігійного мистецтва стали: прославлення Христа, Богоматері і урочистостей на славу господню; святих було велено зображувати у стані релігійного екстазу або в момент мученицької смерті; характерним був пристрасний порив до вічності потойбічного світу.

Слово «бароко» на жаргоні ювелірів означало річну, безформну перлину (на відміну від круглої морської). «Неправильність» стає принципом даного стилю. Бароко відмовляється від застиглої, у дусі античного зразка, гармонії, не заперечуючи, як і мистецтво Відродження, любить натуру, але не ідеалізує її, безбоязно показуючи поруч із юним і прекрасним мертве, старе, гниле та потворне. Світло урівноважується пітьмою, життя – смертю. Така повнота образу дійсності мала пробудити релігійні почуття, спіритуальне сприйняття матерії як чогось тимчасового. Звідси драматизм та пристрасна індивідуальна монологічність барокового мистецтва, багатоманітність особистих міфологічних та язичницько-християнських концепцій (картини на біблійні та античні сюжети), поетизація приватного побуту, героїзація історичних подій сучасності. Будучи залежною від об'єктивних обставин, барочна людина зберігає свободу на одній їй властивій території у світі, де діє її індивідуальна уява.

Для мистецтва бароко характерна іспанська приказка XVII ст.: «Бог живе серед простих речей», яка знайшла своє втілення в житті та творчості даного періоду. Мистецтво бароко дало пишні плоди: барокова скульптура екстатична в рухах, насичена емоціями, вона охоче сполучає різнорідні матеріали, поширює натуралістичні культової статуї Христа, Богородиці, святих. Живопис надзвичайно контрастний та експресивний. Література бароко вражає поєднанням рафінованого духовного польоту та найгрубішого натуралізму. Стиль барокового письменника – ускладнений, навіть затьмарений, темний, який будить розум.

Бароко виявилось здатним поєднати протиріччя буття в єдиному монументальному узагальненні. Стиль став могутнім виразником діалектики, яку відчула людина того часу, в оточуючих її речах та власній свідомості [1, 148].

Використані джерела

1. Абрамович С.Д. Церковне мистецтво: навч. посіб. / С.Д. Абрамович. – К.: Кондор, 2005. – 206 с.
2. Угрінович Д.М. Мистецтво та релігія / Д.М. Угрінович. – М.: Політіздат,1983. – 288 с.
3. Ходькова Л.П. Релігієзнавство: навч. посіб. / Л.П. Ходькова. – Львів: Афіша, 2000. – 312 с.
4. Черній А.М. Релігієзнавство: навч. посіб. / А.М. Черній. – К.: Академвидав, 2005. – 352 с.
5. Яковлєв Є.Г. Мистецтво і світові релігії: навч. посіб. / Є.Г. Яковлєв. – К.: Вища школа, 1989. – 223 с.

С. В. Філін,
аспірант НАКККіМ

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ І МОВА

Національна мова входить до поняття національної культури, бо природні умови, географічне положення, рівень і спеціалізація народного господарства, тенденція розвитку суспільної думки, науки, мистецтва знаходять відбиття у мові. Саме це засвідчує історія українського народу, його багата культура.

Люди здавна цікавились тим, як виникла мова. У багатьох міфах і казках мова вважалась витвором надприродних істот (богів), фантастичних героїв чи мудреців. У Давній Греції і Римі, а також у пізніші часи виникло ряд гіпотез про походження мови, які розроблялися і видозмінювалися до кінця XIX ст.

Археологічні дані свідчать, що слов’яни колись становили етнічну і культурну спільність і користувались єдиною мовою, хоч і з наявними в ній діалектними відмінностями. Ця мова відома в науці під назвою «спільнослов’янська», або «праслов’янська». Процес формування спільнослов’янської мови припадає приблизно на IV–III тисячоліття до нашої ери.

У сучасній науці переважає думка, що в кінці минулої ери й на початку І ст. нашої ери слов'янські племена, які займали досить велику територію, спершу розпалися на дві групи – вхідну і західну. Пізніше внаслідок переселення західних і східних слов’ян на Балканський півострів виникає й південнослов’янська група племен.

За свідченням «Повісті временних літ», найдавнішого нашого літопису, написаного на початку XII ст., східні слов'яни в IX ст. складалися з 13 племен. Кожне східнослов'янське плем'я мало свій племінний діалект, у якому могли існувати й місцеві говори. Однак якихось значних розходжень між східнослов'янськими діалектами не спостерігалось.

У IX ст. для всіх східних слов'ян поширюється спільна назва Русь, яка поступово витіснила давніші племінні й групові їх назви (анти). У процесі розвитку класового суспільства виникає у східних слов’ян могутня феодальна держава – Київська Русь, яка протягом і Ост. Об’єднала всі східнослов'янські землі. У межах Київської держави в IX–XII ст. на основі східнослов'янських племен і їх діалектів відбувається формування єдиної давньоруської народності і єдиної давньоруської мови.

У середині XIII ст. Київська Русь не витримала монголо-татарської навали й перестала існувати. Це зумовило послаблення інтеграційних процесів у давньоруській мові. Історичні умови спричинили до утворення на основі давньоруської народності трьох східнослов'янських народностей – української, російської, білоруської. Їхні західні землі на початку 14 ст. потрапили під владу Литовського князівства, а в другій половині того ж століття Литва заволоділа Чернігівсько-Сіверським князівством (1356), Київщиною, Переяславщиною і Поділлям (1362), Галичина та західна частина Волині потрапили під владу феодальної Польщі. Північно-східні землі з XIV ст. об'єднуються навколо Москви, що стає осередком централізованої Російської держави. Московське князівство стало центром формування російської народності, а на землях, що перебували в складі Литовсько-Руського князівства і Польщі, формуються українська і білоруська народності. Однією з ознак народності є мова. Отже, цей період можна вважати початком існування вже сформованих окремих мов. В основному давньоруські діалекти населення Київського, Чернігівсько-Сіверського і Галицько-Волинського князівства лягли в основу формування української національної мови. І все ж навіть у найнесприятливіші періоди історії українська мова розвивалась, удосконалювалась як засіб усної та писемної комунікації. Своє літературне закріплення українська національна мова дістала насамперед у творах І.П. Котляревського, Г.Ф. Квітки-Основ'яненка, Т.Г. Шевченка.

Мова є засобом спілкування, порозуміння людей. Цей засіб – найважливіший, універсальний, бо мовою люди користуються постійно і скрізь. За допомогою мови люди обмінюються найскладнішими думками і найтоншими почуттями, досягають взаєморозуміння у колективі, створюють духовні цінності. Отже, функція спілкування, або комунікативна функція мови, є найважливішою функцією мови.

Поряд із звуковою мовою, мовою слів, люди широко використовують жести, міміку, а також століттями узвичаєні умовності (потискування рук і помахування ними, обійми, поцілунки, плескання в долоні), що супроводжують звукову мову. Ми користуємося і такими немовними (несловесними) засобами спілкування, як звукові і світлові сигнали, дорожні знаки, азбука Морзе. У наш час мова може передаватися на далекі відстані за допомогою телефону, радіо, телебачення.

З комунікативною функцією мови пов'язані й інші основні функції мови:

– мислеоформлююча (людина виражає своє мислення, свідомість, думки);

– емоційна (мовою виражаємо свої почуття, емоції);

– пізнавальна (пізнаємо світ);

– художня, естетична;

– самовиражальна.

Мова – явище суспільне, соціальне, адже її виникнення і розвиток пов'язані з виникненням і розвитком суспільства, тобто певного колективу людей, народу. Вона функціонує і розвивається тільки в суспільстві. Поза суспільством немає мови, оскільки обов'язковою умовою існування і розвитку будь-якого колективу є постійний обмін думками. Мова – продукт певного колективи. Якщо дитина не буде виховуватися серед людей, вона не навчиться говорити. Якщо помістити немовля будь-якої національності в чужомовне оточення, воно

оволодіє його мовою. Втрачаючи з певних причин свою рідну мову, її носій, народ, втрачає себе самого, свою духовну самобутність, стає іншим народом.

Мова – це відображення навколишнього світу, яке відображає дійсність і створює свою картину світу, специфічну й унікальну для кожної мови і, відповідно, народу, етнічної групи, мовного колективу, що користується даною мовою як засобом спілкування. Подолання мовного бар'єру недостатньо для забезпечення ефективності спілкування між представниками різних культур. Для цього потрібно подолати культурний бар'єр. Існують так звані національно специфічні компоненти культур, тобто саме те, що і створює проблеми міжкультурної комунікації. Мова – скарбничка культури. Вона зберігає культурні цінності – у лексиці, у граматиці, в ідіоматиці, у прислів'ях, приказках, у фольклорі, у художній і науковій літературі, у формах письмового й усного мовлення. Мова – передавач, носій культури, вона передає скарби національної культури, що зберігаються в ній з покоління в покоління. Опановуючи рідну мову, діти засвоюють разом з цим і узагальнений культурний досвід попередніх поколінь. Мова – знаряддя, інструмент культури. Вона формує особистість людини, носія мови, через нав'язані йому мовою і закладені в мові бачення світу, менталітет, відношення до людей тощо, тобто через культуру народу, що користується даною мовою як засобом спілкування.

Отже, мова не існує поза культурою як соціально успадкованої сукупності практичних навичок і ідей, що характеризують наш спосіб життя. Як один із видів людської діяльності мова виявляється складовою частиною культури, обумовленої як сукупність результатів людської діяльності в різних сферах життя людини: виробничій, суспільній, духовній. Однак як форма Існування мислення і, головне, як засіб спілкування мова постає в одному ряді з культурою. Мова – могутнє суспільне знаряддя, що формує людський потік в етнос, що утворює націю через збереження і передачу культури, традицій, суспільної самосвідомості певного мовного колективу.

Як галузь науки про мову, безпосередньо пов'язаною з вивченням культури, останнім часом все більшого поширення набуває лінгвокультурологія.

Лінгвокультурологія – це нова філологічна дисципліна, що вивчає певним чином підібрану й організовану сукупність культурних цінностей, досліджує живі комунікативні процеси зародження і сприйняття мови, досвід мовної особистості і національний менталітет, дає системний опис мовної «картини світу» і забезпечує виконання освітніх, виховних і інтелектуальних завдань навчання.

Специфічними особливостями володіє і сам носій національної мови і культури. У міжкультурному спілкуванні необхідно враховувати особливості національного характеру комунікантів, специфіку їхнього емоційного складу, національно-специфічні особливості мислення.

Ось чому без знання світу досліджуваної мови неможливо вивчити мову як засіб спілкування. Її можна вивчити як скарбничку, спосіб збереження і передачі культури, тобто як мертву мову. Жива мова живе у світі її носіїв, і вивчення її без знання цього світу позбавляє можливості користуватися цією мовою як засобом спілкування. Вивчення світу носіїв мови спрямоване на те, щоб допомогти зрозуміти особливості мово вживання, додаткові значеннєві навантаження, політичні, культурні, історичні реалії, адже в основі будь-якої комунікації, тобто в основі мовного спілкування, лежить «обопільний код», взаємне знання реалій, знання предмета комунікації між учасниками спілкування.

С. І. Цимбалюк,
канд. соціол. наук,
с. н. с. УЦКД

СОЦІОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРСПЕКТИВ РОЗВИТКУ СИСТЕМИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

В умовах відродження української культури важливого значення набувають питання мистецької освіти та естетичного виховання особистості.

Мистецька освіта слугує незамінним засобом соціалізації підростаючого покоління. Процес навчання в мистецьких школах спрямований на засвоєння дитиною емоційно-ціннісного досвіду української культури, формування творчого ставлення до суспільства та навколишньої дійсності.

У Харківській області понад сто років діє безперервна та багатоступенева система мистецької освіти, до складу якої входять: початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади; вищі мистецькі навчальні заклади I та IV рівнів акредитації.

Дієздатність цієї системи в значній мірі залежить від стану її початкової ланки – початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) Саме вона є первинною ланкою єдиної системи мистецького виховання і навчання. Саме забезпечення змістовного дозвілля закладами мистецької позашкільної освіти є актуальним в умовах неконтрольованого потоку інформаційної продукції, що має агресивну спрямованість і низьку культуру.

Разом із тим ситуація, що склалася у сфері мистецької освіти, призводить до скорочення контингенту учнів та числа викладачів, а часом і до закриття цих закладів. Таким чином, виникає потреба у науковому обґрунтуванні особливостей сучасної мистецької освіти, визначенні основних факторів та перспективних напрямків її розвитку, що складає проблему нашого дослідження.

Теоретичну основу дослідження складає структурно-функціональний підхід, що дозволяє визначити особливості розвитку основних функцій та складових елементів системи мистецької освіти як цілеспрямувальна, навчальна, методична, кадрова, економічна тощо. В процесі роботи було використано наукові доробки з соціології культури, культурології, педагогіки, мистецтвознавства тощо.

Важливу роль у визначенні теоретичних засад дослідження мали роботи видатних педагогів, які розглядали проблеми розвитку освітньої діяльності в умовах ринкової економіки. Так, економічним проблемам освіти, якості та характеру освітніх послуг у радянській педагогіці присвятили свої праці А.М. Бабич, Ю.Г. Біченко, А.А. Воронін, В.С. Гойло, В.М. Зуєв, А.Я.Савельєв, А.В.Федотов, Л.І.Якобсон і ін.

На сучасному етапі дослідження економічних проблем освіти характеризується комплексним характером. До таких досліджень відносяться роботи Ш.А. Амонашвілі, Б.Г. Анан'єв, В.П. Бех, Б.П. Бітінас, А.К Бичко, А.М. Бойко, О.І. Вишневський, І.Д. Звєрєва, І.А. Зязюн, П.Р. Ігнатенко, Л.Г. Коваль, Я.А. Коменський, І.П. Наливайко, С. Русова, Г.М. Сагач, В.А. Сухомлинський, О.В. Сухомлинька, К.Д. Ушинський, М.М. Фіцула та інших вчених. З закордонних

дослідників величезний внесок у розробку питань управління освітою внесли: Д. Белл, Г. Беккер, Й. Бен-Иорет, М. Боуман, М. Блауг, І. Бертран, Б. Вейсборд, Е. Денісон, Дж. М.Кейнс, Я. Обкраюючи, Е. Лезер, І. Масуда, Я. Міпсер, Ш. Розен, Е. Тоффлер, Д. Уілер, У. Шарп, Т. Шульц, Й. Шумпетер і ін.

Проте у зазначених наукових розвідках не надавалося достатньої уваги визначенню перспектив розвитку системи позашкільної мистецької освіти, а також особливостям розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні.

Мета дослідження: полягає у визначенні основних тенденцій та перспектив розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні. Розробити пропозиції й рекомендації щодо вдосконалення системи позашкільної мистецької освіти в Україні.

Об'єктом дослідження є система позашкільної мистецької освіти, яка включає початкові спеціалізовані мистецькі начальні заклади, до яких належать дитячі школи мистецтв, музичні школи, художні школи.

Предметом є особливості розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні.

У ході дослідження було використано метод експертного опитування (телефонне та анкетне опитування), метод контент аналізу та метод аналізу документів.

Вибірка дослідження: в процесі роботи було використано метод пропорційної районованої вибірки. В ході емпіричного дослідження були опитані фахівці освітніх закладів та батьки вихованців загалом 352 особи.

На основі узагальнення емпіричного матеріалу дослідження, проведеного в м. Харкові та харковскій області було підготовлено проміжний звіт соціологічного дослідження.

Це дає підстави вважити отриману інформацію валідною. Подамо інформацію у таблицях 1, 2, 3.

Таблиця 1

Види закладів позашкільної мистецької освіти

Музичні школи	Школи мистецтв	Художні школи	**Всього**
14	5	1	**20**

Таблиця 2

Адміністративно-територіальний розподіл закладів позашкільної-мистецької освіти

Місто Харків	Міста – районні центри	Селища міського типу	**Всього**
10	7	3	**20**

Таблиця 3

Гендерний склад керівників мистецьких шкіл

Жін.	Чол.	**Всього**
14	6	**20**

Соціологічне дослідження перспектив розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні проводилося протягом липня-листопада 2010 року.

За результатами дослідження встановлено, що в сучасній культурній ситуації система мистецької освіти (дитячі школи мистецтв, музичні школи, художні школи), а також інші заклади позашкільної мистецької освіти, залишаються важливим компонентом єдиної системи художньої освіти та виховання в Україні, які за час свого існування накопичили чималий позитивний досвід навчально-виховної діяльності у сфері художньої освіти та естетичного виховання підростаючого покоління.

Завданням національної політики у сфері мистецької освіти повинно стати виховання у дитини внутрішньої потреби до пізнання та розвитку української культури, набуття необхідних навичок до мистецької діяльності з метою реалізації творчих здібностей особистості.

Розвиток системи мистецької освіти доцільно спрямовувати на вирішення проблеми культурної самоідентифікації підростаючого покоління, оскільки воно випробовує на собі вплив радикально нових культурних цінностей і ідей, різноманітних форм, стилів і напрямків сучасної культури. Тому процес мистецької освіти не може обмежуватися просто передачею традиційних культурних цінностей і знань від одного покоління до іншого. Призначення його полягає у вихованні особистості дитини через знаходження власної системи культурних цінностей, можливості навчити сприймати мистецтво в контексті культури як єдину систему, а також в умінні орієнтуватися в складному культурному просторі.

Таким чином, дослідження перспектив розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні дозволяє визначити, що вона виступає як один із могутніх засобів розвитку і формування підростаючого покоління, засобом його соціалізації та культурної самоідентифікації. Розвиток мистецької освіти передбачає демократизацію освітньої системи на основі принципів болонського процесу; розвитку батьківського самоврядування (широкого залучення їх до формування навчальних планів і програм).

Подальший розвиток мистецької освіти доцільно будувати за двома напрямками. Перший з них спрямовано на надання талановитим дітям початкової мистецької освіти, а другий – естетичне виховання та творчий розвиток дітей на основі обраного виду мистецтва. Такий підхід допоможе упередити негативні тенденції в розвитку мистецької освіти, збільшити контингент учнів мистецьких шкіл підвищити ефективність естетичного виховання підростаючого покоління.

Перспективи розвитку позашкільної мистецької освіти передбачають як розширення видів економічної діяльності шкіл спектру платних послуг для дітей та їх батьків, так і посилення матеріально-технічної та організаційно-методичної

підтримки з боку держави, вдосконалення нормативно-правового регулювання освітнього процесу.

Теоретичні висновки дослідження.

1. Мистецька освіта виступає як один із могутніх засобів розвитку і формування цілісної, духовно сформованої, емоційно розвиненої, творчої особистості. Завданням національної політики у сфері мистецької освіти повинно стати виховання у дитини внутрішньої потреби до пізнання та розвитку української культури, набуття необхідних навичок до мистецької діяльності з метою реалізації творчих здібностей особистості.

2. Аналіз теоретичних праць та здобутків у системі позашкільної мистецької освіти дає змогу зробити висновок про те, що мистецтво слугує незамінним засобом соціалізації особистості дитини, в процесі якої відбувається засвоєння емоційно-ціннісного досвіду української культури, формується ставлення до суспільства та творчої дійсності. Тому концептуально пріоритетним є необхідність художнього виховання підростаючого покоління.

3. Розвиток системи мистецької освіти доцільно спрямовувати на вирішення проблеми культурної самоідентифікації підростаючого покоління, оскільки воно випробовує на собі вплив радикально нових культурних цінностей та ідей, різноманітних форм, стилів і напрямків сучасної культури. Тому процес мистецької освіти не може обмежуватися просто передачею традиційних культурних цінностей і знань від одного покоління до іншого. Призначення його полягає у вихованні особистості дитини через знаходження власної системи культурних цінностей, можливості навчити сприймати мистецтво в контексті культури як єдину систему, а також в умінні орієнтуватися в складному культурному просторі.

4. В сучасній культурній ситуації система мистецької освіти (дитячі школи мистецтв, музичні школи, художні школи), а також інші заклади позашкільної мистецької освіти, залишаються важливим компонентом єдиної системи художньої освіти та виховання в Україні, які за час свого існування накопичили чималий позитивний досвід навчально-виховної діяльності у сфері художньої освіти та естетичного виховання підростаючого покоління.

Практичні рекомендації дослідження. Як засвідчують теоретичні матеріали та емпіричні результати дослідження, подальший розвиток позашкільної мистецької освіти передбачає вдосконалення, насамперед, процесів управління в цій сфері.

Управління в сфері мистецької освіти повинно бути більш гнучким і ефективним, орієнтованим на випередження культурної ситуації, що складається в регіоні; науковому обґрунтуванні та систематичному моніторингу потреб в сфері мистецької освіти; своєчасній корекції планів та програм навчальної діяльності, запровадженні прогресивних технологій матеріального забезпечення освітньої діяльності, оволодінні методами фандрайзенгу, багатоманітності руху матеріальних ресурсів від інвестора до організаторів навчального процесу мистецьких шкіл та виробників освітніх послуг в сфері позашкільної мистецької освіти.

Враховуючи викладене вище, зазначимо, що подальший розвиток управління позашкільною мистецькою освітою передбачає наступні пріоритети:

1. Розширення мережі закладів з метою створення додаткових можливостей для духовного, інтелектуального розвитку учнівської молоді за рахунок відкриття філій в сільській місцевості.

2. Створення умов для забезпечення змістовного дозвілля, що, в свою чергу, викликає необхідність вживати заходи щодо діяльності мистецьких позашкільних навчальних закладів як координаційних центрів мистецької виховної та організаційно-масової роботи в районах і містах області.

3. Підвищення якісної мистецької позашкільної освіти, зміцнення, модернізація та розвиток матеріально-технічної бази шляхом поліпшення ресурсного забезпечення закладів за рахунок збільшення позабюджетних надходжень, раціонального використання бюджетних коштів, створення піклувальних рад позашкільних навчальних закладів розробки і запровадження відповідних програм (з досвіду роботи Харківської міської ради по створенню та реалізації програми по розвитку позашкільної мистецької освіти).

4. Активізація профорієнтаційної роботи мистецьких шкіл, спрямованої на пошук, розвиток і підтримка обдарованої учнівської молоді та формування майбутньої мистецької еліти.

5. Державна підтримка участі учнів мистецьких шкіл у Міжнародних, Всеукраїнських, обласних мистецьких заходах, пошук позабюджетних коштів, спонсорської допомоги.

6. Популяризація результатів творчої діяльності учнів та викладачів музичних шкіл серед широких верств населення. Організація і постійне проведення масових, публічних заходів з народно-інструментального виконавства, участь у регіональних культурних заходах.

7. Модернізація науково-методичного забезпечення навчальної діяльності мистецьких шкіл. Видання авторських навчальних програм збірок методичних матеріалів з різних видів мистецтва; забезпечення учнів необхідним нотним матеріалом та іншими засобами мистецької діяльності.

8. Підвищення кваліфікації кадрів викладачів мистецьких шкіл, омолодження їх складу та надання з боку місцевих адміністрацій необхідних соціальних пільг та гарантій.

Використані джерела

1. Амонашвили Ш.А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса. – Минск: Университетское изд-во, 1990. – 80 с.
2. Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад полікультурності в системі середньої освіти України: Аналітичний огляд та рекомендації / за ред. О. Гриценка. – К.: УЦКД, 2001. – 56 с.
3. Бичко А.К. Основні орієнтири освітньо-виховного процесу в умовах постмодернізму // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Культурна політика в Україні в контексті світових трансформаційних процесів». – К., 2001.
4. Богуцький Ю.П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: Монографія / Інститут культурології АМУ. – К.: Веселка, 2008. – 199 с.
5. Волков С.М. Мистецька освіта в Україні в контексті сучасний трансформаційних процесів (управлінські аспекти) / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць: у 2-х частинах. Частина ІІ]. – К., 2001.
6. Троєльнікова Л.О. «Національне» як головна константа художньої освіти в Україні / Людмила Троєльнікова // Вісник КНУКіМ: Мистецтвознавство. – 2004.
7. Эстетическое воспитание на современном этапе: теория, методология, практика: сб. ст. / ВНИИ искусствознания и др. ; [отв. ред. Ю. Осокин]. – М. : ВНИИИ, 1990. – 147.

ТРАДИЦІЙНА І СУЧАСНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЗАДОВОЛЕННЯ ДУХОВНИХ ПОТРЕБ ЗАКОРДОННОГО УКРАЇНСТВА

З. О. Босик,
канд. культурології, с.н.с. УЦКД,
в. о. зав. лаб. традиційної народної культури
імені Василя Скуратівського УЦКД

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО ЗАКОРДОННОГО УКРАЇНСТВА

Традиційна культура українського народу зберігає в собі етнокод нації. Вона формує ідентичність та задоволення духовних потреб національної свідомості людини. Тому дослідницька проблема актуалізує питання щодо вивчення традиційної культури сучасного закордонного українства.

Культура містить у собі як стійкі, так і мінливі моменти. Стійкість, «інерційність» у культурі – це традиція: елементи культурної спадщини – ідеї, цінності, звичаї, обряди, способи світосприймання – зберігаються і передаються від покоління до покоління. Традиції існують у всіх формах духовної культури: наукові, релігійні, моральні, національні, трудові й інші традиції. Завдяки їм розвивається суспільство. Не можна «поліпшувати» духовне життя суспільства, тотально руйнуючи попередні духовні цінності, історичну пам'ять. Однак культура не може існувати, не оновлюючись. Єдність традиції й оновлення – універсальна характеристика будь-якої культури.

Варто додати, що з покоління в покоління як найдорогоцінніший спадок наші предки передавали духовні набутки. У фольклорних перлинах і предметах ужитку були закодовані сакральні знаки й символи, що слугували своєрідними оберегами не тільки роду, а й усього народу.

Відомо, що в усі часи традиційна культура давала нам сил відроджувати величне Дерево життя. Зазначимо, що у XX ст., як ніколи, державна машина зі всіх сил розривала той невидимий ланцюжок, що єднав покоління.

Історія свідчить, що необхідно дружити зі всім світом, але чим самобутніші ми, тим цікавіші для інших. Тому не треба підрізати крону нашого Дерева життя під впливом сучасної культури глобалізованого простору. Його вже й так обсіли програми бездуховності, жорстокості, аморальності. І не схиляймо бездумно коліна й голови перед чужоземною культурою, бо лише своя, рідна, як Неопалима Купина, допоможе нам пережити економічні кризи та політичні розбрати! Настав час єднатися всім українцям світу.

Відзначимо, що зараз підрахувати, яку частину від світової спільноти складають українці, майже неможливо. Багато хто прийняв громадянство тої країни, в якій нині проживає чимало й таких, які про своє українське похід-

ження навіть не здогадуються, бо народилися в іншій державі, куди колись емігрували предки.

Українська діаспора – таке збірне визначення української національної спільноти поза межами української національної території – відіграє величезну роль у міжнародній спільноті, бо є важливим демографічним, інтелектуальним, соціально-культурним та інформаційним ресурсом України саме тому співпраця з діаспорою повинна бути одним із пріоритетів зовнішньополітичної діяльності нашої держави [3].

Загальновживаний етнополітичний термін «діаспора» походить від грецького «діаспора» й означає «розсіяння по різних країнах народу, вигнаного завойовниками за межі батьківщини».

Настав час спрямування діяльності забезпечення організації співпраці з українцями, які проживають за межами України та впровадження, з їхніми громадськими організаціями, різнопланових культурно-освітніх програмам вивчення традиційної культури українців та проведення спільних заходів культурно-інформаційним шляхом. А також поширення за допомогою закордонного українства відомостей серед громадських, політичних, наукових та ділових кіл зарубіжжя про культурні, торговельно-економічні, науково-технічні та туристичні можливості України, підвищення її авторитету в світі та полегшення їхніх контактів з етнічною Батьківщиною.

Н. Братасюк визначає, що за законом, «закордонний українець – це особа, яка є громадянином іншої держави або особою без громадянства, а також має українське етнічне походження або є походженням з України. Українське етнічне походження – належність особи або її предків до української нації та визнання нею України батьківщиною свого етнічного походження» [1].

Геополітичні перспективи української діаспори, її подальша роль в українському світі вирішальним чином залежать, очевидно, не тільки від кількісних та якісних характеристик власне самої діаспори, але й від вектору трансформаційних процесів всього сучасного закордонного українства.

Україні і сучасному закордонному українству необхідно разом віднайти, сформулювати і почати реалізовувати єдину ідею, яка спроможна поєднати зусилля всього світового українства. Цією ідеєю може стати входження України до групи світових країн-лідерів й нової української політичної нації – до групи націй-лідерів.

Серед основних проблем у роботі з закордонним українством є недостатня узгодженість дій державних установ та громадських організацій, що займаються цією проблематикою, та відсутність культурно-інформаційних центрів України в місцях компактного проживання українців.

Втім, слід підкреслити, що тільки спільна мета, достойна ідея, яка стане спільною для всього світового сучасного українства, може зупинити пришвидшені за останнє десятиріччя асиміляційні процеси, змобілізувати українців як в Україні, так і в світі [4].

Життєвий досвід показує, що за умов тісної взаємної співпраці українське зарубіжжя має стати для України вагомим фактором реалізації зовнішньої політики забезпечення позитивного міжнародного іміджу, економічної, культурної та

інформаційної присутності в геополітично важливих регіонах розвитку економічних, культурних та інших зв'язків із зарубіжними країнами, сприяння розв'язанню внутрішніх проблем за рахунок залучення потенціалу сучасного українського зарубіжжя [5].

Тож, необхідно зазначити, що саме у системі традиційної культури сучасного закордонного українства особливе значення мають ідеї української свідомості, епіграфом до якої могли б бути слова народної мудрості «Дивись не забудь і людиною будь!»

Відзначимо й важливу роль національної культури у формуванні та розвитку нації в цілому, бо її найважливіша функція полягає в забезпеченні розширеного самовідтворення не тільки національної самосвідомості, а й національної спільності загалом.

У сучасних умовах особливого значення набуває проблема збереження своєї етнічної ідентичності (тотожності) у її автентичних (первісних) формах, яка постійно руйнується засобами масової інформації, вестернізацією, русифікацією української культури, яке досягло загрозливого для її існування масштабу.

Водночас важливо підкреслити, що високий потяг до кращих надбань своєї традиційної культури супроводжується підвищеною культурною активністю закордонного українства, особливо національно-культурних товариств та релігійно-культурних організацій.

У сучасної молоді закордонного українства мотивація дозвілля, пов'язана з любов'ю до національної культури, а саме особливою увагою до традиційної культури свого походження. Тому фольклор і зараз посідає значне місце в житті людей, є основним підґрунтям для національної культури, пов'язаний зі сферою традиційного світогляду не лише українців на рідній землі, але й сучасного закордонного українства.

Важливо підкреслити, що обрядово-календарний цикл українців в іншоетнічному оточенні часто має досить розвинену варіативність форм народнопоетичної творчості – колядок, щедрівок, які зберігають традиційну тематику язичницьких і християнських уявлень, відтворюють солярну символіку. В тісному контакті з сучасним закордонним українством в обрядовому комплексі спостерігаються трансформація і скорочення обрядів, запозичення деяких обрядових елементів інших етносів. Хоча часто в інших етнокультурних чинниках (окремих жанрах фольклору, матеріальної культури, ментальності) українська етнокультура позитивно закріплюється у свідомості інших народностей. Спостерігається поглиблена тенденція функціонування української ліричної пісні не тільки у своєму середовищі, а й в інших міжетнічних порубіжжях. Однак у більшості випадках традиційна культура забарвлена негативними тенденціями культурної асиміляції – маргіналізації, що є наслідком економічних, політичних, культурних причин, хоч вирішальними в цьому відношенні залишаються ідеологічні, які спричинили створення штучних умов русифікації українців та поширення техногенних індустрій.

Отже, впливи традиційних етнокультур мають давню історію і не завжди несуть в собі тільки позитивний характер. Тому що взаємодії мали і мають місце переважно у сфері побутової, ужиткової, народної культури і нині як серцевина національної культури – явище не стале, а динамічне, бо недостатньо

популяризується, через те й зберігається дедалі менше. Варто додати й те, що етнокультура має своє історичне життя і збагачується новими жанрами й образами, глибоко проникає в життя сучасників, має гарні перспективи свого поширення.

Проте у контексті етнокультурного різноманіття України лише через зусилля держави і громадськості, спрямовані на підтримку традиційної культури сучасного закордонного українства, долучаючи системи освіти, культури, засоби масової інформації, за умови достатнього фінансування можуть давати плідні результати збереження культурної спадщини, про що свідчить досвід інших країн, які залучають її громадян у спеціальні програми заходів і до музичного фольклору шляхом інвестицій.

Використані джерела

1. Братасюк Н. Історична доля та дух українського етносу / Н. Братасюк // Культурне відродження в Україні. – Тернопіль, 1993.
2. Кримський С. Універсалії українського менталітету / С. Кримський // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1992. – Вересень – жовтень. – С. 73–76.
3. Українці: Історико-етнографічна монографія [у двох книгах]. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.1. – 528 с.
4. Режим доступу: http://intellect.org.ua/
5. Режим доступу: http://miok.lviv.ua/conferencies/uhvala.htm

А. Л. Булаєв,
аспірант НАКККіМ

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПРОЦЕСІ ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Проблема кризи ідентичності в умовах глобальних соціокультурних трансформацій затверджує «зняття» реіфікуючого відношення до ідентичності. Глобальні соціокультурні трансформації по-новому проблематизують процеси самовизначення соціальних суб'єктів. Визнання феномена транзитивних, перехідних суспільств змушує теоретиків до експлікації «закону транзитивності» – «від чого до чого», наприклад, від феодалізму до капіталізму, від варварства до цивілізації. Вирішення протиріччя між теорією й практикою «транзитивності» виражено ідеологічною боротьбою за свідомість або боротьбою за ідентичність. Теоретичне осмислення цієї колізії продовжує бути актуальним.

Критичний аналіз кризи ідентичності в контексті суперечливих тенденцій глобалізації представлений працями В. Хесле, С. Хантінгтона, П. Кеннеді, І. Валлерстайна, У. Бека, Ж. Бодріяра, П. Хіманена, Р. Робертсона, З. Баумана, М. Кастельса, Н. Еліаса, В. Л. Іноземцева, А. С. Панаріна, Н. В. Паніної, Є. І. Головахи. Незважаючи на обґрунтованість теоретичного пророблення проблем ідентичності, залишається невирішеним питання про зв'язок форми соціальності людини, як і форми суспільства як такого, з особливостями постановки й вирішення завдання самоідентифікації, самовизначення соціального суб'єкта.

Під ідентичністю розуміють процес, через який суб'єкт пізнає себе й конструює змісти, головним чином на основі даної культурної властивості або сукупності властивостей, крім більш широкої співвіднесеності з іншими соціальними структурами. Затвердження ідентичності не обов'язково означає нездатність співвідноситися з іншими ідентичностями або охопити все суспільство під егідою власної ідентичності. Але соціальні відносини визначаються vis-a-vis іншим, на основі тих культурних властивостей, які конкретизують ідентичність.

Стає зрозумілою складність формування глобальної, космополітичної, мультикультурної ідентичності не de jure, а de facto. Російські вчені Є. Н. Данілова й В.О. Ядов, досліджуючи тему кризи ідентичності, стверджують [1], що певна стабільність ідентифікацій спостерігається у найближчому оточенні (родина, друзі, колеги), інші сектори ідентифікаційної матриці постійно змінюються.

Сучасний інформаційно-технологічний прогрес створює нові умови для комунікації, формує реальний віртуальний простір комунікації та історично нову форму спільності – людство, яке разюче відрізняється від традиційних – роду, племені, народності, нації. Сучасне застосування інформаційно-комунікаційних технологій у повсякденному житті змінює поняття спільності. Комунікація людства принципово здійснюється за допомогою електронних потоків Мережі в on-line режимі. Такий, віртуальний кібер-простір людства дає більше мобільності суб'єкту, ніж локальний, фізико-географічний простір традиційних спільностей. Параметри ідентичності, наприклад, стать, раса, національність, – у віртуальному просторі легко ре-інтерпретуються. Людина стає гіпермобільною відносно ідентичності – сама конструює свою, мережну ідентичність. Усунення реальною віртуальністю просторової дистанції дає привід говорити про глобалізації «без меж» [3; 4].

Ретельний аналіз праць сучасних авторів із проблем ідентичності дозволяє зробити низку узагальнень (що має продовження) у методології дослідження ідентичності.

1. Дискурс ідентичності стає актуальним в епоху глобалізації, коли жодна з ідентичностей не є пануючою. Тут діє закон – найбільш загальні абстракції виникають тільки за умов найбільш багатого розвитку, де те саме є загальним для багатьох або для всіх. Тепер ідентичність перестає бути мислимою тільки в особливій формі. Більше того, із глобальною мобільністю для багатьох ідентичність стає випадковою і тому байдужною.

2. Ідентичність є концептом семантичного простору, що тоталізує свої елементи. Тому ідентичність можна визначати як метафізичний хронотоп, що виконує функцію метамови, пов'язуючий елементи самосвідомості, що ідейно осмислює весь текст, світ-як-текст (тут: хронотоп – категоріальна форма вираження змістів у різних системах знання).

3. Ідентичність соціального суб'єкта коректно обґрунтовується в рамках дискурс-аналіза. Це можливо на шляху розуміння того, що суспільно-історична практика не може повністю охопити універсум. Цю неповноцінність ліквідують дискурси (тут: дискурс – діяльність, що має надлишковий механізм самоопису, наприклад, мова). Суб'єкт історичного розвитку розуміється як нескінченно незавершена структура, що постійно прагне до тотожності й цілісності. Суб'єкт – не автономний, а визначається дискурсами. Крім того, суб'єкт фрагментований,

як би поділений на частини (статуси й ролі). Суб'єкт починає усвідомлювати себе як особистість, ідентифікуючи себе з ким-небудь поза собою, тобто із представленими в дискурсі образами. Відповідність образу не повна, тому суб'єкт стає «розщепленим» в основі. Незважаючи на те, що суб'єкт позиціонований у дискурсах, почуття строгої, остаточної ідентичності в нього не з'являється. Ідентичність уявляється суб'єктом.

Колективна ідентичність або соціальна група розглядається згідно з тим же самим положенням. Немає об'єктивно існуючих груп як непереборних субстанцій, оскільки не існує таких об'єктивних умов, що жорстко визначають поділ соціального простору на групи. І окрема людина і групи завжди мають декілька ідентичностей, що й визначає їхню приналежність до різних соціокультурних суб'єктів.

4. Ідентичність створюється цінностями. Соціальний антагонізм виникає, коли різні ідентичності (цінності) взаємно виключають одна одну. У результаті цієї боротьби встановлюється панування гегемонних дискурсів (читай: ідентичностей).

5. Ідентичність виступає категорією естетичного. Тут ідентичність визначається мімесисом як безпосередньою ідентифікацією зі «своїм» співтовариством, як «радістю впізнавання». Мімесис є елементарним видом соціального зв'язку. Мімесис – це таке «наслідування», що передує й навіть суперечить «реалістичній» репрезентації.

6. Криза соціальної ідентичності визначається як невідповідність критеріїв самоідентифікації новому порядку речей, як розпад уявлень про те, чим є особистості й народи, ще недавно були так легко ідентифіковані в певній традиції. Синонімом кризи ідентичності вважається маргінальність як неможливість однозначної самоідентифікації соціального суб'єкта. Необхідно використати поняття маргінальності у проясненні проблеми кризи ідентичності в умовах соціальних трансформацій. Тема кризи ідентичності претендує бути наскрізною для маргінальної свідомості, коли колишня ідентичність втрачена, а нова ще не склалася («жах проміжку»).

7. Тоталізуючий дискурс ідентичності створює передумову гегемонії й виникнення тоталітаризму, якщо під останнім розуміти порушення права на нетотожність, розмаїтість.

8. Для перспектив руху самоідентифікації, самовизначення важливо розуміти, що в остаточному підсумку ідентичність є ансамблем ідентифікацій, їхнім включенням в єдине унікальне тотожне собі ціле. Паттерн ідентичності як «даність» уявляється соціальним суб'єктом. Принципова неповнота, незавершеність ідентичності й індивідуальна відповідальність за усунення цієї незавершеності як «завдання» зрештою виражається багатством або вбогістю ідентифікуючої уяви особистості.

Хочеться закінчити наші міркування словами українських дослідників з вивчення проблем соціальної адаптації й трансформації суспільства Н. В. Паніної і Є.І. Головахи: «Можна погодитися з тим, що якщо в недавньому минулому зміна ідентичності припускала маргіналізацію, то в сьогоднішньому світі ризику виявитися маргіналами більше піддані ті, хто зберігає ідентичність всупереч

зміні об'єктивної соціальної ситуації та не здатні прийняти нові соціальні реалії» [4, 103].

Тож, ідентичність є символічним засобом об'єднання з одними й дистанціювання з іншими. В умовах глобальної мобільності, коли для багатьох ідентичність стає випадковою й тому байдужною, створюються умови для симуляції ідентичності залежно від соціокультурного контексту. Ця деконструкція ідентичності складається в руйнуванні впевненості в тім, що ідентичність має єдине й фіксоване значення. Така емансипація є історично новою умовою самовизначення соціального суб'єкта.

Використані джерела

1. Данилова Е. Н., Ядов В. А. Нестабильная социальная идентичность как норма современных обществ / Е.Н. Данилова, В.А. Ядов // Социологические исследования. – 2004. – № 10 (246). – С. 27–30.

2. Корытникова Н. В. Интернет как средство производства сетевых коммуникаций в условиях виртуализации общества / Н.В. Корітникова // СОЦИС. – 2007. – № 2. – С. 85–93.

3. Мальковская И. А. Профиль информационно-коммуникативного общества // СОЦИС. – 2007. – № 2. – С. 76–85.

4. Панина Н. В., Головаха Е. И. Национальная толерантность и идентичность в Украине: опыт применения шкалы социальной дистанции в мониторинговом социологическом исследовании / Н.В. Панина, Е.И. Головаха // Социологический журнал. – 2006. – № 3/4. – С. 102–126.

Б. І. Забута,
Заслужений працівник культури,
доцент кафедри хореографії РДГУ

ТРАДИЦІЙНИЙ МЕЛОС ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ У МУЗИЧНОМУ ПОЛОТНІ СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВОК

Однією з найактуальніших проблем сучасної вітчизняної музичної культури є взаємозв'язок і взаємообумовленість професійної та народної музики. Одні композитори використовують фольклор свідомо, інші – стихійно; одні перетворюють його прямо, безпосередньо, інші – асоціативно, опосередковано; для одних народна музика – основне джерело творчості, для інших – лише частина багатьох і рівноцінних джерел; декого зачаровує образність, комусь імпонує лише манера народного музикування. Єдиного підходу при вирішенні цієї проблеми не існує і не може існувати, тим більше, що будь-який догматичний чи нормативний підхід спроможний лише загальмувати або зовсім зруйнувати творчий процес [2; 4]. Сьогодні, як свідчить практика, визначилися два крайніх погляди щодо значення народної музики для композиторської творчості – переоцінка та недооцінка фольклору. Згідно першого, прогрес сучасної музики можливий тільки через звернення до фольклору, другий погляд визнає фольклор зайвим елементом музичного прогресу [6, 35]. З нашої точки зору, обидва погляди певною мірою збіднюють творчі можливості мистецтва. Очевидно, загальна теорія взаємозв'язку народної та професійної музики потребує розробки.

У музичному полотні сучасних хореографічних постановок на основі фольклорного матеріалу домінують три типи композиторського перетворення на-

родної музики, а саме: цитування народних мелодій; використання окремих мелодійних оборотів, народних мелодій, заспівів; створення національної за забарвленням музики без видимих прикмет народної пісенності [3]. Композиторське перетворення народного музичного мистецтва ускладнюється цілою низкою факторів. Наприклад, не досліджено семантику окремих виразних елементів народної музики – характерних інтонацій, усталених мелодизмів; недостатньо вивчено своєрідність народно-пісенного інтонування, де музична інтонація є складним, комплексним явищем, що допускає неоднозначну композиторську трактовку [4; 1].

У процесі створення танцю, особливо якщо це музично-хореографічна композиція або тематична хореографічна постановка, надзвичайно важливо у контексті музичного супроводу зберегти аутентичний мелос. Ця проблема лише, на перший погляд, здається простою, однак для її вирішення необхідно використовувати велику кількість різноманітних гармонійних засобів і прийомів. Наприклад, у репертуарі Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» міського Будинку культури м. Рівного є створений на фольклорній основі танець «Вертівка» у постановці Заслуженого працівника культури України Фаїни Земельської. Народна мелодія, яка була мною використана для створення оркестрового супроводу танцю, складається із 16 тактів. Оркестрова ж обробка мелодії містить у собі понад 200 тактів. Завдяки використанню своєрідних барв різних оркестрових інструментів, мелодичним відхиленням, варіаціям, модуляціям, переінтонуванню поліська народна мелодія набула нового звучання, сучасної виразності із збереженням основних нотних конструкцій.

Пряме та опосередковане використання фольклору може привести композитора до різних творчих результатів. Цитування фольклору само по собі не може гарантувати народність музичної мови і образів композиторського твору. Складність звернення і використання фольклору полягає головним чином у тому, що він являє собою надзвичайно багату, самостійну і потенційно потужну систему. Якщо розглядати фольклор несистемно, ізолюючи його елементи або фрагменти один від одного, то такий підхід абсолютно не відповідає природі фольклору, притаманній йому насиченості. У репертуарі вже згадуваного Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» є ціла низка хореографічних постановок на фольклорній основі. Спочатку ансамблю акомпонував один баяніст, згодом – два. Акомпонуюча група ансамблю, заснована у 1972 році, вже з наступного року стала самостійним творчим колективом, а саме народним ансамблем народної музики «Наспів», яким я мав честь керувати протягом 33 років. Період 1973 – 2006 років був наповнений творчею співпрацею з художніми керівниками, постановниками, балетмейстерами ансамблю танцю, тоді ж було здійснено постановку великої кількості танців, музично-хореографічних композицій та сюїт, тематичних творів. Були танці, які ставилися на готову музику, аранжовану під склад нашого оркестру, для окремих танців музика підбиралась разом із концертмейстером. Ціла низка танців потребувала спеціально для них написаної музики, у першу чергу це хореографічні постановки на фольклорній основі та відроджені народні танці.

У процесі створення музики для вокально-хореографічної композиції «Слава хліборобам» (постановник Дмитро Пасічник) було використано 4 вокальних твори і фрагменти поліських наспівів. Зокрема, у музичну канву твору

вплетено мелодії записаних у с. Липки Гощанського району Рівненської області народних пісень «Жито я сіяла» та «Вийшли в поле рано». Композиція починається мелодією пісні «Вийшли в поле рано». В оркестровому вступі одразу відчувається внутрішня цілеспрямованість трудового настрою, притаманна хліборобській праці. Це досягається ритмічним контрапунктом у контрабаса та шістнадцятими долями цимбал і ударних інструментів. Така своєрідна пульсація задає тон і обумовлює емоційно-виразний характер твору [5].

Для написання музики до обрядового танцю із великим сюжетним полотном «Хустинка» не використовувалися цілісні аутентичні твори чи фрагменти з них. Довелося прослуховувати, відбирати окремі мелодійні конструкції, які стали основою музичного твору. Процес створення оригінальної музики із збереженням характеру поліського мелосу обумовив динамічне поєднання фольклорних жанрів, виявлення їх поліфункціональності, розкриття величезних можливостей фольклорного прообразу через використання сучасних музичних принципів нотації, наприклад, нетемперованого ладу, ритмічних долей без точної тривалості, алеаторичної варіантності інтервалів та ритмів, рухливих кластерів у гетерофонії.

На інших принципових засадах побудоване музичне оформлення вокально-хореографічної композиції «Дівчина Уляна» (постановка Фаїни Земельської). Музика цього твору була записана у 1914 році фольклористом І. Цехміструком у с. Мале-Вербче колишнього Степанського району на Рівненщині. Цікава сама музична побудова цього твору, де фрази складаються із чотирьох-семи тактів, що доволі характерно для поліської народної музики. Мелодія «Уляни» збережена точно, внесені тільки невеликі гармонійні зміни. Але в обробці для оркестру народних інструментів «Наспів» та народного хору «Верес» (художній керівник та диригент – Заслужений працівник культури України Петро Невірковець) ця мелодія звучить яскравіше завдяки співставленню тональностей, варіаціям у оркестрі та перекликам хорових партій.

Народні мелодії стали основою створення музики для поліського танцю-гри «Ремінець». Дві поліські польки та пісня «Жито, мамцю» створили особливий народний контекст у тематичному забарвленні композиторського тексту, виступили чинником творчого розвитку і збагачення мелодики.

Музика до хореографічних композицій «Поліський привітальний» та «Погоринські польки» також створювалася на основі творчого використання поліського народного мелосу. Це – аутентичні пісні «Льон зелений», «Як дівчину не любить», поліські польки. Фольклорний матеріал дав можливість всебічного розкриття музичного забарвлення звучання кожного інструменту в оркестрі. Крім того, звернення до маловідомих народних творів стає елементом їх етнографічної реконструкції, наближує їх до масового глядача.

До поліських народних мелодій звертався у 80-х роках вже минулого століття завідувач кафедри хореографії РДГУ, Заслужений діяч мистецтв України професор Володимир Годовський, на той час – художній керівник і головний балетмейстер Заслуженого ансамблю танцю України «Полісянка» та Зразкового дитячого хореографічного ансамблю «Ритми дитинства». Для музичного супроводу поставленого ним танцю «Поліські вихиляси» були використані поліські народні мелодії та польки, органічно поєднані в цілісному музично-хореографічному сюжетному полотні. Різнобарвний аутентичний поліський

мелос був музично узагальнений, при цьому кожна мелодія була використана у локально обмеженому варіанті. Сучасна інтерпретація дозволяє широко застосовувати метод переінтонування для створення музичних зв'язуючих ланцюжків між тими складовими елементами твору, які мають аутентичний характер.

Можна з певністю стверджувати, що народна мелодія сьогодні не просто постає у новому світлі, але й оновлюються і збагачуються засоби її перетворення у системі сучасного музичного мислення. Поряд із оновленням архаїчного музичного матеріалу зростає інтерес до нових пластів фольклору, процесів його змістовного використання і розвитку, однак не у вигляді синтезу певних джерел, а скоріше як їх творча вибіркова інтеграція. Хореографічні постановки дають унікальну можливість органічно поєднати у композиторській творчості професійну писемну музику з усною традицією вітчизняного мелосу.

Використані джерела

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – К.: Наук. думка, 1963. – 320 с.
2. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К.: Наук. думка, 1966. – 215 с.
3. Гуменюк А.І., Вірський П.П. Українські народні танці / А.І. Гуменюк, ПП. Вірський. – К.:Наук. думка, 1969. – 280 с.
4. Гуцал В. Украинские народные наигрыши / В.Гуцал. – М.: Музыка, 1986. – 265 с.
5. Забута Б.В. Переінтонування як сутність творчого підходу до фольклору / Б.І. Забута // Актуальні питання культурології.- Рівне: РДГУ, 2005.- С. 25 - 30.
6. Земцовский И. О фольклоре, историзме и парадоксах / И. Земцовский // Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – М – Л.: Сов. композитор, 1978. – С. 30–40.

Л. І. Заєва,
аспірант Одеського НПУ,
заст. директора Одеського
музею сучасного мистецтва

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КУЛЬТУРНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЕ ГОРОДА

Ассоциация музеев характеризует музеи таким образом: музеи представляют для людей свои коллекции с целью вызвать вдохновение и восхищение. Это учреждения, которые собирают, охраняют и делают доступными предметы и образцы, которые они сохраняют для общества. Современный взгляд предполагает видение музея в двух уровнях: во-первых, это культурно-досуговое учреждения, выполняющие задачи сбора объектов, представляющих культурную ценность, их сохранение, изучение, интерпретацию и экспонирование. Во-вторых, это музей в общем социокультурном и туристско-экскурсионном пространстве города с его функциями просвещения и документирования. Музеи собирают и заботятся об объектах научной, художественной или исторической важности и представляют их для просмотра публики на выставках. Современ-

ный музей предлагает программу для всех категорий посетителей, включая детей и взрослых, она может быть интересна представителям разных профессий. Программа для посетителей музея разработана в виде постоянных и временных экспозиций, в виде лекций, театральных представлений, литературных и поэтических чтений, просмотра видеофильмов. Современный музей презентует себя как быстроменяющаяся, влияющая на социальные процессы и явления современного информационного общества социокультурная открытая система. Музей сегодня активно включается в процессы туристской деятельности, обусловливая выделение в сфере культурно-познавательного туризма такой его разновидности как «музейный туризм», так как объекты историко-культурного наследия являются фундаментом туристского ресурса того или иного региона, основными объектами туристского показа. В то же время, музей является традиционным научно-методическим центром в городе, который разрабатывает вопросы охраны и использования культурно-исторического и природного наследия, его актуализации. С начала шестидесятых годов ведется направление по созданию внутри музейных данных и на их основе компьютерных систем учета музейной коллекции. До начала 90-х годов базы данных содержали в основном текстовую информацию, в настоящее время созданы системы, ориентированные на научные исследования с использованием средств обработки изображений. С начала 90-х годов основной акцент стал на применение средств и методов мультимедиа и использование глобальных средств связи. За последние годы возросло количество трудов по истории современных музеев, появились работы, анализирующие деятельность профильных групп музеев прежде всего с точки зрения их просветительской и образовательной значимости. Роль музея современного искусства в современном обществе стала одной из центральных проблем, находящихся в сфере внимания музейного мира на протяжении всего XX века. Развитие искусства несет особый отзвук времени с только ему присущими идеями и эстетическими взглядами. Город Одесса имеет давние традиции художественной жизни, собственную «южную школу живописи» и необыкновенный творческий потенциал художников. Одесса объединила в себе культуру и обычаи многих приморских городов, став одним из центров культуры славянского мира, толерантным и восприимчивым к новым идеям. Музей современного искусства Одессы, созданный в 2008 году на основе коллекции М.Кнобеля, прошел испытание выставками произведений художников, поэтическими вечерами, многими интересными программами и проектами. Его фонд постоянно пополняется новыми экспонатами. Пять основных залов посвящены формам и этапам развития неофициального искусства. Есть зал, в котором представлено движение «квартирных выставок». В главном зале музея экспозиция второй волны одесского андеграунда. Это было время перелома, открытия художниками на волне новой тенденции современного актуального искусства. За период деятельности музея было проведено множество мероприятий, которые способствовали воспитанию личностей и их ценностей. Искусство города имеет большие перспективы и потенциал, обеспечивает сохранение Одессе статус Города высокой культуры.

Л. І. Зеліско,
канд. пед. наук,
доцент Прикарпатського НУ
ім. Василя Стефаника

ШЕДЕВРИ ГАЛИЦЬКОГО ІКОНОПИСУ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Серед багатства культурних надбань нашого народу особливе місце належить феномену ікони (грец. «eikon» – зображення, образ), яка не тільки виводить дух людини у божественні сфери, але й є уособленням моральної чистоти й одухотвореності. Це сакральний чи літургійний символ, наділений силою, енергією, святістю зображеного на іконі персонажу або священної події [4, 61].

Тому експресивно-психологічна, контемплятивна (споглядальна), морально-естетична функції ікони надають їй особливого змісту – прообразу, молільного образу, що визначає інші її важливі сутності – поклонну й чудотворну. Ми любимо ікону, цілуємо її, поклоняємося їй, розкриваємо їй свою душу в довірчій сповіді, у проханні чи в подяці і отримуємо від ікони духовну допомогу як від самого першообразу. Головною метою тут є визначення просвітленої «внутрішньої» сутності людини, і саме ікона стає книгою для народу [3, 243].

Образи, втілені в іконах, вважаються взірцем моральної чистоти й одухотворености, наділяються глибокою поетичністю і людяністю, іконопис набуває власної художньої мови і стає найпоширенішим видом живопису у нашій духовній культурі – від початків зародження і становлення до сьогодення. Тому таким важливим є нині повернення до смислових духовних зрізів, рівнів культури, її надбань, котрі сприятимуть гармонізації співвідношення нашого почуттєво-емоційного духовного єства з волею та розумом, що, без сумніву, посприяє українцям в нинішній тяжкий і відповідальний для нації час, коли вона повертається до самої себе. Саме тому культурологічний проект «Врятуймо скарби разом», започаткований адміністрацією Івано-Франківського краєзнавчого музею з метою збереження, реставрації, популяризації та введення в науковий обіг фондових колекцій творів сакрального мистецтва, дістав активну підтримку серед представників громадськості, науковців, культурологів, духовенства, художників, фахівців-мистецтвознавців.

Проблемою збереження та відновлення художніх шедеврів, в тому числі експонатів темперного та олійного іконопису, їх науковою цінністю цікавилися культурологи, митці, вчені М.І. Гелитович, У.О. Головчанська, М.В. Канюс, В.А. Овсійчук, С.З. Осташа, М.П. Откович, В.І. Свєнціцька, Д.В. Степовик, М.П. Фіголь, Я.Є. Штиркало та ін.

Зокрема, саме Михайло Канюс за підтримки Михайла Фіголя та Олеся Фіголя розпочав консерваційні процеси над групою давніх ікон XVII–XVIII ст., завдяки чому було призупинено процес деструкції основи та матеріальних шарів іконопису. При цьому, поряд із процесами зняття поверхневих забруднень, доводилось проводити низку складних укріплень фарбового шару та ґрунту [1, 12].

Ідея відновлення та збереження творів галицького іконопису в рамках заявленого проекту належить художнику-реставратору, завідуючому відділу реставрації Івано-Франківського краєзнавчого музею Валерію Твердохлібу, який продовжив роботу першого реставратора збірки ікон музею Миколи Канюса.

Ставши автором та керівником проекту відродження галицької ікони XVII–XX ст., Валерій Твердохліб за чотирнадцять років копіткої праці повернув до життя понад три десятки безцінних шедеврів галицького іконопису.

Вже у 2008 році до 1020-ліття Хрещення Русі були розгорнуті виставки шедеврів галицької ікони у національному заповіднику «Софія Київська» та в Івано-Франківському краєзнавчому музеї.

Однією з перших була відреставрована ікона «Ангел Господства» (2-а половина XVII ст., первинне походження невідоме). У 1984 р. її було знайдено у недіючій церкві Св. Василія в с. Черче Рогатинського району та віддано на збереження до рогатинського відділу Івано-Франківського художнього музею – церкви Святого Духа. А вже у вересні 2003 року відбулася презентація цієї унікальної пам'ятки, реставрованої на благодійні пожертви п. Романії Гармаш (м. Івано-Франківськ).

Ікону «Ангел Господства» виконав майстер, якому властива висока мистецька культура. Досконалим є композиційний силует зображеного ангела, можна відмітити легкість рисунка, гармонійність вишуканих кольорових сполучень, особливий ліризм та поетичність образу. Живописна манера художника певною мірою близька до львівсько-жовківської іконописної школи, представником якої він і міг бути. Варто зауважити, що стильові ознаки твору свідчать про близькість його до художньої манери Йова Кондзелевича, зокрема, до виконаного ним іконостаса для церкви с. Свистільників на Рогатинщині (згорів під час Першої світової війни) [6, 298].

Композиції цього іконостаса захоплюють високою майстерністю рисунку та колористики, нестандартністю відображення традиційних сюжетів, а персонажі чарують одухотвореною красою та відображенням у ликах внутрішньої домінантності.

Вочевидь, ікона «Ангел Господства» у внутрішньому ансамблі церкви входила до парної композиції, симетрично розташованої над порталом центральної ікони Деісусу «Спас на престолі» або на завершенні фронтону пристінного вівтаря [2, 83].

Нині ми маємо можливість споглядати цей рідкісний в українській сакральній культурі іконографічний варіант національного мистецтва, наповнений духовною значущістю, гуманістичним прагненням утвердити істинно людські цінності.

Достойне місце у духовному житті України зайняли й інші шедеври галицького іконопису, що отримали друге життя, зокрема ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» (початок XVIII ст., Калущина), «Моління» (перша третина XVIII ст., Гуцульщина), «Спас Вседержитель» (середина XVIII ст., Богородчанщина), «Святий Миколай» (перша половина XVIII ст., Гуцульщина), «Коронування Богородиці» (середина XVIII ст., походження невідоме), «Богородиця Одигітрія» (остання третина XVIII ст., походження невідоме), «Благовіщення» (друга

половина XIX ст., походження невідоме), «Богородиця з Ісусом» (Модест Сосенко, кінець 1900 – початок 1910-х рр.) та інші.

Так, ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» знаходилася у запасниках колишнього музею атеїзму в дуже занедбаному стані. Її походження, авторство не є визначеними. Процес реставрації був доволі складним, так як вимагав здійснення складних робіт по видаленню поверхневих забруднень, вирівнюванню деформації левкасу, укріпленню фрагментів зображення тощо. Є передбачення, що подальша робота з цією іконою може відкрити ще одну її таємницю – наявність цього ж зображення більш раннього періоду. Під час розчистки поверхневих шарів (з допомогою скальпеля і під мікроскопом) розкрилися живописні авторські зображення ангелів у верхніх кутах ікони, над її обрамленням. Ікона приваблює щирістю та безпосередністю вислову, вона репрезентує найпоширенішу тему в українському сакральному мистецтві, що пов'язано з особливим вшануванням свята Пресвятої Богородиці в Україні. Цей твір є типовим зразком західноукраїнської барокової ікони, з її багатим, неоднозначним внутрішнім світом персонажів, майстерно визначеним колоритом, збагаченим півтонами, з її стриманими, проте дуже глибокими, почуттєво-емоційними виявами, експресією.

Ікона «Моління» першої третини XVIII ст., ймовірно, є творінням одного з народних майстрів тогочасся, діяльність яких особливо активізувалася паралельно з процесами по спорудженню дерев'яних церков. За стилем виконання вона наближається до творів невідомого майстра, що створив іконостас церкви Св. Параскеви в Космачі.

Образи Христоса Архієрея, Богородиці, Івана Предтечі, архангелів, херувимів гармонійно вписуються у сюжетно-тематичну основу твору. А орнаментальні мотиви, складні форми, насиченість яскравої кольорової палітри, щирість і теплота на обличчях персонажів роблять цей іконописний твір справжньою перлиною мистецтва народної ікони. Можна тільки шкодувати, що майстер не вписав свого імені поряд з ім'ям замовника, як це часто робив відомий тогочасний іконописець Марко Шостакович [7, 14].

Серед реставрованих шедеврів української духовної культури можна побачити як безадресні, анонімні, так і авторські ікони XIX ст. – «Первосвященник Захарія (?) кадить у храмі» (перша половина XIX ст., походження невідоме), «Архангел Михаїл» (1860–1870 рр., Долинщина). Авторство останньої ікони, очевидно, належить Миколі Головчаку – маляру з Долини [5, 17].

У реставрованій колекції ікон варто виокремити твір Модеста Сосенка «Богородиця з Ісусом» (кінець 1900 – початок 1910-х рр.), що є відображенням новітніх пошуків вираження сакрального мистецтва митців початку XX ст. На підґрунті старих українсько-візантійських традицій художник створив свій власний «сосенківський» стиль, у якому потім розмалював церкви та іконостаси в Пужниках біля Товмача, Підберізцях біля Львова, Печеніжині, Славську та інших місцях.

«Богородиця з Ісусом», мабуть, створена в період, коли художник працював у Станіславові над іконостасом кафедрального собору [8, 198].

Саме тепер, коли здійснена реставрація ікони, можна визначати й оцінювати її художні особливості як визначного твору українського сакрального мистецтва. Мистецтвознавчу характеристику ікони здійснила відома в Україні дослідниця сакральної культури Марія Гелитович, яка зуміла глибоко проаналізувати новаторський підхід художника до поєднання давніх іконописних традицій з новими мистецькими тенденціями, що й зробило твір не тільки оригінально авторським, а й глибоко національним. М. Сосенко тут демонструє бездоганну майстерність рисунка, відчуття вишуканості та гармонії у колористиці, вправність світлотіньового моделювання. У галереї богородичних образів тогочасного мистецтва іконі Сосенка за її художньо-образним вирішенням належить одне з перших місць, як зауважує Марія Гелитович [5, 17].

Хоча проект з відродження національних духовних цінностей тільки розпочато, він викликав велике зацікавлення серед творчої інтелігенції та громад міста й області, отримав підтримку не лише фахівців, культурологів, вчених, духовенства, але й влади, що суттєво сприяє його реалізації. Варто зауважити, що здійснення проекту зацікавило культурницько-духовні кола Києва та Львова.

До процесу розгортання подальших реставраційних робіт на найближчий час включені ікони: «Святий Миколай» (XVIII ст., народна гуцульська школа іконопису), феретрон «Новозавітня трійця / Святий Миколай» (XVIII ст., походження невідоме), унікальна ікона «Моління» (XVIII ст., Космацький іконостас). Сюди ж можна віднести ікони празникового ряду з іконостасів церков Богородчанського району.

Культурологічний проект «Врятуймо скарби разом» сприятиме ліквідації сумних наслідків культурних втрат України у ХХ й попередніх століттях, народженню заново духовної спадщини, позаяк вона не зможе увійти в актуальну, живу культуру сьогодення, якщо її не сприймуть і не оцінять люди на основі своїх поглядів, уявлень, симпатій. Культура народу розвивається, коли їй належить все найкраще, створене цим же народом. Реставровані шедеври сакральної культури Галичини увійдуть у новостворені експозиції іконопису Івано-Франківського краєзнавчого музею, музеїв Львова, Києва, стануть предметом подальших наукових розвідок в контексті духовного відродження України у площинах як «вертикальної» (діахронічної), так і «горизонтальної» (синхронічної) спадкоємності, що забезпечить нашому народові повну культурну автентичність і гармонійний зв'язок із світовою цивілізацією.

Використані джерела

1. Валерій Твердохліб. Реставрація музейної збірки іконопису. В кн.: Науково-мистецьке видання «Врятовані скарби» / В.М. Твердохліб, Я.Є. Штиркало, М.М. Гелитович. – Львів: «Манускрипт - Львів», 2009. – 126 с.

2. Валерій Твердохліб. Ікона «Ангел Господства» другої половини XVII ст. з колекції Івано-Франківського художнього музею / В.М. Твердохліб // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім», 9-11 вересня 2003 р. / – Івано-Франківськ: Художній музей, 2003. – С. 82-85.

3. Диакон Андрей Кураев. Человек перед иконой: Размышления о христианской антропологии и культуре. Квинтэссенция: философский альманах / Андрей Кураев. – М., 1992. – С. 241-249.

4. Зеліско Л.І. Культурологія. Словник – довідник / Л.І. Зеліско. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – 179 с.

5. Марія Гелитович. Іконопис XVII – XX ст. у збірці Івано-Франківського краєзнавчого музею: У кн. «Врятовані скарби» / Я.Є. Штиркало, В.М. Твердохліб, М.М. Гелитович. – Львів: «Манускрипт - Львів», 2009. – С. 12-19.

6. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок / В. А. Овсійчук. – К., 1991. – С. 273-350.

7. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII – XVIII ст. / В. Откович. – К., 1990. – С. 50-61.

8. Семчишин-Гузнер О. Церковні поліхромії та іконостаси Модеста Сосенка: втрачене й уціліле (на основі архівних документів та літературних джерел) / О. Семчишин-Гузнер // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. – Львів, 2006. – Книга ІІ. – С. 656 – 664.

Н. М. Іванова,
зав.аспірантурою-
докторантурою НАКККіМ

ОСНОВНІ СИМВОЛИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОРНАМЕНТУ

Вишивка є одним з найдавніших видів народного декоративного мистецтва в Україні. За даними археології, вишитий одяг існує вже не одну тисячу років. За цей період змінилися традиції орнаментації, малюнки орнаменту, ставлення до вишивки, але сама вишивка залишається незмінно популярною.

Традиції вишивання, зокрема на одязі, характерні для всього слов'янського світу. Вишитий одяг носили завжди, як у будень, так і на свята. Він відігравав важливу роль в різного роду обрядах: календарних і побутових. За ритуальними піснями, колядками, щедрівками, веснянками (причому не тільки українськими, але й білоруськими, російськими) видно, що вишитий одяг разом з іншими вишитими побутовими речами (зокрема рушниками) досить часто згадується як важлива деталь в народній обрядовості. Можливо, що у віддалену епоху язичництва та перші століття після прийняття християнства існувала сакралізація ритуального одягу, який прикрашали спеціальним орнаментом. Певні відгомони такого ставлення до одягу, зокрема до сорочки, збереглись і до сьогодення.

В українському орнаменті та українській вишивці досить часто присутній мотив ромба. Найпростіша його форма – квадрат, поставлений на кут, іноді ромби бували витягнутими в горизонтальному чи вертикальному напрямку. Такий декор характерний для північної частини України. Чимдалі на південь ромб ускладнювався, його зовнішній контур збагачувався гострими зубцями, прямокутними сходинками та гачкоподібними елементами (кучерями, ріжками). Зпоміж геометричних узорів виділяються зірко- та хрестоподібні. Серед перших була поширена розетка з восьми витягнутих паралелограмів, які з'єднувалися попарно. В орнаменті українських вишивальних мотивів часто виступали половинки восьмипелюсткових розеток. Ціла восьмипелюсткова розетка була осно-

вою орнаменту в українській вишивці як самостійна або вписувалася в ромб. Доповненням до ромбів і зірок були прямий або косий хрест (у вигляді двох ліній, перетнутих під прямим кутом), ламана крива, а також трикутники, що заповнювали простір між ромбами. Свастичні зображення траплялися на вишитих сорочках Поділля, подібні мотиви мали значне поширення на Середній Наддніпрянщині, Поділлі та Покутті.

У цілому мотиви ромба, хреста, свастики, восьмипелюсткової розетки належать до найдавніших в орнаментах української вишивки – не тільки українців, а й багатьох інших народів світу.

Крім геометричного, значну роль у декоруванні традиційного одягу виконував в українській вишивці рослинний орнамент. У жіночих вишитих сорочках Середньої Наддніпрянщини, Буковини, частково Волині та Поділля був поширений геометризований мотив дерева: від уставки вертикальними рядами тягнуться гілки листків, квітів, а також хмелю й винограду. Причому в наддніпрянських, подільських та буковинських вишитих сорочках гілки завжди спрямовані вгору, а у волинських – додолу.

З початком XX ст. на Середній Наддніпрянщині, Волині, частково на Поділлі та Буковині почали поширюватися натуралістичні зображення квітів, листя, пуп'янків, якими декорували чоловічі та жіночі сорочки. Головними мотивами найчастіше виступали рожа, а також гвоздика, мак, виноград, дубове листя.

В основі рослинного орнаменту лежить прагнення принести у вишивку красу природи. Навіть гранично умовні візерунки виникли в результаті спостереження реально існуючих у природі форм. Рослини, які зображувалися в українській вишивці несли у собі відображення древніх символічних уявлень народу. Так, мотив «барвінку» символізував нев'януче життя, візерунок «яблучне коло», розділений на чотири сектори, з вишиванням протилежних частин в одному кольорі – був символом любові, «хміль» дуже близький до символіки води й винограду, бо несе в собі значення розвитку, молодого буяння та любові.

У сучасній вишивці зустрічається і древній символ «дерево життя» (берегиня), зображуваний переважно стилізовано у формі листя і гілок, у земному горнятку, щоб нагадати, що кожне живе створіння – часточка неподільної і нерозривної загальної системи буття.

Берегиня – дорогий нам символ, поширений по всій Україні. Вона і життєтворча Мати-природа, і жінка-Мати, яка дарує світові сина, і Дерево життя, що сформувало чітку систему Всесвіту.

Значно рідше, ніж геометричні й рослинні, траплялися в орнаментах української вишивки зооморфні мотиви. Це зображення птахів, якими оздоблювали жіночі сорочки на Закарпатті й Буковині. Птахи – то символи людських душ, на родинних рушниках, де зображували розлоге Дерево життя з трисутнім філософським розумінням минулого, сучасного і майбутнього, птахів вишивали фантастичними, розташовували їх при корені, середині стовбура і віття з обох боків дерева, що свідчило про міцність та незнищеність роду.

У вишивках зооморфних орнаментів також зображуються: кінь, заєць, риба, жаби; із птахів – півень, сова, голуб, зозуля; з комах – муха, метелик, па-

вук, летучі жуки. У багатьох випадках зооморфні орнаменти є своєрідне індивідуальне бачення візерунку, властиве вишивальниці.

Дослідження вишивки розкривають важливі аспекти вираження в ній живописної, графічної і орнаментальної культури народу. Вишивка зберігала в своїй іконографії давні архаїчні мотиви. Вона майже нічого не губила із своїх надбань, досвід причетний до відбиття складною мовою вишивального мистецтва народного світогляду. Закономірні процеси художньо-естетичного мислення народу формувалися віками і удосконалювалися в міру поступу на шляху суспільного прогресу. У всезагальній художньо-естетичній картині людського буття вишивка займає чільне місце як найбільш масовий і різнофункціональний вид мистецтва.

О. В. Кравченко,
доцент ХДАК

ДРЕЙФ ЕТНІЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРНА РЕГІОНАЛІЗАЦІЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Інтерес до етнічних процесів в Україні, як і загалом у пострадянському гуманітарному просторі, вже давно вийшов за межі фольклорного (народознавчого) тематичного спектру, притаманного дорадянській та радянській етнографії. Етнічність дедалі більше стає предметом уваги не лише у зв'язку з історичним минулим населення певної території або своєрідністю його повсякденної культури та традиційної творчості. Причиною тому не лише «логіка» розвитку науки, а й динаміка суспільно-політичних змін, що позначились на характері соціальних очікувань від неї.

Стрімка зміна загальноісторичного (до певної міри – цивілізаційного) контексту наукової практики, з одного боку, зумовила розширення сфери актуальних дослідницьких проблем та відповідного інструментарію, що відобразилось навіть у лексиці, наприклад, у намаганні розрізняти радянську етнографію та пострадянську етнологію. З іншого боку, відмінність національних проектів у колишніх радянських республіках та характер етнічних процесів у світі змушує переглядати вже начебто сталі підходи до основних етнологічних категорій та понять. Власне, сьогодні переосмислення потребує не тільки етнологічний доробок вітчизняних гуманітарних наук, а й ті теоретичні підходи, які напрацьовані у різних національних середовищах антропологів та етнологів.

У методологічному розумінні, етнологія, попри усі негативні очікування демонструє такі самі якісні зрушення, що й загалом соціальне знання: від класичних об'єктивістських схем до індивідуальної інтерпретації етнічних явищ. В етнологічних науках (маючи на увазі весь комплекс наукових дисциплін, спрямованих на вивчення етнічних феноменів) так само, як і в соціології, історії, географії дедалі більше акцент робиться не на формальних ознаках явища, а на їх взаємозв'язках. Традиції детермінізму поступаються постмодерністським настановам інтерпретації. Форма сприймається як привід для виявлення спектру

змістів, відповідних способу та обставинам сприйняття. Предметом уваги стає не стільки цілісність, навіть системна, скільки багатоаспектність елементів. Етнічна унікальність розглядається не у ретроспективі її екзотичної самодостатності, скільки у перспективі можливостей. Етнологія перестає бути лише архівом традицій, а виявляє неабиякий потенціал актуальності. Чіткість статичних характеристик етнічних ситуацій змінюється варіативністю тлумачень процесів. Отже, дилема «етнос чи етнічність?» усе більше вирішується на користь етнічності, яка передбачає врахування не стільки соціальних форм, скільки культурних станів. Культура стає не однією з етнічних характеристик, а важливим чинником їх усвідомлення. Найбільш очікуваною є відповідь на питання про те, яким чином ті, чи інші форми культури впливають на формування колективної та індивідуальної свідомості, що зумовлюють існування етнічності.

Проте зміна наукового інструментарію не означає подолання дослідницьких стереотипів. Характер численних дискусій щодо принципів та основних підходів до визначення етнічних змістів свідчить про поступовий відхід від їх історізації, соціологізації, психологізації, хоча саме ці підходи свого часу були найбільш продуктивними. Усе більш актуальним стає політологічний аналіз етнічних ситуацій, що передбачає зміщення уваги з проблеми походження та визначення етнічності до питань встановлення принципів її функціонування у якості важливого чинника різноманітних політичних процесів. Дедалі більше етнічні характеристики сучпільства розглядаються у спектрі внутрішньополітичних та зовнішньополітичних проблем держав. Тому панорама дослідницьких інтересів сьогодні представлена надзвичайно широким предметним полем: від етнопсихології, етнополітології, етноконфліктології, політичної географії до глобалістики та геополітики. Тому доводиться визнати, що зі всіх можливих варіантів презентації етнічності «безпековий» контекст виявляється домінуючим, тобто етнічність розглядається як потенційне джерело конфлікту. Хрестоматійна примордіальна схема етнічності («ми-вони», «свої-чужі») отримує нову редакцію у політичній інтерпретації. Але, схоже на те, що це лише інша версія висновку про неможливість адекватного розуміння культури ззовні, з позицій іншої культури. Якщо у професійному науковому середовищі проблема описування етнічності та його наслідків вже більш-менш усвідомлена, то політична практика етнокультурного моделювання ще чекає свого аналізу.

Очевидно, що інструментальна практика «відродження» етнічностей задля обґрунтування політичних проектів державотворення є непереконливою за наслідками, оскільки породжує гібридні соціальні метафори, які своєю невизначеністю лише імітують плюральність. Відновлені етнічності є швидше реконструкцією ніж реставрацією. Процес народження політичного міфу про етнічність є, по-суті дискурсивною практикою, у якій центральним стає гіпертрофований образ «Чужого». Однак «фігура Чужого є завжди конструктом. Немає Чужого самого по собі – без того, для кого він Чужий» [2, 77]. Зворотнім боком фундаменталізації уявного «Чужого» є симуляція «Свого». Власне дискурсивна практика надає риси реальності сконструйованій етнічності. «Етнічний дискурс демонструє себе як владу, представляючись соціальним порядком, природним способом організації світу. В цій ситуації етнічний дискурс починає виконувати

функції ідеології, яка обслуговує політичні інтереси або інтереси влади. При цьому неважливо, чи є така ідеологія націоналізмом (етноцентризмом), чи мультікультуралізмом» [1, 15]. Тобто, дискурс відновленої чи відновлюваної етнічності демонструє структуру влади. Політична риторика здатна абсолютизувати або максимально знівелювати «нео-етнічність». Спонукання до енополітичної мобілізації, зазвичай, призводить до такого варіанту сегментації соціального простору, у якому реальні етнічні ознаки та прояви вже принципового значення не мають. До такого моделювання полікультурного (поліетнічного) простору держави відноситься сучасна практика регіоналізації, зокрема в Україні.

Образ «розколотої» України можна вважати сублімацією багатьох культурно-історичних комплексів. Визначення та протиставлення «Сходу» та «Заходу» містить у собі всі ознаки символічного моделювання, а не легалізації реальних історико-культурних особливостей. Символічна географія України має політичний підтекст, хоча і виглядає досить правдоподібно в історичній проекції, на що, власне, і звернув увагу свого часу С. Гантінгтон. Культурний міф про відмінності має підтвердження у відмінностях культурної пам'яті, електоральній поведінці, стереотипах масової свідомості тощо.

Однак ступінь етнічних відмінностей між умовними (оскільки адміністративні кордони у цьому випадку не є важливими) регіонами є не настільки великою, щоб вважати їх достатніми для обґрунтування цієї схеми. Сучасні цивілізаційні реалії вимагають адекватного усвідомлення того суспільного потенціалу, який здатен максимально забезпечити певний ступінь політичної визначеності. Серед чинників, що згадуються у зв'язку з доказом реальності регіонів, ознаки культурного укладу та специфіка ідентичності виглядають найменш переконливо. Проте, за відсутністю якогось одного розуміння цих концептів та враховуючи їх змістовну широту посилання на них, є цілком очікуваними, оскільки культурологічні ідеї звично використовуються для обґрунтування одного з декількох ідеологічних проектів: «європейського шляху», «євразійського світу» або «спільного слов'янського простору». Орієнтація як на європейські цінності так само, як і цивілізаційна периферійність України внаслідок тривалого перебування у тіні Російської та Австро-Угорської імперій мали місце і, безумовно, позначились на формуванні певних історичних стереотипів. До того ж констатація факту зникнення радянської культурної парадигми з огляду на інерційність пострадянських суспільних змін є передчасною. Тому варто було б звернути увагу на такий феномен, як російськомовні українці, а також на процеси дрейфу етнічності.

«Дрейф етнічності» є однією з термінологічних формул, найбільш відповідних сучасним уявленням про сутність етнокультурних процесів. В історичному плані «дрейф етнічності нагадує швидше ланцюг ситуативних реакцій, ніж лінійну еволюцію» [1, 47]. У повсякденності дрейф етнічності можна описати як ситуацію, «…коли співіснують жорстко сконструйовані та гарно засвоєні групові кордони і в той же час повсякденні відносини носять більш рухливий та складний характер. У той же час має місце «гуляння» особистості по рівнях та категоріях групової ідентичності» [4]. Йдеться про те, що намагання вибудувати чітку стадіальну модель походження народів наштовхується на численні ме-

тодологічні протиріччя, які переконливо свідчать на користь тези про штучність таких вправ. Дотримання принципу історичності не передбачає абсолютизації окремих ознак або складових історичного процесу. Надаючи минулому упорядкованого вигляду, ми не маємо плекати ілюзій об'єктивності. Регіони, визначені за етноісторичними ознаками так само є не більше, ніж метафорою.

Використані джерела

1. Головнев А.В. Дрейф этничности/ А.В.Головнев // Уральский историч. вестн. – 2009. – № 4 (25). – С. 46-55.
2. Кардинская С. В. Конструирование идентичности в дискурсе єтнического субъекта/ С. В. Кардинская // Вестн. Удмуртского ун-та, Сер.: Социлогия и философия. – 2005. – № 2. – С. 9 –22.
3. Малахов В.С. Скромное обаяние расизма и другие статьи / В. С. Малахов. – М.: Модест Колеров и Дом интеллектуальной книги, 2001. – 176 с.
4. Тишков В.А Реквием по этносу /В.А. Тишков. – М.: Наука, 2003. – 543 с.

О. Кужельний
народний артист України

ЦЮРІХСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬ: ЕКОНОМІЧНА КРИЗА ЧИ ПРОСТОТА У ВИРІШЕННЯХ

Ціни у Швейцарській Конфедерації залишаються найвищими в Європі. І якщо на театральному фестивалі в сусідньому Амстердамі квитки на вистави можна придбати за 5–10 євро, то в Цюріху треба платити від 20 до 50 євро. Проте за такої вартості квитків глядачів на виставах Цюріхського фестивалю завжди багато. А от сам фестиваль зі зміною його лідера став зовсім іншим. Задекларована фестивалем функція збагатити найкращим у театральному світі швейцарського глядача й, відповідно, додати знань вітчизняним колегам цього року не позначилася в жодній із представлених у програмі фестивалю продукцій.

Міжнародні проекти, які реалізувалися за участі швейцарських режисерів з театрами країн Сходу, виявилися відверто слабкими. В них режисура скоріше вибудовувала на європейський лад, використовуючи перевірені й добре знані прийоми, за якими власна національна неповторність губилася, як суниці в будяках.

Мабуть, щось дуже важливе було закладено в блуканні героя вистави Poiscaille Paradis (cel. 827 63 53) швейцарської компанії «Бомарше та Фабриціо Горгерат», що був оголений від пояса до ніг. У програмці ця світова прем'єра була заявлена як турбоментна чорна комедія за текстами молодих письменників Західної Африки.

Організатори фестивалю позиціонували як найсильнішу виставу Chouf Oufchouf – спільний проект Швейцарії та Марокко в постановці Мартіна Цимерманна та Дмитра Перро. Мудрість фестивальної політики полягає у створені програми на різні смаки – це дає шанс організаторам догодити і тим, хто готовий до сприйняття експерименту, і тим, хто здатен оцінити професіоналізм ста-

лих форм, зрештою, зацікавити чимось молодь, бо саме вона стане прихильником майбутніх фестивалів. Топ-шоу виявилося парадом акробатичних вправ, що були нанизані на плутану мову сюжету.

А от вистави швейцарських колег театру Kolypan, безумовно, заслуговують на роздуми та сперечання. «Mapi-Land» – годинка перед сном, поки затримуються батьки, яку брат (Густаво Нанез) і сестричка (Фабієн Хадорн) використовують на всю котушку. Для своїх витівок вони застосовують усе, що є в хаті. Дитяча фантазія не знає меж. У сценках точно підмічається й по-дитячому безжалісно висміюється світ дорослих. Гра в багатих, у закоханих, у зірок шоу-бізнесу і навіть у справедливих батьків завжди демонструє вади дорослості перед відвертістю дитинства.

У виставі актора-лялькаря нідерландського Stuffed Puppet Theatre «Панч і Джуді в Афганістані» з саркастичним гумором представлено персонажів історії викрадення журналіста в Афганістані. Друг, який намагається його визволити, раптом розуміє, що людське життя може вимірюватися кількістю верблюдів. Калейдоскоп людських персонажів-ляльок обертається зі стрімкою швидкістю. Актор Невілл Трантер спілкується з ними своїм голосом, вони відповідають його ж вустами на різні голоси. Відкритий прийом без спроби віщувати черевом за вправної роботи з пластикою ляльок додає достовірності театральному спілкуванню. Чого варте людське життя в доларах чи верблюдах, хто має право встановлювати його ціну – про це ляльки і люди можуть тільки запитувати, але якщо цього не робити, то чи варто жити?

На окрему професійну розмову заслуговує робота «Пекучий перець, кондиціонер та прощальна промова» Тосікі Окада та його театральної компанії Chelfitsch. У програмі задекларовано театральні пошуки на межі психологічного театру і танцю. Насправді актори демонструють свідомо чи ні бажання розвивати в сучасному театрі основи біомеханіки В. Мейєрхольда. Пластика акторів робить зрозумілими стосунки та вчинки, з яких вибудовується ясний без перекладу сюжет. У поєднанні з японською уклінною розмовою, значущою жестикуляцією, увагою до поз і навіть до руху очей це справді робить театральну тишу красномовною.

У виставі «Перегони» бельгійської компанії Kopergietery 30 хлопців віком від 8 до 30 років цілу годину бігають сценою. Буквально набігаючи на глядача, в останню мить вправно розвертаються і біжать назад. Хтось стомлюється, хтось долає себе, але продовжує біг, комусь допомагають, хтось падає, а решта продовжують нестримно рухатися. Сорочки і штани на хлопцях побутові, демонстративно випадкова комбінація костюмів підкріплює нетеатральність цього видовища. Так само й актори – відверті аматори, за винятком трьох чи п’ятьох лідерів різних епізодів. У пік стомленості бігунів лунає гімн. Чоловіки вишиковуються і натхненно проживають жадану мить урочистого початку змагання, поклавши праву руку на серце. Тренування закінчилося, починається матч, та одразу ж призначається штрафний удар. Шеренга перетворюється на захисну стіну, і оскільки одна рука після гімну залишається на серці, то другою прикривають одне місце... у сусіда. Знову біг. Раптом лунає романтично-сумовита пісня. Усі вишиковуються, ніби це якийсь незнайомий гімн. Та швид-

ко починають сумувати, нудитися, хтось дає комусь стусана, і розгортається жартівлива бійка. В її розпал по центру сцени на глядача виходить і кілька разів повторює тренувальний маршрут подіумна фотомодель. Дівчина привертає увагу хлопців, викликає захоплення, і ось уже майже всі прямують за її ходою, а коли вона зникає, знову починається біг. Біг до перемоги, за самовдосконаленням, зрештою, до розуміння життя як бігу до власної мрії.

Таке просте дійство раптом перетворюється на потужну метафору, сповнену філософського змісту. Навіть подумалося, що зроблено цю виставу за книжкою «Процес» лауреата Нобелівської премії в галузі літератури Жана-Марі Гюставв Леклезіо, але в програмці про це нічого не було зазначено.

Решта вистав наводять на думку про те, що фінансові труднощі змусили організаторів фестивалю переформувати його в моно-камерний, з акцентом на простоту декорацій.

У Швейцарії дуже багато озер та річок. Потужна державна програма багато років дбає про чистоту води. Нарешті досягли омріяної якості. І тут виявилося, що почала різко зменшуватися кількість риби. Цікаво, що станеться з людиною, коли вона досягне тієї чистоти душі та помислів, до якої закликають кращі вистави Цюріхського фестивалю.

Використані джерела

1. Кужельний О. Острів дорогожнечі. Враження від Цюріхського фестивалю /Олексій Кужельний // День. – 2010. – № 196. – 28 жовтня 2010.

В. Б. Матушенко,
канд. культурології, Заслужений працівник культури України, доцент НАКККіМ

АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Весільна обрядовість кожного етносу – це певна частка творчого надбання людства. Функціонування її у сільському середовищі та видозміни в міському сприяють культурі спілкування і протистоять денаціоналізованій буденності.

Зі сфери традиційного побуту вони переходять у сферу мистецтва, професійної творчості провідних ведучих, співаків, музикантів. Весільна обрядовість українців становить синкретичну єдність, цілісну систему, в якій споконвіку взаємодіяли народне мистецтво, пісні, танці, народні вірування, а також магічні засоби.

З часом відбулася зміна мотивації в обрядовості з магічної на ігрову й розважальну, але десакралізація обряду не позбавляла його важливої комунікативної функції. Природна необхідність обміну почуттями, переживаннями покликана самою природою людини, а етнічна культура створила такі виразні форми зовнішнього вираження цих почуттів, що вони існують і сьогодні.

Адже людина дуже збіднює сімейні урочистості, зокрема весільний обряд, уникаючи пісенного супроводу, атрибутики, символів вираження події, народних звичаїв, обрядів, які мають багатовікову історію. Уніфіковані форми культури стають бідними за змістом і вербальним виразом. А відтак стає малоцікавим сам етнос для інших народів, бо, втрачаючи свою етнічну самобутність, він втрачає себе як етнічну спільноту.

Аналізуючи практичний досвід проведення весільних свят, автором зроблено спробу довести, що вміло використані обрядові пісні, державна й народна символіка надають особливо урочистого звучання обряду, допомагають ефективному сприйняттю і закріпленню закладених у ньому глибинних ідей.

Зрештою, естетична функція обрядів залежить від сукупності всіх елементів: художньо-декоративного оформлення, словесно-музичного супроводу, символіки, атрибутики, емблематики, артистичних здібностей розпорядника-ведучого, бажання присутніх бути активними учасниками народного обрядового дійства.

В сучасних умовах весільні обряди українців міста і села мають як відмінні, так і спільні тенденції розвитку. Найбільш стійкими виявилися елементи, пов'язані з рослинним та землеробським культом (квіти, гільце, коровай, зерно). В містах досить помітна тенденція до відновлення народних традицій, спостерігається жваве зацікавлення давніми обрядами і прагнення до використання народної символіки та атрибутики. Проте вакуум знань з етнокультурних явищ призводить нерідко до виникнення псевдонародних елементів побутування у сучасному весіллі, надуманості обряду, втрати автентичної пісенності. Також майже забуті ритуальні весільні танці, в містах знівельовано обряд обдарування молодих.

Чимало обрядових дійств, які мають давнє походження, сьогодні переосмислюються, або знаходять іншу сферу побутування. Так, поширені у минулому вечорниці, на яких дівчата пряли вовну або робили іншу роботу, а також обряди: «перейма», «посад», «шмаління» молодої, «комора», «цигани», «перезва», «биття каши» та «медовий місяць» сьогодні можна побачити лише в інсценованому вигляді. Однак пошук оптимальних варіантів святкування весілля продовжується. Особливо інтенсивно відбувається він у сучасному місті, де значно швидше, ніж у сільській місцевості утверджуються нові соціально-побутові відносини, зокрема у сімейній сфері.

Важливим принципом організації сучасного весілля є так звана театралізація. Сучасне весілля, як і традиційне, необхідно «грати», тобто проводити за специфічними канонами обрядово-ігрового дійства. Воно має представляти собою своєрідне художньо-театралізоване свято з окремими епізодами-мізансценами, певними сюжетними колізіями, які входять до сценарію весільного торжества. Це багато в чому залежить від режисури, від уміння створити і зберегти радісну атмосферу сімейного свята. Мета весільного сценарію – стимулювати творчий потенціал учасників, допомогти їм у правильному вираженні, визначити ролі і порядок проходження окремих церемоній.

Створення нових сценаріїв проведення весільних свят з урахуванням народних обрядів та традицій є важливим чинником, що підтверджує практичну доцільність використання джерел традиційних свят та обрядів у художній культурі не тільки в регіоні середньої Наддніпрянщини, але й по всій Україні.

З метою підвищення ефективності процесу відродження весільної обрядової й народно-святкової культури в сучасному житті середньої Наддніпрянщини зокрема, а також інших регіонів України, пропонується:

– використовувати специфічні форми збору й обробки етнографічного матеріалу, зібраного в багатонаціональних регіонах країни;

– створити необхідну наукову базу для збереження етнографічного матеріалу і його використання фахівцями-практиками в обрядовій культурі;

– розробити спеціальний навчальний курс по підвищенню кваліфікації ведучих весільних свят, музикантів, фольклористів, режисерів, керівників фольклорних колективів, співробітників музеїв і бібліотек, представників національних суспільств і громад з питань відродження обрядової й народно-святкової культури в рамках Інституту післядипломної освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Досліджуючи методологічні та теоретичні засади, з використанням яких розглянуто формування, структуру та суть сучасного українського весілля, а також взаємозв'язок і відношення сучасного обряду з минулим і фіксуючи велике бажання молодих наречених проводити свої весільні свята згідно традицій наших предків, можна стверджувати про актуальність давніх обрядів, які зараз викликають стійкий інтерес у всіх верств населення України та іноземних гостей.

Отже, постає наукова проблема для сучасних культурологів, етнографів, мистецтвознавців, етнологів, фольклористів та багатьох інших вчених обґрунтовувати і досліджувати необхідність та перспективність вивчення національних обрядодій, детально розглядати специфіку українських весільних обрядів як систему самозбереження культурних традицій.

Практичний аналіз сучасного стану української весільної обрядовості наштовхує на думку, що професійне, високоякісне і високодуховне застосування весільних обрядодій при проведенні весільних свят, дає відчутну можливість удосконалення діяльності установ культури і мистецтва, підготовки кадрів для майбутнього проведення свят на вищому рівні. Впровадження цієї методики у навчальний процес Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України дозволить поглибити практичну підготовку, особливо з проведення весільних свят майбутніми спеціалістами, органічно поєднати їхні творчі, методологічні та організаційні навички.

Також із стовідсотковою впевненістю можна наголосити на тому, що вивчення української традиційної весільної обрядовості ні в якому разі не повинно бути відірване від практики. Тобто, потрібно проводити широку агітацію серед різних верств населення України, зокрема серед молоді, про перевагу проведення весільного свята за найкращими традиційними звичаями. А засобам масової інформації, установам освіти та культури треба показувати глибину та багатство українських обрядів, їх прихований сакральний та прагматичний зміст, які були накопичені не одним поколінням українців і повинні передаватися та розвиватися далі, тому що в іншому випадку їх чекає забуття та нівелювання нашого народу як нації.

Складність і багатоаспектність досліджуваної проблеми не обмежується даною роботою, адже залишилося чимало теоретичних та практичних аспектів цієї теми, які потребують подальшого дослідження та розробки.

В. Г. Мудрик,
аспірант НАКККіМ,
с.н.с. Музею театрального,
музичного та кіномистецва України

СУСПІЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТИНУУМ ПРАВОСЛАВНОГО ШКІЛЬНИЦТВА МИНУВШИНИ ЯК ФАКТОР КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІЇ

У другій половині XVIII ст. освітня програма духовних шкіл була влаштована на зразок навчальної програми Київської Духовної Академії, згідно якої серед іншого на великі свята дозволялась гра на «мусикийських інструментах; и сиє не трудно, ибо первого токмо нанять мастера, а от него наученные и охотные семинаристы должны будут и других научить» [1]. В духовних школах обов'язково були храми. Вони в студентських колах та й серед парафіян звались шкільними, або академічними. У шкільних храмах всі без виключення вихованці протягом всього терміну навчання по черзі несли кліросний послух, а хіротонісовані у сан диякона чи ієрея – правили службу. Впродовж всього XVIII ст. і навіть після шкільної реформи 1808 – 1814 рр. «Духовний регламент» Феофана Прокоповича слугував основним документом в системі духовної освіти всієї Російської імперії. На всій її території у другій половині XVIII – початку XIX ст. спостерігався жвавий розвиток духовних шкіл. Так, в 1700 – 1726 рр. в Київській Академії налічувалось 654 студенти, а в Чернігівському колегіумі 257 вихованців. Характерною особливістю ситуації в освітній галузі єпархій Наддніпрянської України на рубежі XVIII – XIX ст. було створення та функціонування розгалуженої мережі початкових церковнопарафіяльних шкіл. Проте, їхнє матеріальне забезпечення не завжди було достатнє, а навчальні програми не були уніфікованими та не мали системного підходу у дефініціях «від простого до складного». Вчителями тут були дяки і псаломщики – випускники духовних семінарій та Київської академії, які системно практикували богослужбовий спів у місцевиих парафіяльних храмах. Саме мистецтву богослужбового співу вони як носії кращих хоровиих традицій, сформованих в стінах духовних шкіл, акцентовано навчали дітей поряд з основами православного катихізису, читанням, письмом та лічбою.

Сільська церковнопарафіяльна школа протягом всього періоду свого існування була першою ланкою освіти для переважної більшості православного люду в Україні, та, в силу тогочасних суспільно-історичних обставин, для багатьох залишилась єдиним освітнім закладом, в якому доступно було здобуття певних знань та навичок для дітей всіх верств населення.

У 1762 році імператриця Катерина II своєю інструкцією Комісії з церковних маєтностей різко критикувала духовні школи: «комиссии повелеваем о сем, яко главном деле Божии и первом способе к насаждению плодов духовных, прилежнейше подумать каким бы образом во всякой епархии при архиерейском доме завести училищные домы, так, как об них в «Духовном регламенте» расписано» [2]. Семінарії планувалось поділити на вищі і нижчі, з умовою, що останні – визначались для підготовки майбутніх священиків, а вищі давали ґру-

нтовну богословсько-філософську освіту. Навчальна програма містила відмінності: нижчі семінарії згідно «Духовному регламенту для домов училищных» були своєрідною основою середньої ланки духовної освіти, а вищі – додатково включали такі дисципліни, як іноземні мови, геометрія, метафізика, логіка, апологетика і екзегетика.

Крім цього, кожна єпархія повинна була мати три гімназії, котрі приписувались до монастирів. Їх завданням було готувати дітей духовенства до вступу в нижчі семінарії, а дітей інших верств – до державної служби. Їхні програми включали такі навчальні предмети: читання церковнослов'янського та громадянського тексту, письмо, богослужбовий спів, основи арифметики, латинської і грецької граматики.

В школах планувались постійні штатні розписи, котрі мали невелике матеріальне забезпечення. При благочиннях було заплановано створити початкові школи для навчання читанню, письму і співу та лічбі на кошти парафії. Це було істотним кроком в діяльності церковнопарафіяльних шкіл. Практичне втілення їх відбулось дещо пізніше – вже у XIX ст.

Тоді ж автором проекту реформування духовної освіти виступив гетьман України Кирило Розумовський котрий запропонував створити у Києві університет з чотирма факультетами; духовна академія мала увійти до його складу як богословський факультет. Проте Розумовський ці нововведення пов'язував з пропозицією зробити гетьманство спадковим у родині, але цей проект було відхилено. Можливо, саме ці ідеї Розумовського примусили Катерину II доручити президенту Малоросійської колегії (створеної замість гетьманства) графу Румянцеву, щоб він особливу увагу звернув на Київську Духовну Академію «ибо ученики по богословию, которые готовятся в Малороссийских учебных заведениях к занятию духовных должностей, заражаются, следуя вредным правилам римского католицизма, началами ненасытного честолюбия» [1].

У наказі Малоросійської колегії зазначено: «В Киеве академия, а гимназии в Чернигове и Переяславе… отнюдь не на тех основаны правилах, каковы Ее Императорскому Величиеству угодно подавать к исправлению народа» [1]. Ці проекти не були затвердженні Імператрицею, проте кількість духовних шкіл середньої ланки збільшилась. Семінарії було відкрито в Полтаві (1779), Переяславі (1785), Кам'янці-Подільському (1797).

Питання співу в церковноприходських школах хоча й не мало чіткого, системного характеру, однак було добре організовано і принесло гарні плоди тому, що вчили дітей співати дяки, канонархи, псаломщики – практики богослужбового співу, носії кращих хорових традицій, котрі культивувалися у стінах духовних шкіл. І це є добрим прикладом для наслідування в умовах глобалізаційних процесів сучасності.

Перед кожним конкретним громадянським суспільством у певні проміжки часу постають проблеми змісту й організації освітнього процесу з метою усвідомлення релігійного самовизначення нації.

Використані джерела

1. Смолич И. К. История Русской Православной Церкви / М., 1996. – Кн.8. ч.1. – С. 799.
2. ПСЗ. Т.16. №11716. Ст.7-9.

С. О. Новосад,
н. с. ННДІ українознавства

САКРАЛЬНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАЦІЇ

Поняття «культура» як сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії часто вживається в таких значеннях, як рівень розвитку суспільства у певну епоху, те, що створюється для задоволення духовних потреб людини, освіченість, вихованість та рівень, ступінь досконалості якої-небудь галузі господарської або розумової діяльності, а також, алгоритми людської поведінки і символічних структур, які надають цій поведінці сенсу і значимості [6]. Для української національної культури основоположною і базовою є народна культура, на основі якої поступово сформувалися професійні наука, література, мистецтво. Своєрідність української культури визначили також впливи географічних умов, особливості історичного шляху, а також взаємодія з іншими етнокультурами [7].

Поняття «сакральне» в широкому сенсі має відношення до Божественного, релігійного, небесного, потойбічного, ірраціонального, містичного, що відрізняється від повсякденних речей, понять, явищ. Сакральні об'єкти мають не тільки матеріальний вимір, а й духовний, пов'язаний з вищим світом. Сакральне мистецтво втілює ідеї і образи Божественного. Сакральне протилежно профанному, тобто повсякденному. [8]. Отже, поняття «сакрального» тісно пов'язане з поняттям «духовного». Духовність – здатність окремої людини або певної людської спільноти «впускати» в себе цивілізаційно-інноваційні цінності й позбавлятися цінностей культурно-традиційних у тих межах, в яких це не призводить до руйнації особистості, дозволяє їй зберегти свою самобутність і найважливіші ідентитети. Духовність живиться такими цінностями, як істина, добро й краса, дружба й любов, світ Божої природи, людське життя й людська душа, рідна кров, сім'я та Батьківщина [4, 6]. Таким чином, поняття сакрального, або священного можна вважати фундаментальною категорією духовної сфери. Національне культурне середовище, що формується природним чином в процесі всього багатовікового життя народу, ми називаємо традиційним, і воно є й сакральним. Отже, сакральну культуру можемо визначити як сукупність матеріальних і духовних цінностей, пов'язаних з вищим Божественним світом і створених людством протягом його історії.

В українській культурі сакральні образи передаються через народну творчість, що визначають духовні поняття, уявлення, вірування, почуття і переживання, доступні свідомості і розумінню всіх людей. Сакральна культура створює особливий світ вищих, духовних цінностей, формує і задовольняє наші духовно-інтелектуальні та духовно-емоційні потреби.

Дослідник, що вивчає феномен української культури, покликаний виявити і дослідити всі джерела, що містять відомості про розвиток духовності, освіти, науки, народної творчості, літератури, всіх різновидів мистецтва, архітектури тощо. У межах кожного компонента культури мають розглядатись всі його течії, напрями, стилі, прояви, аналізуватись спадщина всіх діячів відповідної галузі духовного і матеріального розвитку [2, 23]. Історичні передумови етногенезу українців визначаються у чітких культурно-географічних межах однієї й тієї самої території. Завдяки цьому, попри змінювання народів на території, що

становила ареал майбутнього формування українського етносу, культурно-історичне підґрунтя цього процесу готувалось тисячоліттями. Адже, за даними археології, на цій території лишався певний автохтонний антропологічний субстрат, який, хоч і не був слов'янським, проте сприяв безпосередній трансляції стародавньої індоєвропейської культурної традиції [3, 93]. Інакше кажучи, особливість етногенного процесу в Україні полягала в тому, що він живився не просто засвоєнням певних елементів світової культури та історичного досвіду (як це було в усіх етносах), а характеризувався прямою (так би мовити, з рук у руки) естафетою прадавніх культурних цінностей та традицій у тому єдиному геокультурному руслі, яке дає змогу безпосередньо ввести в етнотворення українців тисячолітній досвід інших народів. Отже, невипадково українська мова характеризується серед більшості слов'янських мов своєю наближеністю до індоєвропейської мовної єдності. А український орнамент (зокрема, візерунки писанок) успадковує орнаменти трипільської культури, не кажучи вже про її аграрні традиції. Не дивує в цьому контексті й те, що українська хата за всіма ознаками (аж до побіленої глини) сягає скіфсько-сарматських часів [3, 93].

Як підтверджують дослідники, український гопак ще до того, як став військовим танцем козаків, виступав, немов би, певний код прадавньої слов'янської культури, що передав певну динаміку форм та структур рухів, конче потрібних для духовного та фізичного удосконалення людини. Відомо, що слово «гоп», яке входило до індоєвропейської мови-основи, є водночас праслов'янською формою позначення пастуха. А сам гопак – сакральним дійством, через яке передавалась символіка рухів крил птахів (жайворонка, яструба, голуба) [5]. Дослідники взагалі відзначають зв'язок українського етносу з пастушими піснями стародавніх цивілізацій Сходу, включаючи інструментарій (сопілка, флейта, струнні) та імпровізаційний орнаментований мелос, що є контрастним щодо західноєвропейського хоралу [5]. Є певна спорідненість символічного ладу в архетипі ставлення до природи в українській культурі з Упанішадами.

Таким чином, розглядаючи українську національну культуру в контексті сакрального, важливо зазначити, що народна культура, створюючи алгоритми людської поведінки і символічних структур, які надають цій поведінці сенсу і значимості, в своїй основі заклала категорії духовності, що мають відродити духовний потенціал нації.

Використані джерела

1. Грица С. Й. Украинская песенная эпика / Софія Йосипівна Грица. – М., 1990. – 156 с.
2. Кононенко П. П. Українознавство: [Підручник для вищих навчальних закладів] / Петро Петрович Кононенко. – К. : Міленіум, 2006. – 870 с.
3. Кримський С. Б. Архетипи української культури / Феномен української культури : методологічні засади осмислення. [Збірка наукових праць] / С. Б. Кримський. – К.: Фенікс, 1996. – 477 с.
4. Нельга О. В. Теорія етносу. Курс лекцій : [Навчальний посібник] / О.В. Нельга. – Київ : Тандем, 1997. – 368 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні)
5. Приступа Е. Н. Традиції української національної фізичної культури / Е.Н. Приступа, В. С. Пилат. – Львів, 1991. – 98 с.
6. http//: ru.wikipedia.org/wiki/ Культура
7. http// : uk.wikipedia.org/.../ Українська_культура
8. http// : ru.wikipedia.org/wiki/ Сакральное

А. П. Римар,
канд. культурології,
п. н. с. НКПІКЗ

ГРОШОВІ ЗНАКИ УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК ТРАНСЛЯЦІЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Життєдіяльність і розвиток нації підтримуються декількома механізмами комунікацій. Комунікація як всезагальний соціальний процес обміну інформацією відбувається або безпосередньо, у мовно-писемній формі, або в опосередкованій соціальною предметністю речовій формі. Якщо перший різновид охоплює розмову, монолог і діалог, проповідь і мітингову промову, а також величезний спектр аудіовізуальних засобів комунікацій, то опосередкований різновид засобів обміну інформацією – це будь-який продукт чи товар, бо в процесі виробництва й обігу вони насичуються інформацією про виробника, технологію, яку «зчитує» споживач. Це грошові знаки й цінні папери, архітектурні витвори, скульптура й живопис, дизайн, предмети культу й культури. Вони разом розповсюджують інформацію, не менш вагому за обсягом, ніж та, яка поширюється засобами, безпосередньо спеціалізованими на комунікації, і створюють для останньої інформаційне тло, без якого мовно-писемна комунікація була б малоефективною.

У своїй кандидатській дисертації відомий дослідник в галузі боністики Р. Тхоржевський констатує, що паперові грошові знаки доповнюють відомості про політичне, соціально-економічне й культурне життя суспільства певних періодів. Комплексний аналіз усіх ознак грошових знаків розкриває такі сторони історичного процесу, які можуть бути невідомі з інших джерел [9, 13].

Сучасні дослідження (історичні, антропологічні, культурологічні, філологічні) свідчать, що населення України упродовж віків продовжувало розвивати матеріальну і духовну культуру, свою мову, традиції, звичаї. Ранні соціальні й державні структурування, спираючись на високий рівень культури, освіченості, духовності й ідеологію, створили свою світоглядну символіку, серед якої і монетарство як вищий ступінь державної символіки.

Життя східних слов'ян княжої доби співзвучне загальному рухові історії Європейського континенту. Поява ранніх держав започаткувала оформлення інститутів влади, поволі утворювалися соціальні структури суспільств, виникає приватна власність, що стане і надалі основою європейського життя. Поступова урбанізація вивела міста на рівень центрів ремесла і торгівлі, стимулювала розвиток товарного виробництва й обміну між різними сферами господарства. Хрещення Русі ввело київських князів «до християнської сім'ї» європейських правителів, забезпечило легітимність Руської держави. Поряд з розвиненою структурою суспільно-політичних та культурних відносин, доба Київської Русі у своєму соціально-економічному розвитку витворила власну систему монетної автономії, грошові, лічильні поняття – «гривня кун», притаманну тільки їй у всьому середньовічному світі. Злитки – гривні стали символами слов'янської держави.

Власна грошова політика і надалі виступала важливим атрибутом у державотворчих процесах. У середині XVII ст., у час становлення та розвитку української козацької держави – Гетьманщини, народженої національно-визвольною війною, разом з адміністративно-територіальним устроєм, військом, судами та судочинством, зовнішньополітичними зв'язками, була організована автономна фінансова система, податки та повинності. Фінансова політика Гетьманщини була зорієнтована на потреби держави: за Б. Хмельницького кошти з державної скарбниці не залучалися до царської скарбниці. Проте, як Річ Посполита, так і Російська імперія намагалися контролювати економічний розвиток, торгівлю та грошовий обіг, як цього вимагала великодержавна політика. У часи бездержавного життя на грошовому ринку України панувала іноземна валюта в тій мірі, аби утримувати територію як сировинний придаток, що, відповідно, мало адекватні наслідки для культурно-національного розвитку нації.

Важливе місце і суттєву роль власних грошей у формуванні культурно-національної ідеології відродження визначили події Української революції 1917–1920 рр., головний стрижень яких полягає в тому, що Україна є вільною і незалежною державою, спадкоємницею традицій Київської Русі. З утворенням УНР було започатковано національно-державну символіку – Прапор, Герб та інші атрибути суверенітету, серед яких важливе місце посідає грошова політика, основою якої стало проголошення нової національної валюти – гривні.

Задовго до часу перших конкретних дій щодо впровадження валюти, уряд УНР оголосив серед митців конкурс на виготовлення зразків знаків українських паперових та «дзвінких» грошей. Відомі українські художники-графіки взялися до роботи, щоб у максимально стислі строки створити державні емблеми, печатки, ескізи цінних паперів, банкнотів, облігацій, поштових марок, знаків розрізнення для військових тощо. Їхні проекти віддзеркалювали не тільки особистий талант митця, а й засвідчували про глибоке народне коріння творчості тих, хто у такий спосіб прилучився до будівництва власної держави: не зброєю, а пензлем та пером.

У процесі становлення та розвитку нової української графічної школи особливе місце у цей час належить Українській академії мистецтв. Майстри, які викладали в Академії – Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук – стали фундаторами тих порухів, які знайдуть продовження і відгомін упродовж XX століття. Попри всі відмінності та нюанси для цих майстрів характерне спільне підґрунтя. Вони прагнули створити ідеальний образ національного мистецтва, тому їм необхідно було спиратися на вітчизняні взірці мистецтва. Природною була для їх творчості ситуація перебирання культурних варіантів минулих епох. Нове неодмінно містило фрагменти, «цитати», переосмислені чи «обіграні» пам'ятки минулого [3, 233].

Серед творців перших українських грошей були відомі художники. Це маляр і графік, викладач друкарської школи в Києві Григорій Золотов, провідна й авторитетна постать у мистецьких справах України Василь Кричевський, якого називали «батьком» нової української графіки та архітектури, керівник мистецько-гравірувального відділу Експедиції заготівки цінних паперів (березень 1918 – червень 1919) Іван Мозалевський, майстер декоративного мистецтва

Антін Середа, графіки Олександр Красовський, Антон Приходько, Борис Романовський та ін.

Центральною постаттю серед митців став Григорій Нарбут – ідеолог нової хвилі української графіки, ректор Української академії мистецтв, ідеї якого і творчий доробок справили вагомий вплив на розвиток національного мистецтва [6, 109]. Г.Нарбут повернувся на Україну у час розвитку революційних подій 1917 р., уже маючи визнання кращого в Петербурзі графіка. Надзвичайно продуктивний, він скоро проявив себе як першорядний національний майстер, український художник-графік. Рисунки гербів, грошей, марок, дипломів, творів книжної графіки – ілюстрацій, заставок, обкладинок, заголовків [5, 136] – склали величезну колекцію національної графічної школи. Образотворча пластика Г. Нарбута поступово збагачувалась традиціями української історичної мистецької спадщини, передусім часів бароко, і стала студією модерної графіки й зразком для послідовників. За свідченням сучасників, Нарбут створив цілу епоху в розвитку українського мистецтва.

Кращі традиції української графіки перебрали учні та послідовники школи Г. Нарбута: Р. Лісовський, П. Холодний, А. Страхов, С. Гординський та ін., які працювали як на Україні, так і за її межами. Група молодих українських митців перебувала, зокрема, у Варшаві, в об'єднанні «Спокій», де працювали П. Холодний, П. Мегін та Н. Хасевич.

Саме автором оформлення першого українського грошового знаку номіналом 100 карбованців був Г.Нарбут. Купюра була оформлена вишуканими орнаментами в дусі українського бароко XVII – XVIII ст. з застосуванням зображення тризуба – родового знаку Володимира Великого. Г.Нарбут, проектуючи ескіз купюри, звернув увагу на тризуб як знак, характерний для найдавніших грошей на території України – златників та сріблянників князя Володимира.

«З усієї графічної спадщини Нарбута, – писав відомий мистецтвознавець Володимир Січинський, – найбільше пам'яткове значення мають українські державні знаки. Вони свідчать не тільки про високий мистецький рівень і спільність нашої культури, але й під мистецькими оглядами стоять вище інших... Взагалі державні знаки у виконанні Нарбута, це наше наочне свідоцтво державної спілості, наша гордість і слава. У грошових знаках і марках Нарбут, крім великої фінезії виконання, графічної досконалості та оригінальності змісту, досяг великої творчої синтези українського національного стилю і власне цим вони для нас надзвичайно цінні» [8, 53–59]. У Франції купюри Г. Нарбута слугували за приклад втілення традицій національної культурно-мистецької спадщини у новітніх пошуках графічного зображення, а в Німеччині ними захоплювалися визнані у світі майстри друкування цінних паперів [2, 37].

Визначним майстром декоративного мистецтва у всіх галузях – від монументальної архітектури до малих марок та екслібрисів, проявив себе В. Кричевський (1872–1952). Творча спадщина митця у графічному мистецтві характеризує його як «філософа ліній» та основоположника нової української графіки першої третини XX ст. [1, 378–379].

Всього за період 1917-1920 років митцями було створено до 300 різних ескізів грошових знаків. Кращі з проектів впродовж трьох наступних років й

були використані урядами держави в усіх випусках грошей. В оформленні грошей автори використовували картуші, вишуканий рослинний орнамент, зображення старовинної емблеми часів Київської Русі, знак князя Володимира Великого – тризуб, зображення лука-самостріла – елемент старовинного Київського герба, віньєтки з візерунками в стилі народних традицій, шрифти написів зроблені під впливом традицій українського народного мистецтва, виконані у кращих зразках українських стародруків, алегоричні постаті в українському національному одязі.

В Україні після доби визвольних змагань легітимний національно-державний процес різко обірвався. Реальної матеріалізації ці ідеї набули лише в останньому десятилітті XX ст. – 24 серпня 1991 р. національний парламент ухвалив Акт проголошення незалежності України. Створення самостійної Української держави є продовженням багатовікової історії українського державотворення. Успадкуванням тисячолітньої традиції стало схвалення Конституцією України національних державних атрибутів – Гімну, Прапора, Герба та грошової одиниці – гривні.

На державному рівні регулювалося і питання тематичного та художнього оформлення української національної валюти. Було визнано доцільним розмістити на банкнотах зображення портретів видатних діячів історії і культури України: Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Івана Мазепи, Івана Франка, Михайла Грушевського, Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, Лесі Українки. Схвалена парламентарями концепція українських грошей стверджує, що вона ґрунтується не лише на традиціях історії монетної справи в Україні, а й уособлює ідею національного відродження, світ її духовних лідерів, що формували і творили свідомість нації як у часи перерви в історії української державності, так і в часи найвищого злету.

Лідером і виконавцем оформлення українських грошей став В. Лопата – український графік, у творчості якого провідною темою стала тематика народних дум, літописних творів, творчість Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки та ін. «Я маю свій світ» напише згодом творець української гривні у своїх мемуарах. «Буде Україна існувати рівноправною у спільноті інших країн! ... українські гривні – не тільки грошові знаки…, на них мені хотілося показати нашу історію, гідність, наш загнаний у підпілля, але збережений патріотизм» [4, 133].

Формуванням історичної свідомості українського народу, її філософії як духовної квінтесенції культури є погляди і переконання, які залежать не тільки від соціально-економічних умов, а й здебільшого від духовної атмосфери суспільства, що значною мірою обумовлюється національними особливостями, глибинними народними традиціями, національним світосприйманням.

Саме національні грошові знаки в якості нашої історії і гідності та атрибуту націокультурної ідентичності виступають засобом комунікаційного контакту в суспільстві. Гроші й цінні папери розповсюджують інформацію про державу (емітента), репрезентують національно-духовні цінності, які сповідуються національною ідеєю.

З 1998 року, коли запрацював Монетний двір Національного банку України, розпочалася активна розбудова низки серій монет, що увіковічують найважливіші сторінки національної історії України. Серед них виділяються «Княжа Україна», «Герої козацької доби», «Видатні діячі України», «Пам'ятки давніх культур», «Події національної історії», «Флора і фауна», «Стародавні міста України», «Шедеври української архітектури» та ін. У першій з них представлено галерею портретів славних володарів Київської Русі – легендарного засновника міста Києва – Кия, княгині Ольги, хрестителя Русі Володимира Великого, творця «Руської правди» – Ярослава Мудрого. Серед постатей, увіковічених на монетах серії «Герої козацької доби», засновник Запорізької Січі князь Дмитро Вишневецький, гетьман українського козацтва, громадсько-політичний та культурний діяч Петро Конашевич-Сагайдачний, запорізький кошовий отаман Іван Сірко та ін.

За своїм художньо-мистецьким змістом, тематикою монетне карбування, що відновлено сьогоденням українських грошей, стало галуззю сучасної національної культури. Довершені технології виробничих потужностей, створених саме на потреби Національного банку України, перетворили карбовану монету за різноплановістю тематики, матеріалу карбування, рівнем мистецького виконання в «довідкову» скарбницю з історії, культури, духовності українського народу [7, 248]. Паперові гривні, карбована монета успішно репрезентують державу Україну та ідентифікують її серед інших країн сучасного світу, виступають провідним критерієм розвитку її матеріальної і духовної культури, за якими визначається належність держави до цивілізаційної стадії людського розвитку.

Використані джерела

1. Антонович Д. Українське мистецтво / Дмитро Антонович // Українська культура: (лекції за редакцією Дмитра Антоновича): статті. – К.: В-во Либідь. 1993. – С. 378–379.
2. Гроші в Україні. Факти і документи / М. Дмитрієнко, В. Ющенко, В. Литвин, Л. Яковлева. – К., 1998. – 454 с.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття / О. Лагутенко – К.: Грані-Т, 2006. – 240 с.
4. Лопата В.І. Надії та розчарування, або Метаморфози гривні / В.І. Лопата. – К., 2000. – С. 133.
5. Нариси з історії українського мистецтва: [Загальн. ред. В.Г. Заболотного]. – К.: Мистецтво, 1966. – 672 с.
6. Римар А.П. Грошова система уряду УНР як чинник формування наріжних принципів української національної ідеї / А.П.Римар // Культура і мистецтво у сучасному світі:, зб. наук. праць, – К.: КНУКіМ, 2008. – Вип. 9. – С. 107–114.
7. Римар А.П. Національна гордість на валюті України / А.П. Римар // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності:, зб. наук. праць. – К.: Видавничий центр КНЛУ. 2010. – Вип. 25.
8. Січинський В. Юрій Нарбут / В.Січинський. – Краків, Львів, 1943. – С. 53–59.
9. Тхоржевский Р.И. Бумажные денежные знаки, боны как источник по истории Укр. ССР: автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. ист. наук: 07.00.09 – «Историография и источниковедение» / Р.И. Тхоржевский. – К., 1975. – 19 с.

В. В. Сінельнікова,
зав. лабораторії КНУКіМ, здобувач
ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України

РОЛЬ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСІВ У ВІДРОДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ НИЖНЬОГО ПОВОЛЖЯ

Одним із найважливіших засобів збереження власної етнічної самобутності, свого етнічного «я» в іноетнічному середовищі були і є національні засоби масової інформації – преса, телебачення, радіомовлення, а сьогодні ще й «всесвітнє павутиння» – Інтернет. Українці, що за кількістю становлять третю (після росіян і татар) етнічну групу в Російській Федерації, відчувають особливий дефіцит в друкованому слові, радіо- і телепередачах на рідній мові. В останнє десятиріччя цю культурно-інформаційну «чорну діру» активно заповнює електронна Інтернет-мережа. Ця тема потребує додаткового дослідження, однак, зважаючи на велич російських просторів і значну віддаленість українських осередків РФ один від одного, а також на загальносвітову комп'ютеризацію, швидкий розвиток електронних засобів зв'язку та інформації, в українських Інтернет-виданнях Росії (при належній державній підтримці) бачиться перспективне майбутнє. Це пов'язано з тим, що «специфіка діаспорних груп полягає в тому, що внутрішні інформаційні зв'язки у них значно слабші, ніж ті, які зв'язують їх з нацією країни поселення. Лише частина цих інформаційних зв'язків організується самою діаспорою, знаходиться в межах її специфічної культури, здійснюється її мовою. Переважна частина інформаційних зв'язків обслуговується мовою країни проживання через систему національної освіти, її літературу і пресу, її спільні для всієї нації і не орієнтовані спеціально на дану діаспору радіо і телебачення» [1]. Отже, Інтернет для російського українства є водночас засобом міжособистісного спілкування, джерелом інформації та одним з способів етнічної ідентифікації засобами прилучення до інтелектуальних надбань українських діаспорних сайтів Росії – частини національно-культурного простору України. Не можемо не погодитися з І. Ключковською, директором Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою НУ «Львівська політехніка», яка наголошує на тому, що «на даний час через Інтернет можна глобально об'єднувати людей однієї етнічної групи, створюючи так звану етномережу, бо ця група має свою спільну батьківщину, яка для її члена є джерелом культури, мови, історії, традицій. Етномережа дасть відчуття причетності до спільного кореня, допоможе не втратити свою етнонаціональну ідентичність» [2].

Однією з гілок української діаспори Росії є українці Нижнього Поволжя, а саме Волгоградської області РФ, яких, за переписом 2002 р., є близько 56 тисяч чоловік. За понад 350-річну історію заселення нижньоволзьких степів українці заснували близько 100 великих і малих поселень, зробили значний (якщо не вирішальний) внесок у розвиток краю. На жаль, сьогодні українці Нижнього Поволжя майже повністю втратили зв'язок з Батьківщиною, однак зберегли у мові, побуті, культурі свій національний колорит: звичаї, обряди (зокрема весільний), музичний та прозовий фольклор (пісні, вірування, поговірки, прислів'я,

байки тощо); у кожній українській хаті зберігаються елементи національного одягу, вишиті рушники, подушки тощо. Нащадки переселенців і сьогодні є носіями особливих рис української ментальності (толерантність, працьовитість, особливий український гумор, надзвичайна музикальність). Багатовікове існування в іноетнічному та іншомовному (хоча й спорідненому) середовищі мало своїм наслідком часткову асиміляцію осіб українського походження (яка стрімко нарощує свої темпи) і поряд з цим досить високий рівень збереження етнічної ідентичності, самосвідомості й тяжіння до зв'язків із землею батьків, що засвідчує існування на території регіону значної кількості українських національно-культурних осередків, які здійснюють роботу щодо збереження і відродження української культури, мови, традицій у далекому від етнічної батьківщини краю.

Однак, Регіональна національна культурна автономія українців в Волгоградській області (РНКА) – організація, що ставила за мету об'єднання навколо себе усіх обласних українських сільських осередків (була зареєстрована у 2003 р.) – досі знаходиться в стадії становлення, її взаємодія з етнічними групами за межами Волгограда (у тому числі з українськими общинами у сільській місцевості) є слабкою. Структурну слабкість української РНКА можна пояснити невисоким рівнем етнічної згуртованості волгоградських українців, молодістю організації та відсутністю повноцінного стабільного фінансування. Основні зусилля РНКА спрямовані сьогодні на розвиток культурних зв'язків з Україною й українським общинами за межами регіону. Однак, обмежені фінансові можливості заважають стабільній роботі автономії, ще більш стає на перешкоді слабка етнічна об'єднаність українського населення регіону, а також практична відсутність українських засобів масової інформації у Волгоградській області.

В таких умовах «українська діаспора… витиснена в Інтернет, вона більш віртуальна, ніж реальна [3]». Однією з перших спроб Інтернет-згуртування українців Волгоградщини було відкриття у 2003 р. першого українського сайту м. Волгограда «Місто на Волзі» (інформація подається двома мовами – українською й англійською [4]). Його розробником став студент Волгоградського Держуніверситету Олег Дерепаско – один з членів президії РНКА. Сайт, який є некомерційним проектом, присвячено українським аспектам історії м. Волгограда й області, однак увага власника сайту зосереджена здебільшого на новинах культурного життя української меншини міста, наукової інформації обмаль. До того ж з переїздом розробника на навчання в Україну активне життя сайту припинилося, з 2005 р. матеріали не оновлювалися, хоча сама поява такого електронного ресурсу стала помітною подією у житті української автономії Волгоградської області і сприяла активізації її роботи.

На нашу думку, важливим кроком у відродженні та підтримці українства у нижньоволзькому регіоні стало відкриття у листопаді 2004 р. Інтернет-сайту «Жовтий Клин – українці Нижнього Поволжя» [5], засновником якого стала група саратовських ентузіастів-науковців на чолі з кандидатом історичних наук Ігорем Шульгою. За визначенням відомого російського журналіста-українста Андрія Бондаренка (м. Самара), на сьогодні це один з найбільш якісних українських регіональних Інтернет-ресурсів в Росії [6]. Метою данного проекту є збирання й

подання інформації про історичну спадщину і сучасне життя українців Саратовської, Волгоградської та Астраханської областей. На сторінках Web-проекту трьома мовами – українською, російською та англійською – подані ґрунтовні наукові статті з оглядом понад 350-річної історії українських поселень від Саратова до Астрахані. Особливо підкреслимо, що автори сайту розмістили в рубриці «Наукові матеріали» як рідкісні, раритетні літературно-історичні праці XIX – поч. XX ст. (наприклад «Свадьба переселенцев – Малороссиян, находящихся в Саратовской губернии» з багатотомного дослідження О. Терещенка «Быт русского народа» 1848 року видання та «Очерки из жизни и быта Эльтонских соляных ломщиков и возчиков второй половины XVIII в.« А. Гераклітова початку XX ст.), так і не менш рідкісні (зважаючи на сучасні скрутні умови друку наукових матеріалів) праці дослідників кінця XX – поч. XXI ст. (лінгвістичні розвідки волгоградських філологів О. Север'янової, В. Супруна, історичні статті І. Шульги, історико-етнографічні дослідження київського етнолога В. Сінельнікової та ін.), що дає змогу прослідкувати історію нижньоволзького українства в історичній ретроспективі, а також ознайомитися з новітніми розвідками з даної проблеми. Крім наукової літератури, сайт подає матеріали етнографічних експедицій, історичні та архівні документи, фотоматеріали. Представлена й творчість поволзьких українців: народні пісні, обряди, прислів'я, дитячі ігри, записані в нижньоволзьких областях понад століття тому. В електронній бібліотеці вміщено також твори сучасних українських поетів і прозаїків, які живуть у Саратові; для бажаючих прилучитися до світу українського слова діаспори розміщено цикл уроків української мови; є записи українських пісень у виконанні саратовського гурту «Балагури» для меломанів, які бажають долучитися до народної спадщини – частки загальнонаціональної культури та духовності. З 2005 р. «Жовтий клин» було доповнено Інтернет-сторінкою «Український часопис» (Саратов), що діє як періодичне видання з новинами з життя українців Поволзького регіону, інформацією про взаємини між українськими громадами Нижнього Поволжя й іншими членами діаспори світу.

Слід також додати, що матеріали з історії та сьогодення української діаспори Нижнього Поволжя (наукові та правозахисні матеріали, огляди культурно-мистецьких подій, випуски новин «Українського часопису», що розміщений у рубриці «Регіональні видання») можна знайти на незалежному правозахисному сайті українців Росії «Кобза», заснованому у 2001 р. [7], а також на нещодавно відкритому історично-культурному порталі «Українці в Росії» [8]. Перший електронний ресурс існує вже близько 10 років, за цей час набув неабиякої популярності серед діаспорних кіл і на сьогодні є безперечним лідером українського Інтернету в Росії. Щодо нижньоволзької тематики, з сайтом «Кобза» тісно співпрацює співголова саратовського українського осередку І. Шульга, співголова волгоградської РНКА професор-лінгвіст В. Супрун, київський етнолог В. Сінельнікова, інші активні представники нижньоволзького українства, які надають для розміщення на сайті інформацію про історію та сьогодення українців Нижнього Поволжя.

Історично-культурний сайт «Українці в Росії», відкритий наприкінці 2009 р., тільки розпочинає свою роботу як портал для науковців-україністів і ставить на

меті об'єднання навколо себе сучасних, як українських, так і російських дослідників історії та етнокультури українців різних регіонів Росії. Наприклад, на сайті розміщені інформаційні листи науково-практичних конференцій з питань історії та культури українства Росії (досить цінна інформація з огляду на те, що з даної тематики наукові розвідки є рідкісними), у розділі «Статті» розміщені дослідження сучасних науковців – лінгвістів, істориків, етнографів різних регіонів Росії й України, що, зважаючи на ексклюзивність матеріалу, має особливу значущість. З огляду на те, що наукової літератури з історії та культури нижньоволзьких українців обмаль, матеріали Інтернет-сайтів є чи не єдиним джерелом знань з даної проблеми, тому приємно відзначити, що українські та російські науковці-україністи (В. Бабенко, Д. Чернієнко, В. Чорномаз, І. Шульга, В. Супрун, Ю. Сіренко, В. Сінельнікова та ін.) вважають за честь співпрацю з цими електронними виданнями. Зазначимо, що наявність та активне життя цих електронних ресурсів свідчать про те, що їх тематика є актуальною.

На жаль, українська меншина у Волгоградській області знаходиться у процесі інтенсивної асиміляції, молодше покоління вже не володіє діалектом, неохоче згадує про етнічне коріння. Сприяти підтримці та відродженню української етнокультури Нижньоволзького регіону має розвиток українського Інтернету, який поки стримується відносно невисоким рівнем комп'ютеризації в РФ. Більшість українських web-сайтів існують рік-два і припиняють свою роботу через брак коштів, інші розвиваються зусиллями фахівців-ентузіастів, які не отримують жодної винагороди за свою роботу. Однак відродження і підтримка українства в Росії, зокрема у Нижньому Поволжі, потребує не аматорських зусиль. Наявність великої маси українського населення в Російській Федерації, завдання збереження та подальшого забезпечення його етнічної самоідентифікації, розширення українських інформаційно-культурних зв'язків потребують пильної уваги до проблеми становлення та існування українських засобів масової інформації в Росії (у тому числі Інтернету) як з боку російських, так і з боку українських можновладців.

Використані джерела

1. Проблеми етнічної самоідентифікації в українській діаспорі / Микола Махній. Етноеволюція: Науково-пізнавальні нариси / Махній Микола. – К.: Blox.ua, 2010 / Режим доступу: http://makhniy.blox.ua/2010/02...html
2. Ключковська Ірина. Освіта українського зарубіжжя як фактор збереження етнонаціональної ідентичності / Ірина Ключковська. / Режим доступу: http://duda.org.ua
3. Кирчанів Максим. Про нашу українську діаспору / Максим Кирчанів. / Режим доступу: http://kobza.com.ua/index.2.php?option=com_content...html
4. «Місто на Волзі» – перший український сайт м. Волгограду /
Режим доступу: http://ukrautonomy.narod.ru/history.txt
5. «Жовтий Клин» – сайт українців Нижнього Поволжья / Режим доступу: http://ukrvolga.seun.ru.html.
6. Бондаренко Андрій. Про історію і проблеми ЗМІ російських українців / Андрій Бондаренко. / Режим доступу: http://kobza.com.ua/content/view/1486/29
7. «Українці Росії – КОБЗА» – незалежний сайт діаспори / Режим доступу: http://www.kobza.com.ua/
8. «Украинцы в России» – историко-культурный портал / Режим доступу: http://www.ukrainistika.ru/

Л. В. Терещенко-Кайдан,
доцент НАКККіМ

РОЗВИТОК МОНОДІЙНОГО СПІВУ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Монодійний, особливо церковний, спів у розвитку сучасної культури посідає, на перший погляд малопомітне, але вагоме місце. Монодія присутня як у фольклорних (світських) так і у церковних формах. Однак, мета дослідження полягає у тому, щоб висвітлити всі сторони розвитку саме церковного монодійного співу у сучасному культурному просторі України.

Для української культури монодійний спів – це ісконний, природній спів. Багатоголосся в українській церковній практиці з'явилося у XVII ст. у вигляді, спочатку гармонізацій монодії, далі у авторській (композиторській) практиці. Монодія ж зазвучала в Україні разом із Словом Божим із першим хрещенням і супроводжувала всю церковну відправу аж до XVII ст., коли їй було надано статус уставного співу. В продовж XVIII ст. на території Російської імперії проводилась асиміляція церковного співу, через спрощення та єдиний зразок. У церковно-співацькій практиці монодія повністю уступає місце багатоголоссю у вигляді гармонізацій і спрощень та авторських творів.

На прикінці XX ст. церковний монодійний спів почав відроджуватися. Спочатку канонічна церква категорично відкидала монодію як спів, що може звучати у храмі, кажучи, що це «спів розкольницький, старообрядницький» (маються на увазі Ніконовські реформи XVII ст.). Згодом, поступово монодія зазвучала разом із багатоголоссям у богослужіннях. Далі монодійний спів у деяких храмах почав самостійно озвучувати богослужіння. Поступово з'явилася спеціальна нотна література та праці з історії та практики монодійного співу.

Для сучасної вітчизняної та закордонної науки монодійний спів стає предметом гострих дискусій. Впродовж другої половини XX – початку XXI ст. з'являється певний комплекс наукових досліджень присвячених монодійному співу. Монодія розділяється за видами співів та наспівами, наприклад, грецький оригінальний спів та український, або україно-білоруський грецький наспіви. Відокремлюються традиції монодійного співу. Такі як, наприклад український спів системи багатонаспівності, чи російський варіант знаменного співу. В науковий обіг вводиться спеціальна термінологія, що дає можливість виділити дослідження монодійного співу в окрему галузь музикознавства.

Сьогодні вивчення монодійного співу стає предметом вузівських програм, наприклад, така дисципліна як Історія та практика монодійного співу, що викладається нами у НАККІМ, освітлює великий спектр знань в галузі мідієвістики. До курсу входить вивчення українського церковного монодійного співу, російського варіанту знаменного співу, грецького оригінального співу.

Вивчення монодійного співу передбачає не тільки опанування комплексу певних музичних знань, а ще й оволодіння навичок співу занотованого різними нотаціями, що є корисним як для відродження культурної спадщини так і для збереження й розуміння її графіки. Якщо бути відвертими, на сьогодні музикознавча наука не можемо говорити про музичну будову церковного співу, що виконувався в Україні нижче XVI ст. тому, що нотна система, за якою написаний цей спів не підлягає розшифровці. Тож дуже важливо зберегти принаймні

той пласт церковно-співацької спадщини, що ще підлягає розшифровкам і не «замовк на віки».

Дослідження монодійного співу й розшифровки різних нотних систем приводять нас до джерелознавства. А це робота з грецькими рукописними фондами, з ірмолойною практикою та рукописами знаменної нотації. Джерелознавчі знання наближають нас до відродження постатей, що працювали в галузі церковно-співацького мистецтва у досліджуваний період, до встановлення традиційності чи винятковості тих чи інших церковно-співацьких явищ, до ретельних досліджень окремих рукописних кодексів.

Ще один потужній напрямок розвитку монодійного співу в Україні на сьогодні є виконавство. Вивчений, досліджений, розшифрований репертуар монодійного співу необхідно виконувати. Ні в якому разі не можна допустити щоб підняте з минулого надбання знов лягло на полиці архівів та фондів. Зрозуміло, що основним місцем для виконання даного репертуару є церква й богослужіння. Але, вимоги часу та прив'язаність церковників до багатоголосної практики далеко не завжди дозволяють виконувати весь обсяг монодійної спадщини у церкві. Тому виконання монодії все далі стає надбанням професійних та творчих хорових колективів та ансамблів монодійного співу.

Безперечно цікавим є професійне виконання монодійного репертуару у концертній діяльності хорових колективів. Але, не менш цінним є виконання зразків монодійного співу у науковій практиці. Звучання монодійного співу у науково-концертній практиці є не тільки цікавим, але й дуже корисним. Ми маємо нагоду наочно почути щойно розшифровану монодію, оцінити її красу й самобутність, побачити належність її до певної церковно-співацької традиції.

Отже, монодійний співі в українському культурному просторі посідає одне з чільних місць. Церковний монодійний спів це: відродження культурної спадщини України; розуміння та збереження нотного надбання; дослідження рукописного фонду української культури; розвиток джерелознавства; відновлення та збереження репертуару; виконавство тощо. Звертаючись до монодійного співу ми поринаємо у чарівний простір унісону, де у єдиному звуці злилися духовність, слово та мелодика. Доки в українському музично-культурному просторі буде звучати монодійний спів, доти буде відбуватися природне очищення від «всякія сквєрни» наших душ, голосів, слуху та почуттів.

О. П. Щокіна,
канд. культурології, ст. викладач
Одеського НУ ім. І.І. Мечникова

ДОСВІД «ПЕРЕДБУЛЬДОЗЕРНОЇ» ВИСТАВКИ В ОДЕСІ

Одним із найяскравіших феноменів художньої культури Одеси другої половини XX ст. став досвід «предбульдозерної» виставки. Виставка відкрилася влітку 1967 року в Одесі і тривала всього лише один день. Художники Валентин Хрущ і Станіслав Сичов організували експозицію своїх робіт на паркані, що оточував Одеський оперний театр, який був на реставрації. Це було досить провокаційно, сміливо і разом з тим характерно для набираючого силу «нефор-

матного» руху в жорстких умовах панування методу соцреалізму, консервативних критеріїв відбору для участі у виставковій діяльності. По-дитячому нахабна, і одночасно самоіронічна, неймовірно доречна назва виставки «Сичік + Хрущик» була написана крейдою, кострубатими великими літерами на тому ж паркані, де експонувалися роботи. Пізніше виставка отримала назву «заборная» і представляла собою швидше акцію декларування, утвердження власної творчої свободи, ніж «виставку» у традиційному розумінні цього слова. І разом з тим ця акція не носила політичний характер подібно бульдозерній виставці, яка відбулася в Москві значно пізніше в 1974 році. Єдине, що ріднить ці дві виставки – це вулиця, вихід робіт у світ без званих гостей, цезури та інших атрибутів «благополучного» відкриття. Але при всьому своєму мирному вирішенні це був все ж таки протест (причому протест не просто естетичний, а соціальний), утвердження прагнення людини творити і право бути почутим, побаченим.

«Заборна» виставка, яка відома також під назвою «передбульдозерна», відбулася раніше, ніж безпосередньо бульдозерна в Москві. У мистецькому середовищі Одесу до цих пір називають «кузнею кадрів» для «концептуального мистецтва» Москви. Закономірне питання: чому ми говоримо про досвід саме «передбульдозеної» виставки? Факт новаторства в так званій «заборности», самовільному виході мистецтва на вулицю і відповідно вихід з під контролю цензури на території СРСР очевидний. І все ж дійсна акція протесту, бунт проти влади і панування офіційного мистецтва та методу соцреалізму відбулися набагато пізніше в Москві 1974 року. І відповідно реакція на цю акцію була неймовірною. Акт вандалізму влади сприяв ажіотажу, створеного навколо виставки, відгомони цього проявляються і зараз. Ця акція обросла різноманітними міфами і їй приписують різні, часто надумані значення.

Бульдозерна виставка представляла собою виступ художників проти влади, проти системи і результатом стало придушення, але, тим не менш, не підпорядкування цієї системи з боку «бунтарів від мистецтва». Подібного агресивного спротиву одеські художники не зустріли. Дослідник Т. Басанець акцентує увагу на революційності і новаторстві досвіду передбульдозерної виставки та реакції влади: «Історія радянського мистецтва та Одеського зокрема, не могла знати, що виступи Сичова та Хруща ознаменують собою якусь точку відліку в розумінні ідей вільної творчості. Боротися з художниками за допомогою бульдозерів ще не навчилися» [1, 143].

Досвід передбульдозерної виставки викликав величезний резонанс у сприйнятті і переосмисленні сенсу і призначення «бунтарського» мистецтва. І хоча минуло не так вже багато років, а вже з'явилися свої легенди, вигадки навколо цієї події. Особливо, коли йдеться про революційність авторів і сутичок з правоохоронними органами, є протиріччя. Наприклад, мистецтвознавець Л. Сауленко говорить про навмисну містифікацію подій: «Той епізод нині увійшов в історію одеського андеграунду, потроху обріс міфологічними подробицями, в роді наряду міліції і примусової доставки авторів у відділення» [4, 3]. Особливо цікавий погляд і опис акції «забірної виставки» зроблено відомим одеським письменником, журналістом і безпосереднім її очевидцем Є. Голубовський: «Двоє

митців (можливо, найбільш імпульсивних) В. Хрущ і С. Сичов повісили свої картини біля оперного театру (йшла реставрація) ... Афіші не було, лише короткий напис «Сичік + Хрущик», але її встиг сфотографувати фотограф молодіжної газети. Це було до «ери бульдозерів у Москві, але міліція і тут не дозволила «подібне неподобство» протримати більше трьох годин» [2, 10]. У спогадах художника і педагога Д. Фруміної йдеться про зіткнення художників з правоохоронними органами: «Чомусь цей крок молодих художників здався неблагонадійним, підозрілим і за наказом міліції, якій це було кимось донесено оригінальна виставка «під відкритим небом» була демонтована як акт порушення порядку, а художники, посиливши опалу Спілки художників, стали знаменитими, відомими завдяки скандальній історії» [5, 84–85].

Особливий інтерес представляє відображення «забірної» в сучасних арт-проектах Одеси. Так, у 1997 році сучасні одеські художники І. Гусєв, Д. Дульфан, А. Шевчук, В. Кожухар, М. Кульчицький та інші, кажучи словами дослідника Ф. Кохріхта «розіграли містерію про свободу творчості». [3, 146]. Тобто сучасні одеські художники, через тридцять років з дня відкриття забірної виставки «процитували» данну подію в новому розумінні свободи творчості. Значущою для дослідження сучасного мистецтва Одеси, а зокрема його відправної точки – «забірної» виставки – є діяльність Музею сучасного мистецтва Одеси. В одному з його залів візуально реконструйовано цю виставку з характерними для того часу творами учасників виставки В. Хруща та С. Сичова і документальним матеріалом – фотографіями тощо. Зовсім інше трактування «забірна» виставка набуває в мистецтві, умовно названому сучасними мистецтвознавцями і критиками «актуальним»: вже повністю зникає бунтарство. Досвід «передбульдозерної виставки» хоча і не забутий, але суть його цілком змінилася. Вже нема кому кидати виклик. Влада охоче відвідують виставки. Звернення до глядача вже непровокаційне, художник «прагне» діалогу і співучасті інтелектуального глядача, якого, на жаль, досить складно знайти. Місіонерські арт-проекти сучасних колекціонерів, кураторів, галерей, музеїв задають вектор експериментальної творчості, звертаються як до сучасності, так і до історії мистецтва.

Використані джерела

1. Басанец Т. Сычик+Хрущик: тридцать лет спустя / Портфолио. Искусство Одессы 1990-х . – Одесса: Новое искусство, 1999. – С. 143.
2. Голубовский Е. «Там все Европой дышит, веет…» / Чорный квадрат над Чорным морем: Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси XX ст.. : [зб.]. – Одеса: Друк, 2001. – С. 6 – 14
3. Кохрихт Ф. Свобода: Новая версия / Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. – Одесса: Новое искусство, 1999. – С. 146.
4. Сауленко Л. Вступительное слово к каталогу произведений С. Сычев / каталог произведений (Одесса 1937 – 2003 гг.). Одесский музей западного и восточного искусства
5. Фрумина Д. Мои воспоминания. – Одесса: Галерея «Мост». – 2005

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ТА СПОЖИВАННЯ КУЛЬТУРНИХ БЛАГ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Т. В. Забута,
канд. пед. наук, доцент Рівненського ДГУ

ГЕНДЕРНИЙ ПАРИТЕТ УПРАВЛІННЯ ЯК СКЛАДОВА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Сутність і зміст поняття «громадянське суспільство» не сформовані достатньо чітко у свідомості населення нашої країни. Досить часто це поняття трактується як наявність низки недержавних організацій, які відстоюють спільні інтереси різних груп та об'єднань громадян, у тому числі права людини, гендерну рівність, захищають природне середовище, викривають корупційні дії тощо. Однак у розвинених демократіях провідну роль у розвитку й становленні громадянського суспільства відіграють традиційні об'єднання – профспілки, церква, самоврядні територіальні й місцеві громади, кондомініуми, асоціації представників малого і середнього бізнесу, кредитні спілки, освітні, культурно-мистецькі, спортивні та інші клуби, тобто широкий спектр самоорганізованих громадян для відстоювання й захисту своїх інтересів перед інститутами влади різного рівня [5]. У формуванні громадянського суспільства надзвичайно вагому роль відіграють загальновизнані й загальноприйнятні соціально-культурні цінності, першочергово рівень забезпечення прав і свобод людини.

Проблема захисту прав і забезпечення свобод особистості надзвичайно актуалізована в умовах сьогодення. За даними соціологічного опитування Київського міжнародного інституту соціології «Стан корупції в Україні», 90 % опитаних вважають найбільш больовими проблемами суспільства економічну, соціальну і політичну нестабільність, високу вартість життя і медичного обслуговування, використання управлінським апаратом різних рівнів своїх посад для отримання власної вигоди, відсутність контролю за діями влади. Прикметно, що лише 2,8% респондентів вважають, що організації громадянського суспільства можуть нести відповідальність за результати боротьби з корупцією [4].

Розмірковуючи над проблемами становлення громадянського суспільства, український філософ Євген Бистрицький зазначає, що самоорганізовані об'єднання громадян можуть бути як офіційно зареєстрованими, так і стихійними, тобто виникати у зв'язку з потребою активної колективної дії. Їхнє головне завдання полягає не у відстоюванні особистих інтересів окремо взятої людини чи сім'ї, а в захисті такого особистого інтересу, який поділяється певним колом інших людей, стає суттєвою необхідністю певної спілки, товариства, об'єднання громадян, а іноді може зрости до рівня вимог всього суспільства [1]. На нашу думку, тут розкрито глибинний зміст мотиваційно-діяльнісної сутності структур громадянського суспільства, соціально-філософське підгрунтя їх зародження і функціонування.

Таким чином, громадянське суспільство потребує розвиненої громадської і громадянської активності. Остання виступає як результат впливу на суспільство багатьох факторів, у першу чергу – формування гендерного паритету у всіх ланках функціонування соціуму. У свою чергу, формування гендерного паритету є системною, комплексною, стратегічною проблемою, тим більше, що рівні стартові можливості, права і свободи різних категорій населення існують переважно як декларативні рядки у відповідних законодавчих актах і нормативах [3].

Найгостріше відсутність гендерного паритету як соціальна нерівність відчувається на рівні органів державної влади та місцевого самоврядування. Як відзначає Н. Грицяк, головною проблемою впровадження гендерного підходу у державне управління є питання участі та представництва в ньому представників соціальних груп, зокрема жінок і чоловіків, з метою врахування інтересів, можливостей та досвіду кожної статі. Сьогодні в суспільстві відчутно легітимізоване беззаперечне домінування чоловіків у структурах управління на всіх рівнях, зокрема у парламенті та уряді. Проте гендерний аналіз політичних процесів та стратегій дав змогу виявити, що чоловіки та жінки не завжди мають однакові потреби та погляди, і що представництво жінок в органах влади є надзвичайно важливим моментом для того, щоб їхні інтереси – інтереси половини населення – були належним чином представлені у керівництві країною. Таким чином, постає завдання забезпечення збалансованої участі чоловіків і жінок в процесі прийняття управлінських рішень на макро- та мікрорівнях [2, 60].

Гендерний паритет в управлінні громадянським суспільством розглядається дослідниками як базовий принцип рівноцінного представництва жінок і чоловіків у будь-яких владних структурах і органах місцевого самоврядування» [7, 10].

Соціальна рівновага віддзеркалює рівень культури суспільства в цілому, виступає показником рівня соціальної відповідальності держави. В основі досягнення соціальної рівноваги має бути, на нашу думку, гендерний паритет. Слід зазначити, що в цілому вітчизняний соціум за кількісними показниками статевого поділу виглядає як модель, близька до паритетності, тоді як за якісними характеристиками дуже далеко відстоїть від концепції паритету. Зокрема, в цілому в управлінській сфері України прийнятний показник гендерного представництва зафіксовано лише на мікрорівні, де співвідношення жінок і чоловіків становить 40:60. На мезорівні воно становить 10:90; а на макрорівні, створюючи ще відчутнішу диспропорцію 7:93. Тобто, на рівні реального прийняття суспільно важливих рішень вплив жіночого чинника обмежений максимально і фактично реалізується в основному на рівні виконання [6, 42].

Гендерний паритет у процесах управління суспільним розвитком передбачає не просто кількісну рівновагу жінок і чоловіків, а й певну якість такого рівновагового співвідношення, тобто свідому діяльність представників обох статей у процесах прийняття управлінських рішень, яка грунтується на взаємній повазі до різних поглядів і позицій та розумінні відмінностей досвіду та потреб кожної статі. Тому поняття гендерного паритету в управлінні громадянським суспільством доцільно визначати як гендерно збалансовану участь у процесах управління суспільним розвитком, яка передбачає не лише наявність однакової кількості жінок і чоловіків, а першочергово їх свідому діяльність, яка грунтується

на взаємній повазі до різних поглядів і позицій та розумінні відмінностей досвіду і потреб кожної статі.

Серед очікуваних результатів досягнення гендерного паритету в системі управління є соціально-культурні цінності, які водночас виступають критеріями розвитку громадянського суспільства. Це забезпечення рівності і справедливості доступу до державної служби, підвищення рівня довіри населення до влади, впевненість соціуму в її прозорості, удосконалення ефективності державного управління та формування позитивного іміджу жінки-керівника.

Гендерний паритет є обумовлено необхідним соціальним підґрунтям формування і сталого розвитку громадянського суспільства. Програма його досягнення на рівні керуючої і керованої підсистем суспільства має складатися із логічно взаємопов'язаних, послідовно взаємообумовлених елементів (кроків). Основними з них можуть бути такі: наукові дослідження соціально-культурних витоків гендерного дисбалансу у менталітеті суспільства та свідомості особистості; визначення конкретних, скоординованих у часі цілей стосовно досягнення гендерного паритету на всіх рівнях управління суспільством, включення їх до урядових програм та нормативних документів; використання позитивної дискримінації (квоти) як тимчасового, прийнятого на певний відрізок часу механізму регулювання гендерного співвідношення в усіх ланках державного управління та місцевого самоврядування (позитивна дискримінація використовується з метою подолання великої кількості бар'єрів, часто штучних, які постають перед жінками на шляху до кар'єрного зростання); наповнення реальним змістом державної підтримки природної функції жінки; подолання патріархальних гендерних стереотипів, які мають стійке розповсюдження у сфері управлінської діяльності; формування позитивного іміджу жінки-керівника у суспільстві, особливо на рівні регіональних та місцевих представництв влади – такий підхід може значно вплинути на позитивне ставлення суспільства до моделі гендерного паритету; реалізація сучасних освітніх стратегій, які покликані підвищити політичну активність жінок та заохочення їх до активної управлінської діяльності за такими напрямками: розвиток комунікативних якостей, набуття навичок ведення переговорів, оволодіння основами ефективного менеджменту, менеджменту; аналіз бюджету з точки зору забезпечення соціальної справедливості, методика впровадження гендерних підходів у державну політику та державне управління; використання засобів масової інформації; стратегії залучення до співпраці громадських, молодіжних організації тощо [8].

Формування і сталий розвиток громадянського суспільства – це процес, в якому мають бути задіяні всі структурні складові держави. Тому особливої ваги набуває позиція владних структур. Досягнення гендерного паритету в системі управління соціумом обумовлено позитивно вплине на гендерну чутливість суспільства в цілому, реалізацію ресурсного потенціалу людського капіталу, який в Україні демографічно більш представлений жінками, сприятиме формуванню стійкого соціально-культурного нормативу суспільства.

Використані джерела

1. Быстрицкий Евгений. Предчувствие гражданского общества / Евгений Быстрицкий // Зеркало недели. – 2007. – № 42-43. – С. 3.
2. Грицяк Н. Гендерний паритет у державному управлінні: визначення. мета та завдання / Н. Грицяк // Державне управління в Україні: реалії та перспективи. – К.: Вид-во НАДУ, 2005. – С. 59–64.
3. Забута Т.В. Держава і людина: гармонізація стосунків у площині соціального партнерства / Т.В. Забута // Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України. – 2008. – № 3. – Т.1. – С. 38–41.
4. Кириченко Ирина. Вкус к справедливости против «культуры коррупции»/И.Кириченко // Зеркало недели. – 2008, № 1. – С. 20.
5. Кириченко Ирина. «Полудемократия»: «изыски» и издержки / И.Кириченко // Зеркало недели. – 2007. – № 32. – С.21.
6. Кормич Л.І. Гендерна політика в аспекті соціальної відповідальності держави і суспільства / Л.І.Кормич // Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України. – 2008. – № 3. – Т.2. – С. 41–43.
7. Кулачек О.І. Тендерна паритетність у державному управлінні: становлення та тенденції розвитку в Україні / О.І. Кулачек // Автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. за спец. 25.00.01 – теорія та історія держ. упр. – К., 2003. – 20 с.
8. Матеріали Дослідницького інституту ООН з питань соціального розвитку «Technical Cooperation and Women's Lives: Integrating Gender into Development Policy» // Режим доступа: www.unrisd.org.

М. Г. Москалик,
зав. лабораторії НАКККіМ,
здобувач НАКККіМ, член НМСУ

РЕКЛАМА В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

В наш час реклама стала важливою і обов’язковою складовою системи масових комунікацій. Рекламні тексти та образи, розміщені на різноманітних паперових та електронних носіях, суттєво впливають на формування основних стереотипів і способу життя сучасного українського суспільства.

Зовнішні прояви входження реклами у більшість сфер життєдіяльності населення України очевидні: наповнення різноманітними рекламними повідомленнями життєвого простору людей, особливо у містах; використання рекламних термінів та слоганів у побуті; підготовка фахівців рекламного профілю у ВУЗах; поява нових професій: рекламних агентів, маркетологів, рекламістів-дизайнерів та ін. Вплив реклами на українців зумовлений появою нових стереотипів поведінки та ціннісних орієнтацій, як в окремих соціально-культурних групах, так і в суспільстві загалом.

Існують різні способи класифікації реклами, але більшість з них зводяться до поділу реклами на комерційну та некомерційну. В свою чергу некомерційну рекламу прийнято поділяти на соціальну та політичну. Будь-який рекламний

матеріал орієнтується на певну аудиторію, серед основних характеристик якої провідне місце займає стать (гендер).

Сучасна реклама вже давно не є суто економічним явищем, а швидше важливим елементом масової культури. Одночасно з транслюванням інформації про товари та послуги, реклама входить до сфери громадсько-політичного та культурного життя суспільства. Не може бути обділена увагою рекламістів і така актуальна тема, як взаємовідносини двох статей в різних соціально-економічних умовах. У контексті гендерного підходу кожен рекламний текст може бути визнано нейтральним або гендерно зорієнтованим. Розуміння основних факторів, що впливають на сприйняття реклами (в т.ч. і гендерні стереотипи), дає можливість рекламістам створювати максимально ефективні рекламні тексти та образи.

На думку частини дослідників, тема гендерних взаємовідносин в сучасних рекламних текстах надзвичайно стереотипізована та спрощена до рівня «ритуальних ідіом» [2]. Безпосередня пропозиція товарів та послуг часто представлена в рекламі в контексті інших образів, пов'язаних з традиційними уявленнями про «нормальний» розподіл чоловічих та жіночих суспільних ролей.

Гендерно забарвлені рекламні тексти найчастіше відображають різні стереотипні (колективні) уявлення про ролі, статуси та поведінку, яку переважно приписують жінкам або чоловікам. Інформація рекламного характеру в системі масових комунікацій базується, в основному, на діючих на даний момент суспільних стереотипах. Звідси дослідження рекламних текстів та образів, поширюваних засобами масової комунікації, є досить актуальними, оскільки дають можливість з'ясувати, які гендерні стереотипи є найбільш поширеними в даний момент часу, і як змінюється їх динаміка.

Гендерні стереотипи мають важливе значення при формуванні свідомості окремих індивідів, внутрішньої готовності людини певним чином сприймати явища навколишнього світу, оцінювати їх і діяти адекватно по відношенню до них. Загалом, в сучасній комерційній рекламі дослідники фіксують дві суперечливі тенденції: активне застосування гендерних стереотипів та штучна нейтралізація гендерного фактору [1].

Результати досліджень рекламних текстів та образів, що належать до різних культурних та мовних середовищ, повністю підтверджують твердження про чіткий традиційний поділ соціуму на жіночу та чоловічу сфери та наявність відносно великої кількості статеворольових стереотипів [3]. Незважаючи на те, що гендерні стереотипи досить міцно закріплені в суспільній свідомості українців, показовими є спроби їх подолання з боку частини представників рекламного ринку та замовників рекламної продукції. Локомотивами нової гендерної реальності в Україні є переважно представництва великих міжнародних корпорацій, політика яких у сфері гендерних відносин (в т.ч. в рекламних кампаніях) є зразком для наслідування вітчизняному бізнес середовищу.

Зважаючи на всі відмінності різних культурних та мовних систем у сучасному світі в цілому, та Україні зокрема, все ж досить чітко простежуються універсальні риси, що властиві гендерним уявленням носіїв різних культур. Результати аналізу рекламних текстів різних культур підтверджують не тільки

традиційний поділ соціуму на два окремих простори – чоловічий та жіночий, але і відображення в них статево-рольових стереотипів

Отже, кількісні та якісні характеристики розповсюдження реклами в інформаційно-комунікативному просторі України свідчать про суттєвий та наростаючий вплив інформації рекламного характеру на формування способу життя більшості населення країни. Завдання науковців, влади та громадських інституцій зорієнтувати населення на сприйняття нової, гендерно-осучасненої якості повсякденного буття українського соціуму XXI ст.

Використані джерела

1. Букина Ю.В. К вопросу о гендерных технологиях манипулирования адресатом в рекламе / Ю.В. Букина // Актуальные проблемы языкознания и литературоведения. – Якутск: Якутский гос. ун-т, 2006. – С. 46-53.
2. Грошев И.В. Рекламные технологии гендера / И.В. Грошев // Общественные науки и современность. – М., 2000. – № 4. – С. 172.
3. Гусейнова И.А., Томская М.В. Гендерный аспект в текстах современной рекламы (на материале журнальной прессы ФРГ) // Филологические науки. – М.: 2000. – № 3. – С. 81-92.

Т. В. Орлова,
канд. іст. наук, доцент КНУ
ім. Тараса Шевченка

ПРОБЛЕМА «ЖІНКА У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ» У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ

Феномен масової культури є дуже складним. В ньому відбилося чимало провідних тенденцій розвитку практично всіх сфер людської життєдіяльності. Він існує вже не одне тисячоліття, його коріння сягають вимог «хліба і видовищ» Стародавнього Риму, церковної культури епохи Середньовіччя і так далі. Свого піднесення та поширення масова культура набуває на етапі зрілого індустріального суспільства, коли виникають і зміцнюються масове виробництво та масове споживання. Україна вступила у період індустріалізму за часів перших радянських п'ятирічок і нині продовжує перебувати на цьому етапі, хоча і зазнає певних змін, пов'язаних не тільки із кризою соціалістичної його моделі, але й проявами переходу до постіндустріалізму. Отже, масова культура – звичайне для неї явище. З іншого боку, останнім часом спостерігається тенденція зростання дослідницької уваги до проблем жіноцтва на різних історичних етапах розвитку нашої країни. Це знаходить своє виявлення у збільшенні публікацій науковців, зокрема і тих, що присвячені темі «Жінка у масовій культурі» [3, 4, 5, 7, 8, 9, 10]. Практично всі вони написані жінками.

Особливість їхніх праць полягає в тому, що проблема розглядається на фоні глибокого філософсько-соціологічного аналізу феномену масової культури як такої, а також в цілому докорінних суспільних трансформацій. Детально вивчається вплив масової культури на гендерні відносини у суспільстві, але

виявляється їх викривленість у характері самої масової культури. Стосовно останнього Н.Є.Доній пише: «Масову культуру традиційно пов'язують з жіночою моделлю поведінки та властивою останній симуляцією, що використовує зовнішню пасивність та безвілля як засіб привласнення та захоплення. Зокрема, такі атрибути масової культури, як афірмативність, рекламність…урбанізм, маса (як ірраціональна жінка), мають фемінну конотацію… Ототожнення масової культури з жіночою сутністю призводить до розуміння масової культури… з точки зору гендерного стереотипу її другорядності» [5, 24–25]. І. Кучма підкреслює, що сучасна масова культура у центр уваги поставила тілесну оболонку чуттєвості, її пластично-еротичні форми. Запанував «дискурс влади цього тіла над розумом в рекламній продукції, де постає тіло-фетіш. Від жіночого тіла вимагається максимум сексуальності та відповідності патріархальним типам привабливості та «нормальності», з точки зору чоловічого погляду» [6, 48].

Особливої значущості набув «міф про красу», про який в свій час з точки зору негативного впливу на жіноцтво написала американка Найомі Вульф [2]. Вона показала, як створювалася штучна система цінностей, нав'язана лише стандартами фізичних даних, а жінка вимушена перебувати в постійному порівнянні з фізичним та естетичним ідеалом, який тиражується у масовому масштабі у ринкових умовах. Жінка перетворюється у рекламний товар, страждає через якусь свою невідповідність стандарту, втрачає в решті решт свою індивідуальність, що є найважливішим для самоусвідомлення людської гідності. Іншим ударом жіночій гідності стало створювання негативного і принизливого образу жінки через тиражування матеріалів про проституцію, жіночий алкоголізм, наркоманію, злочинність. Публікацій різного формату – величезна кількість у найрізноманітніших виданнях.

Новим явищем в культурному полі України протягом останніх двох десятків років стала реклама. Зрозуміло, що проблема «Жінка і реклама» потребує глибокого і всебічного вивчення. Це питання набуло певного висвітлення у згаданих публікаціях, зокрема, у О.В. Стяжкіної, яка вважає, що воно може стати темою окремого полідисциплінарного дослідження [9, 268]. Сама вона виявляє ту обставину, що в рекламних акціях жіноча символіка використовується в двох акцентованих позиціях. Перша з них демонструє господарські здібності жінки, яка використовує пральні, миючі засоби, побутову техніку, харчові продукти для найкращого виконання своїх «природних», «сімейних» функцій. Друга акцентує увагу на фізіологічних особливостях жіночого тіла та жіночої поведінки і пов'язує жіночий образ із використанням косметики, гігієнічних засобів, стоматологічних і хірургічних клінік тощо. Авторка помічає, що жіночі образи через призму логіки тіла використовуються також в рекламі тих товарів, що мають гендерно-нейтральний контекст споживання (відпочинок за кордоном, меблі, освітлювальні прилади і т. ін.). Дослідниця наголошує на тому, що обидва підходи створили нову гендерну реальність, сприяли створенню нової ідентичності, нових норм, за межі яких виштовхуються великі групи жінок. Зокрема, нова норма вимагала від жінки бути молодою, вродливою, сексуальною, виштовхуючи за межі норми немолодих, невродливих, несексуальних. Тобто замість жінки – працівниці і матері (головних символів радянської доби) новий символічний світ створив

образ жінки, наділеної лише природними даними, призначеними для природного ж їх використання. Продовжуючи цю думку, можна додати, що засоби масової інформації насамперед через рекламу перетворили жінку на предмет споживання, зрозуміло, що споживачем виступає чоловік.

Всі автори публікацій з проблем «Жінка і масова культура», «Жінка в сучасних засобах масової інформації» сходяться на тому, що має місце експлуатація жіночих образів за умов натуралізації патріархальних відносин, яка посилилася у 90-ті роки минулого століття і продовжується на початку нинішнього внаслідок кризових явищ в економіці та в ідеолого-герменевтичному світі [8,154]. Радянська модель рівності поступилася місцем моделі та ідеології жіночого призначення. Як зазначає О. Стяжкіна, це не була повна і остаточна відмова від декларації статевої рівності у всіх її проявах, але натуралізація традиційного, патріархального буття вже наприкінці 80-х років щодо жінки стала наявною. Більшість авторів, які займаються вивченням окреслених проблем, вказують на культурну травму, пов'язану із зламом звичних норм життя, що гостро відчувають жінки, принаймні частина з них. Йдеться про тих, кого турбує проблема самодостатності і самореалізації. Суспільство при переході до іншої соціально-економічної і політичної моделі виявилося не готовим для трансляції відповідних образів жіночого громадського буття. Свою роль відіграє і та обставина, про яку писала ще Сімона де Бовуар у книзі «Друга стать» (1949 р.), а саме: в період економічних спадів, промислових криз, масового безробіття лавинно зростає потік захоплень жіночою красою, тендітністю, здатністю берегти родинне вогнище [1, 15]. На сучасному етапі її слова ніяк не втратили своєї актуальності.

Засоби масової інформації нині перетворилися на найважливіший фактор впливу, тому виникає сумнів стосовно того, що їх вважають лише «четвертою владою». Під дією одержуваної інформації, найпотужнішим джерелом якої виступають ЗМІ, населення формує своє мислення, ставлення до оточуючого світу. Серед усього іншого – сприймає гендерні стереотипи, зокрема, щодо статусу жінки, які в різний спосіб втовкмачують телебачення, радіо, преса, електронні видання. Аналіз гендерних проблем у мас-медіа став предметом обговорення зацікавлених сторін української громадськості. Публікації науковців з точки зору реальної демократії в суспільстві аналізують вітчизняні ЗМІ в гендерному аспекті, доводять цілковиту гендерну незбалансованість репрезентації жінок і чоловіків. Так Л. Таран помітила, що кількість появи жінок на сторінках газет, в інформаційних програмах на телеекранах у 6 разів менше, ніж кількість появи чоловіків. У 84% коментарів експертами виступають чоловіки. Українські медіа створюють однобокий образ жінки, яка повинна нести удвічі більший тягар, ніж чоловік – не тільки піклуватися про дім і родину, але й працювати. Проте її творчим здібностям та кар'єрі у політиці та економіці приділяється набагато менше уваги, ніж ролі «берегині». Фемінізм представляється виключно у чорному світлі, без будь-яких намагань з'ясувати його сутність. Вчена показує, чому так відбувається: «Головне, є в наших шановних «викривачів» безпомильне чуття, що фемінізм – навіть м'який, ліберальний – чимось загрожує чоловічому світові. Загрожує – у розумінні падіння панівних позицій чоловічої меншості» [10,155]. Авторка висловлює глибоке занепокоєння тією обставиною, що «…жіно-

чий загал по-рабськи засвоїв і продовжує засвоювати чоловічі норми й стереотипи. Жінки змирилися зі своїм підлеглим становищем і критикують інших жінок, які намагаються змінити існуючу ситуацію на користь гендерної рівноваги» [10,157]. Принагідно зазначимо, що людина з рабською психологією найбільш лютує проти того, хто намагається позбутися рабства.

В цілому, слід зазначити, що останнім часом з'являється все більше публікацій, де гостро ставиться питання стосовно реального становища жіноцтва в сучасній Україні, проте більшість її населення турбують інші проблеми, на першому місці – виживання за умов триваючої кризи.

Використані джерела

1. Бовуар де С. Друга стать /Сімона де Бовуар – К.: Основи, 1994. – 392 с.
2. Вульф Н. Миф о красоте: как представления о красоте используются против женщин / Найоми Вульф //Иностранная литература. – 1993. – № 3. – С. 219– 235.
3. Гендерні питання в засобах масової інформації /[упоряд. Куц О.] Київська міська організація «Жінки в засобах масової інформації». – К.: ПРООН, 1997. – 70 с.
4. Доній Н. Є. Образ жінки в контексті масової культури: стандарт чи індивідуальність /Н. Є. Доній //Жінка в Україні. Міжвідомчий наук. зб. / ред. Комарова А. І. – К.: Ін-т «Проблеми людини», 2001. – Т.23. – С. 567–572.
5. Доній Н. Є. Гендерний підхід до аналізу масової культури //Вісник Чернігівського педагогічного ун-ту. Сер. Філософські науки. – 2003. – Вип.– С. 22–27.
6. Кучма І. Канон тіла в західноєвропейській культурі / І.Кучма // Магістеріум. Культурологія. – 2000. – Вип. 5. – С. 46–50.
7. Стяжкіна О. В. Жінка очима генерації 90-х. Спроба соціально-антропологічного аналізу /Олена Вікторівна Стяжкіна //Історичні і політологічні дослідження. – 2001. - № 1(5). – С. 142–147.
8. Стяжкіна О. В. Жінки в історії української культури другої половини XX століття.– Донецьк: Східний видавничий дім, 2002. – 270 с.
9. Стяжкіна О. В. Тенденції зображення жінок засобами масової інформації Донбасу в 90-ті роки XX століття //Історія України. Маловідомі імена, події, факти. – 2001. – Вип. 18. – С. 262– 270.
10. Таран Л. Гендерні проблеми і засоби масової інформації /Людмила Таран //Гендер і культура: зб. статей /упоряд. В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт. – С. 151–161.

Л. В. Таран,
с. н. с. УЦКД, журналістка, член НСПУ

ДЛЯ «СПРАВЖНІХ» ЖІНОК І «СПРАВЖНІХ» ЧОЛОВІКІВ: ҐЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КОМЕРЦІЙНІЙ РЕКЛАМІ

Рекламні образи на свідомому й підсвідомому рівні створюють (і навіюють) зразок для наслідування, правило, норму – саме такі, які вигідні виробникові. Реклама вказує, як ми повинні ставитися до чогось: нових товарів і нових потреб, котрі фактично нам нав'язуються.

Не є відкриттям: переважна більшість рекламних візуальних образів відтворюють ґендерні стереотипи. Один із них – напівоголене жіноче тіло, яке має, до прикладу, слугувати «приманкою» для чоловіків, основних споживачів міц-

них алкогольних напоїв. Але такий рекламний хід відображає і структуру реальної влади в суспільстві. Споживач на підсвідомому рівні сприймає і закарбовує сигнали-послання. Повторювані на телеекрані, у масових безкоштовних газетах на зразок «Київ на долоні», «РІО» чи «ЦРУ», вони продовжують жити в підсвідомості. Настирлива пропозиція різних видів гігієнічних прокладок для жінок викликають постійні насмішки на адресу останніх: на підсвідомому рівні закладено чоловіче роздратування з того, що «слабка половина» має специфічні потреби. Рекламування засобів для чищення, пральних порошків тощо, які, зрозуміло, «статево нейтральні», адресується виключно жінкам. Але ж тут приховано скільки можливостей не тільки для переосмислення ґендерних стереотипів, а навіть для неординарних рекламних ходів! Про деякі з них – нижче.

Отож, на рекламних оголошеннях зокрема у масових друкованих виданнях, широко експлуатується жіноча напівоголеність і відповідні пози моделі. Мережа магазинів побутової техніки «Електроленд» пропонує нові товари. Зваблива молода жінка, приклавши пальчика до губ, лежить на животі, піднявши ніжки, виставивши бюст. «Зможеш відмовитися?» – запитує рекламний слоган. «Мова тіла» (body language) рекламного образу відверто двозначна. Електротовари – товари для обох статей, але це не змінює характеру переадресування реклами. Чи не та сама мережа магазинів пропонує надтверді свердла фірми «Бош». На рекламному постері зображено: чоловік тримає дрель із свердлом, яке з двозначною усмішкою пробує на дотик молода жінка. Чоловіки проектують «холодність і твердість металу» на свою плоть. Зрештою, така модель рекламування є приховано агресивною, як і, приміром, відомий телеролик із пропозицією пива «Арсенал». У сюжеті – виключно чоловіки, які «на природі» вправляються в метанні ножа в кору дерева, згодом розпивають разом (закрите товариство фізично розвинених чоловіків) пінний напій. І заклик-спонукання: «Пиво для справжніх чоловіків!» І «сильна стать» стає закладником рольових стереотипів.

Повернімося до потворюваного рекламного ходу: оголена жінка. Реклама магазинів «Будматеріали» апелює до сексуального образу: напівоголені груди жінки виклично визирають з-під робочого (!) комбінезона.

Тобто, до набридливого мотиву додано певну парадоксальність, яка, вочевидь, покликана заінтригувати. Невже жіноче тіло – вічний двигун реклами? Складається враження, що реклама основним чином апелює до потреб жінки. Але яких саме? Традиційний розподіл ґендерних ролей наочно демонструє себе. Образ задуманої молодої жінки, яка підперла голову рукою: «Жінка мріє про нову кухню?» Знову-таки, молода (sic!) жінка у нічній сорочці на тлі подружнього ложа дивиться на потенційного покупця. Напис – «7 нових моделей спалень» – говорить сам за себе...

Магазини побутової техніки оголошують кредит. На рекламі – потужна модель пральної машини і, звісно ж, усміхнена молода жінка поряд. Невже тільки вона потребує нової техніки для вирішення побутових проблем усієї родини? Накидається, постійно відтворюється давно відома в українському суспільстві думка: лише жінка виконує рутинну роботу, отже, вона – основний

об'єкт споживання всього, що пов'язане з побутом. Домашня робота асоціюється відтак тільки з образом жінки.

Цей момент особливо експлуатують рекламні агентства напередодні 8 березня – свята, яке за задумом мало стати знаковим днем утвердження нового образу жінки. Отож, чого найбільше потребує «прекрасна стать» – підказує саме реклама. Нової кухні, нової спочивальні, нової побутової техніки і, само собою зрозуміло, косметики, прикрас та модного одягу.

Отже, образ молодої напівоголеної жінки. Пригадаймо «Будматеріали» чи ось – рекламу нових моделей комп'ютерів. Старий комп'ютер прив'язано до образу підстаркуватого чоловіка, який сидить на подружньому ложі й очікувально озирається на дружину. Вона ж (звісно, молода, у майці, яка обтягує груди) спонукально дивиться на потенційного покупця... нового PC. Напис: «Нудно зі старим PC? Купи новий!» Дотепно? Напевне. Але чи так безневинно в кінцевому рахунку, коли експлуатуються сексуальні натяки? Втім, вистачає реклами нових моделей комп'ютерів із «прямим» візуальним рядом: чоловік-користувач пояснює, чому він надає перевагу конкретній моделі монітора. І тут привабливішим було б «парадоксальне» – у світі шаблонів, стереотипів – зображення саме жінки. Втім, запам'ятався приклад такого рішення. Нова модель комп'ютера LG рекламується (на постерах і масовій друкованій рекламі) через образ молодої шахістки-чемпіонки, яка, до того ж, зодягнена в скромне плаття. Ще приклади, так би мовити, парадоксальної реклами, тобто, коли товари, що звично пов'язувалися лише з однією статтю, корелюються тепер із іншою. Банк надає кредити на придбання автотранспорту. І образом, який цього разу репрезентує відповідну рекламу, є ділова жінка за кермом авто, а також відповідний текст під фото: «Успішна жінка має бути самостійною, рішучою, гарною та енергійною...» (А успішний чоловік також має бути гарним?).

У рекламі харчового продукту, олії, неочікуваним образом є фото чоловіка у фартушку, який схилився над каструлею на тлі кухонного інтер'єру. Такі прості рішення привертають увагу саме нетрадиційною прив'язкою пропонованих товарів чи послуг і образів, які їх репрезентують.

Але, звісно, такі зразки ще аж ніяк не є викликом ґендерним шаблонам, бо, власне, реклама про це не дбає. Вона повторює стереотипне уявлення про те, що жінка – пасивна і слабка, потребує захисту сильного, активного чоловіка, який, зрештою, і забезпечує їй певний матеріальний рівень життя. Звернімо увагу, як компонуються образи родинної пари в рекламних посланнях. Він – широкоплечий, усміхнений, що сильною рукою прихилив собі на плече голову зніяковіло усміхненої дружини. Обоє – на тлі нового холодильника, пральної машини та іншої побутової техніки. Текст: «Справжній чоловік мусить поважати жінку. От моя дружина – красуня, господиня! Я не міг спокійно дивитися, як вона щодня мучилася то зі старою праскою, то з холодильником або пральною машиною. Я пішов до найближчого магазину мережі «Техноярмарок» і взяв те, чого їй не вистачало... Ось така вона, справжня чоловіча справа!». Як на мене, коментарі зайві: наскільки очевидним є стереотипне уявлення про потреби й

роль обох статей. Відтворюється образ чоловіка-»гаманця», суть якого – в ухваленні його власного рішення: купити чи не купити дружині (обов'язково красуні й господині) товари побутової техніки.

Ось композиція в рекламі вікон, що їх можна придбати в кредит. Усміхнений, фізично розвинений чоловік, до якого притулився син, до нього горнеться і молода усміхнена дружина. Сімейна ідилія на тлі величезних вікон ще раз нагадує нам, хто є господарем життя, від кого залежить ухвалення рішень у родині. Зрештою, захист і сила, як і матеріальне забезпечення, асоціюється відтак із чоловіком. Беззахисність і залежність пов'язується із дітьми та жінками.

Для рекламування і жінка, і чоловік як потенційні споживачі є об'єктами. Однак дискримінаційний характер послань стосується переважно жінки, тобто, сказати б, вона є подвійно об'єктом. І йдеться не лише про рекламу горілчаних виробів. Повсякчас відтворюється шаблон про слабку, пасивну, але спокусливу жінку. До речі, її образ завжди подається як молодої, привабливої особи, крім випадків, коли йдеться про пенсійні вклади (ейджизм). І це – на тлі, хай мимовільного, протиставлення їй фізично сильного, успішного чоловіка, який мріє передусім про модернізоване технічне оснащення. Отже, ролі вже давно визначені й розписані, про це свідчать повсюдно проникливі знаки, символи й образи реклами. Чоловіки асоціюються з новими моделями авто, комп'ютерів, жінка – з приватним життям, побутовою технікою, за якою – та сама кухня, прання, прасування тощо. Чоловіки повинні бути «справжніми чоловіками», жінки – «справжніми жінками». Такі повідомлення закарбовуються в підсвідомості членів суспільства. Телевізійна комерційна реклама – особливо потужна, мета її полягає в тому, щоб переконувати. Рекламні ролики пов'язують ґендерні ролі з найважливішими ролями дорослих людей, які молодь виконуватиме в майбутньому. Сповнені авторитетності голоси – переважно чоловічі. Діти можуть зробити висновок про те, хто виступає в ролі експертів. Пов'язуючи матеріальну вигоду з ґендерними ролями, рекламні передачі конструюють послання: якщо споживатимете саме цей продукт – зможете стати «справжнім чоловіком» або «справжньою жінкою».

Супротивне завдання – зробити стереотипи видимими, викрити їхній дискримінаційний зміст. Наприклад, у Швеції засновано Економічну етичну раду, яка здійснює контроль над рекламою, що дискримінує стать. До речі, ERK – власний санаційний орган рекламних компаній, який було створено, коли ще у 80-х роках у шведському суспільстві обговорювався законопроект стосовно дискримінаційних моментів реклами. Відтак, рада напрацювала три критерії:

1) реклама, що зображає жінок або чоловіків тільки як сексуальні об'єкти або така, що принижує гідність людини (сексистська реклама);

2) реклама, що зберігає застарілі погляди на ґендерні ролі і відтак принижує жінок або чоловіків (шаблон);

3) реклама, що з інших причин очевидно дискримінує чоловіка або жінку.

Ще 1995 року, після Всесвітньої конференції жінок у Пекіні (Китай), Рада міністрів ЄС прийняла резолюцію (95/С 296/06) про висвітлення образу жінок і

чоловіків у рекламі та засобах масової інформації. Держави-члени підкреслюють у ній «свою волю сприяти напрацюванню позитивних образів чоловіка і жінки, позбавлених забобонів і стереотипів. (...) Сфера реклами та ЗМІ можуть сприяти зміні стосунків у суспільстві, особливо шляхом відтворення різних ролей жінки та чоловіка в особистій і громадській сферах. Зображення жінки в суспільстві менш розвинене, ніж зображення ролі чоловіка».

Україна, яка декларує демократизацію суспільства і намагається запровадити відповідність власного законодавства європейському, не може стояти осторонь і такого завдання, як зміна образів жінки та чоловіка, чого вимагають реалії XXI століття.

Використані джерела

1.Майкл. С. КІММЕЛ. Гендероване суспільство. – К.: Сфера, 2003.

2. Гендерна перспектива / Упорядник Віра Агєєва // Збірник статей. – Київ: Факт, 2004.

3. Основи теорії тендеру: навча. посібник. – К.: К.І.С., 2004.

4. Equal Worth. The status of men and women in Sweden. – The Swedish Institute. – 1993.

5. Гендер і культура. Збірник статей. Упорядники Віра Агеєва та Світлана Оксамитна. Київ: Факт, 2001.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АПН України – Академія педагогічних наук України.

Донецька ДМА ім. С.С. Прокоф'єва – Донецька державна музична академія ім. С.С. Прокоф'єва.

Запорізький НУ – Запорізький національний університет.

ІМФЕ ім. М. Рильського – Інститут мистецтв, фольклористики і етнографії ім. М. Рильського.

Інститут СККМ – Інститут соціально-культурних комунікацій та менеджменту.

КАМЕМВ – Київської академії міжнародної економіки і міжнародних відносин.

Київська МО НВМС – Київська міська організація Національної Всеукраїнської музичної спілки.

КІМ ім. Р. Глієра – Київський інститут музики ім. Р. Глієра.

КНУ ім. Тараса Шевченка – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка.

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури.

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.

Луганський ОЦНТ – Луганський обласний центр народної творчості.

Львівська НМА ім. М. Лисенка – Львівська національна музична академії ім. М. Лисенка.

Львівський ОІППО – Львівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти.

МКТ України – Міністерство культури і туризму України.

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

НАМ України – Національна академія мистецтв України.

НКП – Навчально-консультаційний пункт.

НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.

НМАУ ім. П.І. Чайковського – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.

ННДІ українознавства – Національний науково-дослідний інститут українознавства.

НПУ ім. М.П. Драгоманова – Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова.

НТУУ «КПІ» – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут».

Одеський НПУ – Одеський національний політехнічний університет.

Одеський НУ ім. І.І. Мечнікова – Одеський національний університет ім. І.І. Мечнікова.

Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника – Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Сумський ДПУ ім. А.С. Макаренка – Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка.

Сумський ОНМЦКМ – Сумський обласний науково-методичний центр культури і мистецтв.

УЦКД – Український центр культурних досліджень.

Харківська ДАК – Харківська державна академія культури.

Херсонський ДУ – Херсонський державний університет.

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Громова М. Е.
Сучасне розуміння соціокультурологічної
значущості історичної культурної спадщини 3

Чернова К. О.
Соціологічні основи концептуалізації гендерної картини світу..... 5

Павко А. І.
Політична культура українського суспільства в епоху
трансформаційних змін: теоретичні виміри і суспільні реалії 8

Скнарь В. К.
Культурно-дозвіллєві потреби закордонного українства 12

Вольська Л. В.
Поляки українського походження та їх вплив
на етнокультурні зв'язки України з Європою
(українсько-польський фольклор у творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста) 14

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ПОТЕНЦІАЛУ СУСПІЛЬНОГО РОЗВИТКУ

Босик З. О.
Сімейні звичаї та обряди українського народу
як чинник національного культуротворення 17

Дудар П. П.
Наукове осмислення етнокультурного різноманіття сучасної
України в контексті відродження духовного генетичного коду 20

Зима Н. М.
Етнокультурне різноманіття сучасної Сумщини 25

Кузьмук О. С.
Культурний туризм як чинник регіонального розвитку 29

Лучанська В. В.
Екологія культури в перспективах розвитку
сучасного українського суспільства..... 33

Метельова Т. О.
Культурний простір доби глобалізації: від персонажів до архетипів 35

Нечитайло В. С.
Сучасні особливості культурного розвитку українського села..... 40

Пахлова С. Є.
Політика збереження культурного різноманіття України та світу..... 42

Сінельніков І. Г.
Старообрядницьке весілля: до питання збереження
етнокультури росіян-старовірів Житомирщини..... 50

Тузов В. О.
Український авангардистський живопис у контексті
культуротворчих процесів початку минулого століття 55

Чумаченко О. П.
Осмислення ролі творчої діяльності у контексті тенденцій
оновлення етнокультурної політики сучасної України 59

Чечнєв Б. А.
До діалогу допотопних цивілізацій:
про «другий місяць Атлантиди» і «шлях аріїв».....61

ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ, ТВОРЧИХ СПІЛОК, НЕУРЯДОВИХ КУЛЬТУРНИЦЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Бернадська Г. Є.
Фандрейзингова складова діяльності
недержавних культурних організацій 65

Давидовський К. Ю.
Фестиваль Київські літні музичні вечори та Міжнародна
літня музична академія – впливові чинники
формування нового мистецького середовища м. Києва 66

Косахівська О. В.
Інтерес і знання про політику у когнітивній
системі електоральної поведінки українських громадян 68

Кузнєцова І. В.
Київська міська організація Національної
Всеукраїнської музичної спілки як осередок формування
культурно-громадянського самовизначення митця 72

Мартиненко О. М.
Діяльність театральних аматорів України в міжнародній
асоціації аматорських театрів як чинник культурної
еволюції українського суспільства (кінець XX – початок XXI ст.) 73

Микуланинець Л. М.
Закарпатський осередок Національної Спілки
композиторів України у контексті розвитку
професійного музичного мистецтва краю 78

Нефедов С. Ю.
Творча спілка «Асоціація діячів естрадного
мистецтва України» як національна Всеукраїнська інституція..... 81

Сербіна Є. А.
Проблеми взаємодії громадських організацій
з органами державної влади у забезпеченні реалізації
культурної політики в Україні..... 84

Філіна Т. В.
Національно-культурні об'єднання та культурно-освітні
організації русинів-українців Закарпаття та Пряшівщини
в період першої Чехословацької республіки (1918–1939) 87

Шолудько Н. Г.
Спілки жінок м. Рівного та їх взаємодія із студентською
молоддю у контексті розвитку громадянського суспільства..... 90

ЕТНОПОЛІТИКА, КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ТА ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ФОРМУВАННЯ ЄДИНОГО СИСТЕМНОГО ПІДХОДУ

Бабенко Н. Б.
Соціокультурна політика та культурні цінності української молоді 93

Горенко Л. І.
Колекції старожитностей О.М. Поля та Д.І. Яворницького:
проблеми дослідження і збереження
культурної спадщини України 96

Горська Н. О.
Праці з українського та російського бопланознавства
у фондах Національної історичної бібліотеки України 102

Кдирова І. О.
Етнонаціональна культурна політика України
як важлива складова консолідації суспільства 111

Кухаренко Р. І.
Культурна спадщина, історична пам'ять,
національна ідентичність: культурологічний погляд..... 113

Михальчук Н. В.
Політичні стереотипи як прояв національного характеру 117

Морозова Т. П.
Театральні музеї України як інформаційно-мистецьке середовище 119

Максим'як Л.
Державна політика збереження національної ідентичності
в умовах глобалізації та інтеграційних процесів..... 122

Несін В. П.
Сільська бібліотека як культурно-освітній осередок місцевості..... 127

Самая Т. В.
Місце естрадного музичного мистецтва
у формуванні культурної політики держави 132

Співак В. М.
Культурна політика в умовах глобальних трансформацій 134

Титенко Д. П.
Культурна політика України у відродженні
клавірного мистецтва XVII – XVIII ст. 136

Філіна А. П.
Основні завдання культурної політики на
сучасному етапі розвитку українського суспільства..... 139

Харченко О. В.
Реалізація культурно-просвітницького потенціалу
музеїв художнього профілю в контексті сучасної
культурної політики України 142

Ходарченко К. О.
До історії розвитку бібліотек на Чернігівщині..... 146

РОЗВИТОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ІСТОРИЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ

Асталош Г. Л.
Стилістичні аспекти камерно-інтрументальної
творчості Мирослава Скорика в контексті розвитку
сучасного музичного мистецтва України 149

Афоніна О. С.
Сучасне мистецтво крізь призму неоєвропоцентризму 152

Вовкун В. В.
Масова культура як об'єкт культурологічних досліджень 155

Гончарова В. С.
До історії створення Донецького національного
театру опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка..... 160

Григор'єв Г. М.
Форми концертної діяльності духового оркестру 163

Гумарова Е. С.
«Песни Крыма» А. Кончевского в гармонизациях М. Ставицкого
и В. Пасхалова как первый опыт профессиональной
обработки крымскотатарской народной музыки..... 165

Дьяченко В. В.
Звукорежисер в контексті сучасного мистецького
середовища України: естетика звучання фонограм 168

Зайцева Я. М.
Типологічні ознаки детермінації сучасних
субкультур у молодіжне середовище..... 169

Зосім О. Л.
Стильове розмаїття сучасної української духовної пісні:
конфесійний аспект 171

Іванов С. О.
Вплив «масової культури» на розвиток індивіда 174

Коверза О. А.
Найважливіші етапи розвитку джазового мистецтва (історико-
соціальний вимір новоорлеанського джазу та диксиленду) 176

Кузіна О. Ю.
Книжкова культура видавництва «Радянський письменник»:
сучасне використання досвіду 181

Левіна Т. В.
Роль музичної культури у сучасному суспільстві 182

Підлипська А. М.
Інтерпретації літературних творів
у хореографічній культурі України 184

Різник О. О.
Етнічне та надетнічне в суспільстві й культурі України 186

Садовенко С.М.
Сутність неофольклоризму в контексті
еволюції української культури 190

Сафонова Т. В.
Інформативність екслібрису: естетичні аспекти 195

Святелик Ю. В.
Хореографія в метакультурному та метахудожньому просторі 198

Суханко С.В.
Роль естетики в осмисленні та теоретичному
обгрунтуванні сучасного українського мистецтва 200

Сьомкін В. В.
Дизайн як естетична науково-практична діяльність 202

Черниш М. О.
Український народний одяг та його вплив
на соціокультурне становлення сучасного
українського образотворчого мистецтва 205

Чеченя К. К.
Актуальність менеджменту в гітарному мистецтві..... 207

Шман С. Ю.
Особливості стильового аналізу творів мистецтва 210

Щербицька А.-Є. О.
«Погляд у безмежність» художника Івана Марчука
як особливий прояв світосприйняття сьогодення 212

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Безручко О. В.
Обласні бібліотеки для дітей як науково-консультаційні центри
з питань культурного розвитку дітей: соціокультурний аспект..... 215

Боднар Г. В.
Інформаційна культура педагога.....220

Вінічук І. М., Щербак В. М., Свириденко Т. І.
Особливості впливу інформаційного суспільства
на формування інформаційного поля та інформаційно-
культурних потреб особистості..... 222

Горовий А. В., Топилко О. В.
Музейна педагогіка як чинник осмислення сучасною
молоддю національно-регіональних культурних проявів 226

Гура В. В.
Традиційний український фольклор як чинник національного
музичного виховання (на основі музично-краєзнавчого матеріалу)..... 228

Ключко Ю. М.
Формування освітніх моделей дитячого музею 229

Кузнєцова І. В.
Філософія освіти у процесі становлення
духовної незалежності людини 232

Маруфенко О. В.
Гомоцентричний та соціоцентричний аспекти
концепції неперервної вокально-педагогічної освіти 234

Мельник П. В.
Духовне виховання дітей в багатокультурному
просторі України XXI століття 236

Москаленко Н. М.
Діалогічний підхід в освіті 239

Подгурська С. С.
Релігійні питання як стратегічна установка
у моделюванні ціннісних пріоритетів культурного розвитку 241

Філін С. В.
Міжкультурна комунікація і мова 243

Цимбалюк С. І.
Соціологічне дослідження перспектив розвитку
системи позашкільної мистецької освіти в Україні 246

ТРАДИЦІЙНА І СУЧАСНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЗАДОВОЛЕННЯ ДУХОВНИХ ПОТРЕБ ЗАКОРДОННОГО УКРАЇНСТВА

Босик З. О.
Традиційна культура сучасного закордонного українства 251

Булаєв А. Л.
Інформаційні технології у процесі деконструкції ідентичності 254

Забута Б. І.
Традиційний мелос Волинського Полісся у музичному
полотні сучасних хореографічних постановок 257

Заєва Л. І.
Музей современного искусства в инфраструктуре города 260

Зеліско Л. І.
Шедеври галицького іконопису у духовній культурі України 262

Іванова Н. М.
Основні символи українського народного орнаменту 266

Кравченко О. В.
Дрейф етнічності та культурна регіоналізація
в сучасній Україні: методологічні аспекти 268

Кужельний О.
Цюріхський фестиваль: економічна криза
чи простота у вирішеннях 271

Матушенко В. Б.
Аналіз сучасного стану української весільної обрядовості 273

Мудрик В.Г.
Суспільно-естетичний континуум православного шкільництва
минувшини як фактор культурної самоідентичності нації 276

Новосад С. О.
Сакральні образи української культури
як духовний потенціал нації 278

Римар А. П.
Грошові знаки України як чинник трансляції
національно-культурної ідентичності 280

Сінельнікова В. В.
Роль інтернет-ресурсів у відродженні української
етнокультури нижнього Поволжя 285

Терещенко-Кайдан Л. В.
Розвиток монодійного співу у сучасному
культурному просторі України 289

Щокіна О. П.
Досвід «передбульдозерної» виставки в Одесі 290

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ТА СПОЖИВАННЯ КУЛЬТУРНИХ БЛАГ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Забута Т. В.
Гендерний паритет управління як складова
розвитку культури громадянського суспільства 293

Москалик М. Г.
Реклама в культурному просторі України: гендерний аспект 296

Орлова Т. В.
Проблема «жінка у масовій культурі»
у віддзеркаленні сучасної української історіографії 298

Таран Л. В.
Для «справжніх» жінок і «справжніх» чоловіків:
ґендерні стереотипи у візуальній комерційній рекламі 301

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ 306

Всеукраїнська науково-практична конференція

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА У КОНТЕКСТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ УКРАЇНИ

29–30 вересня 2010 р.

Редактор ***О. В. Шульга***
Комп'ютерна верстка ***Н. Л. Федоренко***

Підписано до друку 04.04.2011. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 18.
Облік.-вид. арк 23,3. Наклад 300 прим.

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
є провідним державним науково-методичним центром галузі культури, Всеукраїнським навчальним та навчально-методичним центром підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації спеціалістів в галузі культури і мистецтв. В Академії навчається понад сто докторантів та аспірантів, діє дві спеціалізовані вчені ради з захисту докторських і кандидатських дисертацій. НАКККіМ постійно забезпечує потреби докторантів, аспірантів, здобувачів та науковців у фахових публікаціях.
Наукові видання НАКККіМ: *"Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв", "Культура і сучасність", "Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури","Мистецтвознавчі записки"*

Більше про діяльність Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв можна довідатися на веб-сайті: http://dakkkim.edu.ua

Український центр культурних досліджень Міністерства культури і туризму України –
провідна галузева науково-дослідна інституція. Створений у 1994 році, займається дослідженнями й розробками у царині прикладної культурології, культурної антропології, економіки культурної сфери, правового регулювання культурної діяльності, аналізу державної політики у сфері культури.

Більше про діяльність Українського центру культурних досліджень можна довідатися на веб-сайті: www.culturalstudies.in.ua

Національна історична бібліотека України
Заснована у 1939 році на базі книжкових фондів Антирелігійного та Історичного музеїв для сприяння розвиткові історичної науки і освіти. Розташована на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. До 2009 року мала назву Державна історична бібліотека України.

Більше про діяльність можна довідатися на веб-сайті: http://www.dibu.kiev.ua