Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Український центр культурних досліджень

М А Т Е Р І А Л И

Міжнародної науково-практичної конференції

Україна – Світ:

від культурної своєрідності до спорідненості культур

25 – 26 травня 2006 р.

Частина 1

Київ

Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур: Зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 25-26 травня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2006. – Ч. 1. – 296с.

Збірник укладено на основі матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції з теоретико-методологічної та праксіологічної проблеми сучасності, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв спільно з Українським центром культурних досліджень Міністерства культури і туризму України 25-26 травня 2006 року. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: "Історико-культурологічні засади полікультурності", "Українська культура в сучасному інформаційному просторі", "Роль і місце Болонського процесу в системі художньо-мистецької освіти українського суспільства", "Музична культура в полікультурному світі", "Полікультурні комунікації України", "Народна творчість як складова культурного простору держави".

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); *Троєльнікова Л.О.* – керівник Інституту норм і права в галузі культури УЦКД Міністерства культури і туризму України, кандидат педагогічних наук (заст. голови редколегії); *Бітаєв В.А.* – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); *Кузнєцова І.В.* – вчений секретар ДАКККіМ (відповідальний редактор); *Підгорбунський М.А.* – начальник науково-редакційного відділу ДАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент (секретар редколегії).

Науковий редактор *І.Ю. Вільчинська*
Редактори: *Е.М. Айлярова*
О.В. Петриченко

Комп'ютерна верстка *С.І. Супруненко*
Коректура: *Т.Г. Шитікова*

ISBN 966-8683-45-5
ISBN 966-8683-52-8

© ДАКККіМ, 2006
© Автори, 2006

Культурна своєрідність та спорідненість культур як теоретико-методологічна та праксіологічна проблема сучасності

Корнієнко В.В.,
Перший заступник Міністра культури і туризму,
заслужений діяч мистецтв України

КУЛЬТУРНА КООПЕРАЦІЯ В ЄВРОПІ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЄДИНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Культурна кооперація в Європі формується сьогодні в контексті широкого багатостороннього потоку проектів та ініціатив, що пропонуються, розробляються та реалізується окремими митцями, непрофесійними організаціями, місцевими музеями, театрами та компаніями, службами з мистецького управління, місцевими та регіональними органами управління, а також національними урядами та їх структурними урядовими організаціями. Проектів з залученням виключно національних урядів залишається дедалі менше встановленої норми. В цьому контексті під сумнівом залишається можливість урядових організацій вийти за рамки логіки дипломатії, бюрократії та просування та залучитися до інших вимірів кооперації. Всупереч труднощам, викликаними багатьма причинами, держава виконує свою роль у заповненні великої кількості прогалин, що мають місце в Європі, між вітчизняними культурними програмами та створенням всеохоплюючого Європейського культурного простору, залученням культурних кіл та наявністю ресурсів у разі появи нових аудиторій.

У межах нашого дослідження поняття “культурна кооперація” означає будь-яку форму інституційної кооперації (із залучанням, як мінімум, двох європейських країн), між національними управліннями чи їх підрозділами, яким національними управліннями надано спеціальні повноваження для ведення культурної кооперації з метою підтримки та поширення загальних інтересів у культурному аспекті. За виключенням спеціальних випадків, усі посилання на „культурну кооперацію” в цьому документі мають розумітися як такі, що стосуються міжурядової культурної кооперації.

Нами проаналізовано 31 європейську країну, а саме: 15 дійсних членів Європейського Союзу, 13 приєднаних країн та 3 членів Європейського

Економічного Простору (Ісландія, Ліхтенштейн та Норвегія). Особлива увага приділяється організаціям, якими є національні управління (урядові департаменти та агенції, що працюють на комерційній основі від уряду, такі як Мистецькі ради); міжнародні культурні інститути (національні культурні інститути, активно задіяні в підтримці та поширенні культури та мови своєї держави за кордоном; національні культурні організації, такі як Національний театр, Національний музей, Національний оркестр чи Національна бібліотека); та будь-які інші органи державної влади, яким надано спеціальні повноваження національними управліннями для здійснення транснаціональної культурної кооперації, включаючи місцеві та регіональні управління, де це є можливим.

Основною метою нашого дослідження є характеристика та аналіз сучасної ситуації, а також тенденцій у культурній кооперації між 31 європейською країною, згаданою вище.

Уряди схиляються до участі в міжнародній культурній кооперації здебільшого з політичних, а не культурних цілей. У певному розумінні міжнародна культурна кооперація може розглядатись як поширена форма дипломатії, особливо в рамках діяльності Міністерств іноземних справ. Міністерства іноземних справ та Міністерства культури розглядаються як відмінні щодо основних цілей діяльності, оскільки перші є більш задіяними в процесах підтримки та поширення певних ідей чи продуктів діяльності, а останні частіше є залученими до процесів, у межах яких технічні та творчі структури мають розвиватися. Культурні інститути мистецької сфери та сфери культурної спадщини є ключовими елементами зовнішніх відносин, почасти саме в межах цих відносин службовці здатні допомогти в досягненні їхніх організаційних цілей щодо зовнішньої політики. За останні декілька років міжурядова культурна кооперація дедалі більше спрямовується до широкої аудиторії, незважаючи на попередню зорієнтованість виключно на інтелектуальну та дипломатичну еліти.

Суттєві відмінності в Європі існують між тими країнами, які вповноважують національні мистецькі організації та національні культурні інститути підтримувати усталені міжнародні зв’язки, та тими країнами, які мають менший відсоток автономії. Внаслідок закріплення принципу двосторонніх відносин міжнародна культурна кооперація зазвичай зводиться до міжнародного культурного обміну. Фактично це означає, що уряди чи організації двох країн обмінюються культурними продуктами чи відвідувачами, керуючись логікою взаємності: презентація національної культури країни А в країні Б почасти призводить до того, що, відповідно, культура країни Б презентується в країні А. Форми проведення відрізняються одна від одної залежно від типу заходу (Рік Польщі, Угорський сезон, Європалія, Європейська культурна столиця, міжнародні виставки тощо), що займає певну нішу в сучасній культурній кооперації. Уряди зазвичай надають

перевагу помпезності та умовності над процесно-орієнтованими, довгостроковими та комплексними формами міжнародної кооперації.

Останні роки продемонстрували розвиток інтеграції в технічному, логістичному та управлінському напрямах зовнішньої культурної діяльності, в якій беруть участь національні уряди. Національні культурні інститути, включаючи національні театри, балетні групи чи національні музеї, часто згадуються в планах з міжнародної культурної кооперації, що передбачає їхню спрямованість до транснаціональної мобільності. Інститути можуть вбачати в цьому втручання в їхні мистецькі плани, що на додаток змушує їх порушувати тенденцію спрямування виключно на національну аудиторію.

У загальних рисах Європейська культурна кооперація змінюється в напрямку від виключно урядової діяльності до урядової підтримки діяльності, що пропонується приватними та непрофесійними культурними організаціями. Підтримка позаурядової діяльності розглядається в певному розумінні як найліпша форма опосередкованої, непрямої культурної дипломатії, що слугує інтересам урядів, культурних операторів та аудиторії.

Залишаються сумніви з приводу визначення поняття так званої "кооперації". Чи не визначається вона іноді через поняття рекламної діяльності? Адже кооперація в цьому контексті рідко передбачає безкорисливість доброї волі, хоча існують райони частково безробітних, та іноді може мати місце взаємовигідна діяльність щодо створення привабливих умов для залучення туристів. Та така кооперація може мати місце лише у разі наявності відкритої партнерської ініціативи.

Деякі уряди останнім часом намагаються капіталізувати міжнародні відносини, за рахунок чого отримують переваги у вітчизняній культурній політиці. Відповідно, якщо вітчизняна культурна політика призводить до отримання помітних переваг від нових проектів, реклама цих переваг може стати головним предметом діяльності культурної кооперації.

Вартує уваги те, що реклама цінностей, пов'язаних з різними аспектами культури – банер, за допомогою якого більшість європейських урядів покращують свій вітчизняний та/чи міжнародний культурний дискурс на сучасному етапі – потребує розуміння не лише як відображення етичних принципів, а й як створення активної мотивації до кооперації. У кінцевому рахунку сприяння проявам багатоманітності має забезпечувати максимум альтернатив та їх поєднання з метою покращення якості сприйняття та оновлення креативного фонду суспільства. Кооперація – це не абстрактне поняття доброї волі, а сутність культурного виживання та загострення критичної свідомості в суспільстві.

Естетичне спрямування та сутність міжурядової культурної кооперації ведуть до залежності від традиційних мистецьких форм. Виключення можуть мати місце у візуальних та виконавчих видах мистецтва, переважно

за умов, коли на відповідному рівні може бути забезпечено зниження проявів класичних форм.

З іншого боку, існування культурних меншинств чи внутрішніх національностей в окремо взятій державі не прив'язується так легко до „національного культурного образу", який окремий уряд намагається спроектувати на інші європейські країни, навіть коли на меншинства та культурну різноманітність робляться посилання в двосторонніх договорах як "містків", підсилюючих кооперацію.

Не беручи до уваги деякі договори та політичні декларації, дія регіональної міжурядової кооперації досить обмежена, за виключенням Балтійських держав, в яких Скандинавська рада та пов'язані з нею ініціативи мають значний вплив.

Останніми роками культурна кооперація між приєднаними до Європейського Союзу країнами стрімко знижується. Європейська центроспрямованість рекламної діяльності домінує з тих пір, як уряди країн почали конкурувати за права на введення національних культур у головні столиці Європейського Союзу. Спостерігається високий рівень узгодженості шкали пріоритетів 13 приєднаних країн, які підтверджують, що вони є природними, органічними членами Союзу, виходячи із загальних політичних реалій. Всі країни зберігають високий пріоритет за сьогоднішніми інтеграційними процесами та кожною можливістю щодо підтримки та сприяння своїй культурі за кордоном в межах основних цілей культурної кооперації. Для більшості приналежність до меншої групи країн (як правило, приналежність до суб-регіону, такого як Балтійська група) залишається пріоритетною. Співвітчизники за кордоном є також важливою ціллю. В кінцевому підсумку – навчання та інформація зазвичай залишаються в кінці переліку пріоритетів. Не факт також, що вступаючи до Союзу країни не намагатимуться змінити пріоритети одразу ж після підтвердження факту їх приєднання.

Вимоги трансграничних культурних зобов'язань в Європі перевищують наявні можливості як національних культурних інститутів, так і національних урядів. У результаті цього певна кількість національних культурних інститутів виступає переважно як носій функцій, що спрощують виконання проектів та менш зосереджені на безпосередньо підконтрольних заходах. Деякі культурні інститути більше не розглядають себе такими, що займаються лише підтримкою та приверненням уваги до своєї культури та мови, а й як канали, що підтримують мистецьку та культурну діяльність із приймаючими національними сторонами.

Очевидним є факт готовності деяких національних інститутів демонструвати свої „Європейські мандати". Це передбачає готовність до співпраці з іншими культурними інститутами, що особливо очевидно щодо проектів, спрямованих на забезпечення загальних інтересів, проектів на європейські теми та можливості розподілу приміщень та ресурсів.

Основними заходами кооперації у сфері візуальних видів мистецтва європейських країн є загальноприйняті, традиційні мистецькі виставки. Участь у головних подіях, таких як міжнародні мистецькі бієнале та мистецькі ярмарки, відіграє також важливу роль у національній урядовій політиці цього сектора. Мистецький обмін та представництва здебільшого підтримуються та фінансуються багатьма міністерствами, що виступають як провідники організації кооперaційної мережі між міністерствами та мистецькими університетами.

Національні мистецькі музеї відіграють допоміжну та іноді унікальну роль у культурній кооперації. Виходячи з факту, що основним видом їхньої діяльності є виставки, вони спрямовуються на забезпечення сфери, що підтримується посольствами, культурними центрами, інститутами та міністерствами, хоча й мають власну тематичну лінію та бюджет. Їхня діяльність зорієнтована на співпрацю з іншими національними музеями, що функціонують поза межами існуючої мистецької мережі.

Загалом, виключно секторальне планування низки заходів має сприяти створенню оновленого та оригінального іміджу країн, так як і заохоченню приватних та непрофесійних агентів до кооперації. Країни, що диверсифікують свою діяльність з культурної кооперації за посередництвом спеціальних департаментів та інститутів, слідують попередньо встановленому плану дій секторальної політики, підвищуючи рівень контролю своїх фондів та зосереджуючись на виключно рекламній діяльності в усіх культурних секторах. З іншого боку, відсутність спеціальних департаментів з міжнародних культурних справ не допускає ведення секторальної політики та проведення об'єктивної оцінки попередньої діяльності в сфері візуального мистецтва.

Не існує підстав очікувати кардинальних змін у національних пріоритетах кооперaційної діяльності в сфері візуального мистецтва в наступні декілька років. Більша частина урядової діяльності в сфері виконавчого мистецтва стосується питань фінансування, переважно зосереджених на ініціативах, що породжується сектором як таким. Існуюче забезпечення міністерств та фінансових інститутів за так званою моделлю "протягнутої руки" здебільшого спрямовується на підтримку виконавчих видів мистецтва за кордоном. Подібно держави часто субсидують заходи з високим рівнем оглядовості та рекламним впливом (фестивалі, святкування тощо), але загалом менш активно сприяють організації діяльності, що не може гарантувати негайного та наявного ефекту. Проте поступово з'являються нові показники.

Щонайменше три істотні перепони піддають небезпеці розвиток подальшої міжнародної кооперації у сфері виконавчого мистецтва: загальнодоступність інформації, проблеми з існуючою законодавчою базою (візові труднощі запрошуваних до участі в проектах країн ЄС митців із країн, які

не є членами ЄС), незбалансованість розвитку різних областей Європи. Необхідними умовами покращення ситуації є заснування підтримуючих та комунікаційних систем, що пропонують полегшення доступу до мережі та інших об'єднуючих платформ, створення більш доступних систем структурованої інформації. Задля покращення обміну між професіоналами сфери виконавчого мистецтва діяльність має проводитись у рамках додаткових двосторонніх директив між окремими країнами та вдосконалених інструкцій з дипломатичної роботи в консульствах.

Надзвичайно важливого значення набуває фінансова роль урядів, що виконують ініціюючу функцію, в діяльності сфери виконавчого мистецтва. З іншого боку, багатостороння інтеркультурна кооперація може залишити в тіні двосторонню міжнародну кооперацію.

Відповідна практична та теоретична підготовка в напрямку, що стосується міжнародної культурної кооперації, враховуючи існуючі потоки, тенденції та потреби сфери виконавчого мистецтва, має забезпечуватися державним службовцям тих департаментів та міністерств, що є задіяними в міжнародній культурній кооперації. Схоже, питання підготовки та інтелектуального розвитку культурних дипломатів, що працюють в зарубіжних країнах, потребують особливої уваги.

Недостатньою є діяльність, що проводиться національними культурними інститутами щодо нових складових у визначенні спадщини, особливо популярних та територіальних культур приєднаних країн. Незначна кількість заходів проводиться з метою забезпечення захисту нематеріальної культурної спадщини, особливо в Центральній та Східній Європі.

Досить часто двостороння чи багатостороння кооперація виникає в короткі терміни та залежить переважно від політичних потреб. Одним з наявних бар'єрів на шляху до кооперації у сфері культурної спадщини є бракування доступної інформації на транснаціональному рівні. Це особливо очевидно проглядається в напрямках, включених до широкого визначення культурної спадщини (наприклад, нематеріальної спадщини), децентралізованих системах управління, програмах для операторів, що застосовують нові технології, загальній Європейській структурі, особливо у відображенні меморіального компоненту спадщини, програмах обміну та набутті першого досвіду молодими європейцями.

Міжурядова кооперація в сфері музики демонструє усталений акцент на стилях, інститутах та композиторах XIX ст. Аналіз форм кооперації свідчить, що в них продовжує існувати імпорт-експортний спосіб мислення щодо музики в багатьох країнах, передбачаючи велику кількість заходів, що зосереджуються лише навколо передачі національного образу, полишивши осторонь дослідження, включені в реальну співпрацю. Виходячи з реалій державної політики, можна зазначити, що державою стимулюється ті види кооперації, які стосуються сфери молодіжних програм та заходів.

Інша важлива форма міжурядової кооперації існує в сфері теле- та радіомовлення, особливо за посередництвом Європейського телерадіомовного союзу.

Деякі важливі складові проглядаються в підході, що приймається різними країнами. Франція, Об'єднане Королівство, Германія, Нідерланди та Італія є основними генераторами спільних заходів, оскільки більшість країн Східної та Центральної Європи та деякі країни Західної Європи представляють низку країн, на які ці заходи спрямовано, а "культурна кооперація" почасти розуміється в цьому контексті як презентація зарубіжних робіт та компаній. Уряди часто включають до сфери діяльності своїх культурних договорів виступи, фестивалі та продукцію.

Формальний обмін у рамках договорів з двосторонньої культурної кооперації виходить з моди. Хоча угоди можуть бути все ще в силі, їхнє використання безпосередньо урядами є більш стриманим порівняно з основним об'ємом міжнародної діяльності. Дедалі частіше агенції, мережі та окремі особи стають реальними мотиваторами діяльності. Оскільки система неминуче стає більш багатосторонньою в своїх операціях, то й професіональна мережа неуклінно перетворюватиметься на більш ефективного та активного учасника діяльності. В інтересах урядів – використовувати мережу задля поступового встановлення взаємовигідного партнерства, навіть за умов відсутності прямого національного зв'язку, що може бути реалізовано як шляхом прямої підтримки (на національному чи ЄС рівні), так і шляхом залучення своїх власних музичних організацій до участі та внесення реальної суми на робочі витрати.

Відтак, Міжурядова культурна кооперація часто зводиться до підписання двосторонніх чи багатосторонніх договорів виключно дипломатичної природи та позбавлена спеціального змісту. Певною мірою це відповідає виконавчій частині двосторонніх програм, що дає змогу країнам підтримувати прояви їхніх інтересів у розвитку відносин з державами-партнерами. Поняття культурної дипломатії постійно змінюється упродовж останніх 25 років, а з часу падіння Берлінської стіни 1989 р. змінюється з особливою швидкістю. Впродовж останніх десятиліть міжнародна культурна кооперація набуває певної автономії у контексті розширення освітніх та наукових програм та дедалі більше визнається як стратегічно важлива "третя колона" (поза рамками політичних та економічних питань) у межах деяких міжнародних переговорних процесів.

Чернець В.Г.,
доктор філософії, професор,
заслужений працівник освіти України,
академік Академії наук вищої школи України,
ректор ДАКККіМ

ДИНАМІКА КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Як свідчить світова практика, естетика і мистецтвознавство на межі століть набувають особливої ваги й значущості внаслідок дещо несподіваних причин, а саме: зневіри людства у значенні науково-технічного прогресу, його "переможної ходи по планеті Земля". Техногенні катастрофи, певна розгубленість науки перед і досі непізнаними секретами атомної енергії, уповільненість освоєння космосу й т. ін. змінили як парадигму цінностей, так і спрямованість футурологічних прогнозів. Якщо на межі XIX–XX століть поява автомобіля, літака, численні відкриття в галузі фізичних знань, а пізніше формулювання теорії відносності, опанування й усвідомлення ідеї швидкості викликали до життя футуризм, кубізм, а з ними й ідею запровадження в мистецтво аналітичного методу дослідження, то кінець XX століття відроджує значення гуманітарного знання, яке є запорукою гуманізації людини, усвідомлення нею відповідальності перед людською цивілізацією, її майбутнім.

У зв'язку з цим, серед проблем сучасного гуманітарного знання особливого значення набула проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства. Це пов'язано з кількома причинами. Серед них, передусім, відзначимо загальний інтерес до естетики як науки, що здатна гармонізувати особистість розвинути й удосконалити культуру людських почуттів, виховати сталі смаки. Інтерес до мистецтвознавства пов'язаний з долею сучасного мистецтва – мистецтва початку XXI століття. Адже не секрет, що сучасна загальна картина видової спрямованості мистецтва змінюється настільки, що її навряд чи можна порівнювати не лише з початком століття, але й навіть із процесами 80-х та 90-х років минулого століття.

Можна зазначити, що інтерес до мистецтвознавчих проблем – це не тільки інтерес теоретика, але й практичні питання пошуків шляхів регуляції видової специфіки мистецтва, виховання поваги до творчості, до особи митця, це виховання свідомого ставлення до мистецтва як пам'яті людства.

Не викликає сумнівів сам факт близькості естетики і мистецтвознавства, які, водночас, і достатньо самостійні, що дозволило їм пройти протягом віків власну історію, зберегтися і відкрити сучасним дослідникам нові потенційні можливості щодо сукупного впливу на людину. Маючи певні історичні традиції вивчення специфіки взаємодії естетики і

мистецтвознавства, теоретичне підґрунтя концептуалізації цієї проблеми пов'язане, безперечно, з XX століттям. Слід визнати, що свого часу в межах марксистської методології було зроблено чимало плідного для з'ясування естетичної природи мистецтва. Водночас спостерігався нерівнозначний розвиток естетики і мистецтвознавства. Естетика в межах єдиної методології набувала, все ж, значно більших можливостей для свого розвитку, маючи право в тій або іншій формі звертатися до історії світової культури, історії мистецтва, опираючись, водночас, на живу мистецьку практику радянських часів.

Своєї черги мистецтвознавство мало фактично єдине підґрунтя – твори методу соціалістичного реалізму, необхідність же розвитку теорії на єдиному за своєю художні о-образною будовою фактологічному матеріалі не давала пошукового простору. Поєднання естетики і мистецтвознавства не лише зміцнило позиції останнього, а й дозволило виокремити принципово важливу проблематику, спонукало до узагальненого сприймання видів мистецтва, висунувши такі перспективні ідеї, як синтез мистецтв та видова співтворчість мистецтв.

Наукова практика склалася так, що інтерес до широкого кола проблем мистецтва, його естетики і естетики як методології мистецтвознавства – в межах традиції радянських часів – був у російських, грузинських, українських теоретиків, а це дозволило сполучити теорію із специфікою національних традицій у мистецтві, що значно персоналізувало позиції, збагачувало загальну картину.

При всій самостійності розміркувань щодо природи мистецтва, представлених у різних наукових роботах останньої третини XX століття можна визначити спільні підходи. Найбільш типовим є позиція, обґрунтована у 80-ті роки відомим російським естетиком М.Н. Афасіжевим. Він спробував існуючі погляди, специфічні підходи трансформувати через конкретні системні принципи, покладаючись на вже існуючі системоутворюючі принципи. У такому підході принциповим є розуміння "системи" її структурних елементів.

Аналізуючи різні визначення поняття "системи", які найбільш поширені у відповідній літературі [1], можна стверджувати, що система – це цілісний комплекс взаємозв'язаних елементів (це найбільш поширене визначення). Друге визначення підкреслює значення системи як єдності із середовищем. Дослідники обов'язково структурують систему, визначаючи підпорядкованість елементів, які, своєї черги, виступають як системи більш низького рівня.

Спираючись на ці формалізовані структури, М.Н. Афасіжев, водночас, виявляє обмеженість цих підходів, що не враховують "один важливий, момент характеристики будь-якої системи – її розвиток внаслідок функціонування у тому чи іншому середовищі і в процесі взаємодії з іншими

системами як вищого, так і нижчого порядку [2, 5]". Таке, більш наближене до проблем мистецтва, розуміння системи дало змогу М.Н. Афасіжеву визначити власне систему мистецтва, яка "в світлі постулатів системного підходу мистецтва у його видовому й жанровому розмаїтті є складною системою взаємообумовлених підсистем, які перебувають у діалектичній взаємодії між собою, з одного боку, і з різними суспільними системами – з іншого [2, 6]".

Цю взаємодію М.Н. Афасіжев пропонує аналізувати через три зрізи: 1) вертикальний, 2) горизонтальний, 3) часовий.

Вертикальний зріз, на думку вченого, виявляє складну систему, "провідною самостійною одиницею якої виступає твір мистецтва", а твір уже є системою для "підсистем - образів, сюжету, композиції, стильових особливостей". Останні також можна диференціювати на більш часткові ознаки: "матеріал, ідейне значення, мовні особливості, зображально-виражальні характеристики, еволюція образу і т. ін. [2, 6]".

Горизонтальний зріз наголошує на видовій системі мистецтва – літературі, живопису, музиці, архітектурі, кіномистецтві й т. ін. А вже, покладаючись на видову систему, можна визначити їх підсистему: література, наприклад, складається із родів (проза, поезія, драматургія). У свою чергу, рід поділяється на класи (роман, повість, оповідання), а класи – на жанри (роман історичний, авантюрний, психологічний, сентиментальний). Якщо кожний рід у межах кожного виду мистецтва проанатомувати в такій спосіб, то складається, як можна собі уявити, доволі складна й багатоаспектна структура.

Водночас, на думку М.Н. Афасіжева, на горизонтальному зрізі "мистецтво тієї чи іншої країни або нації в його видовій чи жанровій багатозначності взаємодіє з мистецтвом іншої країни чи нації.

Таким чином, перед нами відкривається широка картина взаємодії творів мистецтва, його видів національних мистецтв, а як наслідок – можливість розгляду мистецтва як єдиної системи певної епохи [2]".

Часовий зріз, як вважає теоретик, свідчить, що вся система не функціонує у "вакуумі", а "є підсистемою суспільства певної епохи" і залежить від різних суспільних систем і структур, характеру і рівня суспільного виробництва й активно взаємодіє з іншими формами суспільної свідомості – наукою, політикою, етикою, релігією та ін. [2]".

Вважаємо, що підхід, запропонований М.Н. Афасіжевим, має підсумовуючий, об'єднувальний характер, в межах якого знаходять свій рівень майже всі специфічні ознаки мистецтва. Водночас, у такому сконденсованому вигляді стає наочним, наскільки мистецтво є складний феномен. Якщо ж погодитися з думкою М.Н. Афасіжева, що всі системи й підсистеми суспільства "перебувають у постійному динамічному русі", то зрозуміло, яким складним є "життя мистецтва". Адже його слід розглядати, "по-

перше, в системі суспільства, по-друге, як процес художньої творчості, що проходить у часі, і сприйняття продуктів творчості членами суспільства або публікою"[2].

Зазначаючи теоретичні праці, в яких аналізуються специфічні засади естетико-мистецтвознавчого підходу до мистецтва, слід відмітити і ті концептуальні підходи, які створювали досить об'ємну дослідницьку площину. Підкреслимо такі спрямування аналізу, як вивчення теоретико-пізнавальної сутності мистецтва А.Л. Андрєєв, М.І. Киященко, В.І. Мазепа, Л.Н. Столович. Досить активно розроблявся протягом кількох десятиліть функціональний підхід до мистецтва С.Д. Безклубенко, В.В. Ванслов, М.С. Каган, О.П. Лановенко, В.І. Толстих. Значний внесок зробили ті автори, які вивчали ступінь активності впливу мистецтва на формування особистості А.В. Азархін, А.С. Канарський, О.К. Шевченко, Р.П Шульга. Перелік напрямків аналізу можна продовжити й, безперечно, розширити, проте, не претендуючи на всеохопність, відмітимо інше. Згадана цілеспрямована робота багатьох теоретиків обумовила той поштовх, який естетика, передусім, українська переживала у 90-ті роки XX століття.

Саме одна з позитивних ознак українського сучасного досвіду полягає, на нашу думку, в органічній єдності теоретичного підходу з використанням його здобутків у практиці як викладання цих наук, так і у збагаченні форм і методів естетичного і художнього виховання дітей і молоді, в удосконаленні методичного забезпечення практичних видів роботи. Те, що зроблено в Україні В. Лазовим, Н. Миропольською, О. Рудницькою саме й дає привід говорити про теоретико-практичну цілісність опанування проблемою взаємозв'язку естетики і мистецтвознавства

Що ж до теоретичних здобутків, то на особливу підтримку заслуговує концепція українського естетика Д.Ю. Кучерюка, який розглядає естетику як метатеорію мистецтва, досить аргументовано "підводить" нас до утвердження терміна "метатеорія" і виявлення особливих можливостей естетики як метатеорії мистецтва. Він слушно зауважує, що науково-теоретичний підхід є не єдиним способом освоєння й оцінки мистецтва. Побіч з науково-теоретичним є і рівень буденної свідомості.

Складність самого феномена мистецтва, різних методологічних підходів до з'ясування його природи й специфіки сприймання створює певну суперечність саме тому, що вивчає мистецтво декілька наук Д.Ю. Кучерюк систематизує їх так:

1. Наука і методи аналізу, які погоджені необхідністю досліджень у сфері художньої культури (історія і теорія мистецтва, поетика, художня критика, естетика).

2.Науки, які утворюються на зіткненні різних методологій (психологія, семіотика, соціологія, фольклористика, історія).

3.Науки природничо-технічної чи біологічної орієнтації (теорія інформації, голографія, біоніка, психофізіологічні експерименти, космологія, медицина).

Враховуючи численність наук, які вивчають мистецтво, існує реальна можливість "розмивання" мистецтва між різними аспектами. Тому виникає необхідність виявлення якихось наріжних понять і методологічних заснов. Таке своєрідне навантаження може виконати естетика, яка, за слушним зауваженням Д.Ю. Кучерюка, "спочатку внутрішньо, а з часом і в своєму термінологічному визначенні еволюціонувала до рівня системотворчої філософської дисципліни, здатної акумулювати в собі різні методи і підходи в аналізі будь-яких проявів, що характеризують специфіку мистецтва [3, 111]. На підґрунті такого підходу Д.Ю. Кучерюк формує поняття “метатеорії”. Естетика входить до числа наук про мистецтво, вона так чи інакше пов’язана з ними, оскільки поза власне естетичним аналізом виконує інтегративну функцію накопичення синтетичного знання про мистецтво. Ця її філософсько-методологічна здатність бути своєрідною метатеорією мистецтва формувалася поступово. Процес не завершений і досі” [3, 110].

Ми вважаємо запропонований підхід не лише принципово новим, але й надзвичайно перспективним у відтворенні реальних зв’язків естетики і мистецтвознавства. Водночас, розгляд естетики як метатеорії мистецтва, з одного боку, систематизує види мистецтва, збагатить їх понятійно-категоріальний апарат, допоможе поглибити почуттєву природу мистецького твору. Що ж до естетики, то запропонований підхід дозволить, передусім, виявити справжнє значення мистецтва в предметі естетики.

З іншого боку саме естетичні платформи стимулювали чимало художніх напрямків у мистецтві ХХ століття, а – відповідно – й мистецтвознавчі розробки, їх кількісне й якісне збагачення. Так, інтуїтивістській естетиці ми зобов'язані появою такого непересічного літературного явища, як "новий роман", а естетика феноменологізму не лише сформулювала ідею "артизації" світу, але й продемонструвала у 70-ті роки минулого століття значний вплив масових видовищ на психологію глядача.

У проблемі "естетика - мистецтвознавство", у виявленні естетичного потенціалу мистецтвознавства маємо чималі здобутки, проте необхідний і подальший теоретичний пошук, який відповідав би динаміці розвитку як естетики, так і мистецтвознавства.

Література:

1. Исследования по общей теории системы. – М., 1969.

2. Афасижев М.Н. Искусство как предмет комплексного исследования. – М., 1983.

3. Кучерюк Д.Ю. Естетика як метатеорія мистецтва // Естетика. – К., 1997.

Безклубенко С.Д.,
доктор філософських наук, професор,
проректор з наукової роботи КНУКіМ

ПРО ВЗАЄМОДІЮ КУЛЬТУР

З огляду на очевидну самобутність культури кожного народу може здатися обґрунтованим уявлення про гомогогенний характер формування етнічної (національної) культури. Але це далеко не так. Наприклад, можна говорити про ефект "дистиляції". По-перше, про відносну однорідність "матеріалу", який береться за основу формування етнічної культури, можна говорити тільки щодо самого першого періоду. Та навіть цей етап характеризується надзвичайною складністю процесу під час якого із спільного досвіду окремих людей "кристалізуються" звичаї сім'ї та роду, а з них – звичаї народу ("народності", "племінного об'єднання" тощо). За аналогією до процесу очищення рідини від різних некорисних домішок (зокрема шляхом випаровування – возгонки), цей процес варто уподібнити дистиляції. Таке порівняння видається не позбавленим логічних підстав: спонтанний, стихійний процес відбору найдоцільнішого, найефективнішого з усього розмаїття індивідуальних практик, справді, чимось нагадує процес дистиляції. Проте логіка такого порівняння таїть у собі й певну загрозу: манить перспективою виділення своєрідного "дистиляту" – "чистого етнонаціонального екстракту", "ферменту" ("українськість", "російськість" тощо), який нібито й надає певній культурі неповторної самобутності, своєрідної "національної визначеності".

Явище ендосмосу. Навіть "пелюшковий" період становлення національної (етнічної, народної) культури характеризується (поряд з "дистиляцією" свого, рідного) засвоєнням аналогічних "дистилятів" сусідніх народів: додаванням, домішуванням чужорідного до свого рідного. Відбувається щось на зразок купажування. Але якщо у парфумерній, виноробній промисловості (а також чайній, кавовій, соковій тощо) цей процес має свідомий та доцільний характер – змішування здійснюється заради одержання продукту бажаної якості, – то "купажування" етнонаціональної культури відбувається спонтанно, переважно стихійно. Якщо продовжити аналогію із закономірностями перетворень рідинного середовища, то цей процес можна уподібнити осмосу. Справді, подібно до того, як між розчинами (різної концентрації та соляного складу, за умови, коли вони не розділені абсолютно непроникною перегородкою) відбувається їх природне перемішування, внаслідок чого через певний час може навіть встановитися однорідний розчин (з переважаючими характеристиками більш концентрованого), так і між народами відбувається процес взаємопроникнення та "змішування" – аж до можливого "зрівняння". В разі, коли останнє набуває виразних рис більш "концентрованого", говорять про асиміляцію. Ясна

річ, зазначений процес взаємодії спонтанно і стихійно відбувається насамперед там, де відсутні штучні непроникні перегородки між народами – в регіонах їх безпосереднього природного (природно-історичного) сусідування, так би мовити, “на периферії”, на окраїнах. З огляду на це процес примежового взаємопроникнення культур цілком справедливо дістав назву культурного ендосмосу (англ. end – кінець + осмос). Варто зауважити, що люди (сім'ї, роди, племена й народи) ніде і ніколи не існували в абсолютній ізоляції одне від одного. Відтак, уявлення про абсолютну самобутність народів та їхніх культур, як правило, перебільшені. Абсолютно самобутні лише дикуни в джунглях Південної Америки. Як дотепно зауважив (не без вишуканої і цілком доречної гри з словами) Олжас Сулейменов, відомий не лише як оригінальний казахський "русскоязычный" поет, а й як глибокий дослідник та цікавий коментатор "Слова о полку Ігоревім", “само-бытие” народов – исключение, правилом является их со-бытие". Життя народів скрізь і завжди являє собою саме спів-буття, що нагадує “су-сідство” "культурних розчинів" різної концентрації. І якими б малопроникними не видавалися "мембрани", що ними іноді прагнуть штучно відгородитися, – від Великого китайського муру до пріснопам'ятної Берлінської чи новозбудованої Ізраїльської стіни – на “пограниччі” все ж відбувається осмотичний процес: культура “більш високої концентрації”, скажемо так, знаходить “капіляри”, якими просочується в середовище сусідньої, насичуючи її своїми “солями”...

Єдність гомо- та гетерогенезу. Через безупинну взаємодію і вплив сусідніх національних елементів змінюється вигляд народів і племен. Отже, ендосмос, з одного боку розуміється як спонтанний, стихійний процес впливу ("тиску"!) однієї культури на іншу та (з іншої боку!) – мимовільне, підсвідоме чи більш-менш усвідомлюване переймання, добровільне запозичення та засвоєння явищ (форм, типів тощо.) чужої культури. Наші предки руси виявляли неабияку здатність пристосовувати до своїх народних умов і оживляти своїм духом чужоземні впливи. Поряд з власними старовинними формами у добі княжій (коли поряд із суто візантійськими (як-от Софія Київська) зразками (засвоєні, тобто естетизовані, вони з часом стали видаватись за “свої”, “рідні”)) за їх подобою і взірцем з'явилися справді свої, рідні (своєрідні!) християнські храми, що мали істотну відмінність від візантійських (іконостас). В часи Хмельниччини та Коліївщини, коли, відкидаючи псевдокласичний культ форми та елегантної ерудиції польської естетичної інвазії, в історичних козацьких думах та піснях вони здобули свій класичний народний вираз в усній (співаній!) поезії... Отож, є всі підстави говорити про органічне поєднання в процесі становлення народної (етнічної, національної) культури елементів як гомогенних, так і гетерогенних.

Взаємодія культур: взаємовідштовхування, взаємопроникнення та взаємовплив. Наголосимо ще раз: поки що йшлося про цілком мирне запо-

зичення інонаціональних (інорідних, інонародних, іноетнічних) елементів та органічного включення їх шляхом засвоєння (естетизації) до надбань своєї культури, а далі витворення на їхній основі власних оригінальних культурних цінностей.

Поняття “взаємодія” значно ширше за своїм змістом. Воно "охоплює" стосунки, пов'язані не лише з мирним, добровільним взаємопроникненням та взаємовпливом культур, а й з протистояння, відштовхування та боротьбу проти одностороннього проникнення або, навпаки, за односторонній вплив однієї культури на іншу – аж до насильницького насадження, нав'язування своєї культури одним народом іншому. Отже, для більш повного уявлення про цей діалектично-суперечливий процес необхідно ближче розглянути, принаймні, логічно прояснити терміни взаємодія, взаємопроникнення, взаємовплив.

Щодо поняття взаємодія справа видається найпростішою. Це процес між елементами, принаймні, двох взаємозв'язаних систем. У нашому випадку, скажімо такими системами виступають народи, їхні культури загалом чи окремі галузі.

Цілком зрозуміло, що наслідком взаємодії певних систем є відображення (відбитки) цих взаємодіючих систем одна в одній. Міра і характер цих "відбитків" неоднакові – як у кількісному відношенні, так і якісному. Очевидно, що навіть у разі "негативної" взаємодії (відштовхування), не кажучи вже про боротьбу за позитивний результат, кожна система залишає в іншій не лише фізичний (предметний) слід свого діяння на неї – певний знак, але разом з ним (у ньому) його значення, "зашифрований", “закодований” у цьому слідові смисл, інакше –інформацію про конкретну дію, відтак – про всю систему, що діє.

Взаємопроникнення. Елементи і будь-які складні системи, як зазначав М. Амосов, взаємодіють... через поля, частки, тіла. Якщо так можна висловитись, це фізичний аспект Всесвіту. Однак, крім нього, є й інший аспект – інформаційний. Особливо наочно останній проявляється при взаємодії складних систем, коли вони діють одна на одну не тільки безпосередньо самим фізичним фактором, а й зміною його в часі і просторі, вираженою іншими фізичними структурами. Можна сказати, що у цих випадках діє інформація, виділена з фізичної дії... Проте виділити цю інформацію із діяння може тільки складна система, здатна відобразити її у власній структурі у вигляді моделі.

Справа не у самому слові інформація, що стало надзвичайно модним в епоху електронних обчислювальних машин, а в тому, що за взаємодії високоорганізованих систем (якими, безперечно, є культури народів) в кожному акті такої взаємодії завжди можна розрізнити (і варто розрізняти) безпосередній, зазвичай предметний слід (доказ, наочне свідчення) – знак цієї взаємодії – та його значення (смисл): виразом чого (та провісником

чого) є ця дія. І обидва ці аспекти (сигнали) виявляються дійсними і дійовими (хоча дієвість їх може і тотожною, і різко відмінною).

Взаємовплив. Йдеться про необхідність розрізняти явища взаємопроникнення систем (чи елементів) та їхній взаємовплив, навіть якщо цей останній і був зумовлений першим і більше того – скидався зовні на той самий процес.

Коли, наприклад, в Україні з'являються російські театри (на постійній основі чи на гастролях), на книжкових прилавках – російські видання, на вітчизняних теле- та радіоканалах – російськомовні передачі тощо, то все це явища проникнення російської культури в українську. Якщо ж у результаті такого проникнення відбуваються певні зміни в українській культурі (щодо форм, тематики, стилю тощо), то це вже вияв впливу російської культури на українську. Якщо, допустимо, російські (російськомовні) гастролери чи й діючі в Україні на постійній основі російськомовні художні колективи, вражені незнаним досі досвідом місцевих митців, переймуть (запозичать) дещо у цьому ж плані (наприклад, маску а ля Вєрка Сердючка), то це буде вже проявом впливу української культури на російську.

Коли в Україні видаються сонети Шекспіра, та ще й у доброму перекладі українською мовою, то це, безперечно, – явище проникнення англійської культури (в даному разі – поезії) в українську. А от коли українські поети, як-от Дмитро Павличко, почнуть самі складати сонети, – це вже прояв впливу англійської поезії (отже, культури) на українську.

При цьому важливо розрізняти характер цього руху. По-перше, процес впливу може бути як спонтанним, стихійним (на зразок ендосмосу), так і цілеспрямовано організованим. По-друге, він може бути як цілком добровільним запозиченням, перейманням здобутків іншої культури (передавання своїх культурних досягнень завжди щире: люди виявляють чи не найбільшу щедрість саме коли йдеться про те, щоб "поділитися" з сусідами своїми піснями, танцями тощо), так і насильницьким, ґвалтівним актом насадження своєї культури іншим. Останнє почасти здійснюється руками "своїх" же (як, наприклад, "хрещення" Русі князем Володимиром чи "європеїзація" московитів царем Петром), що суті справи не міняє.

Щодо наслідків взаємопроникнення та взаємовпливу культур, то вони залежать від “питомої ваги” взаємодіючих “суб’єктів”. Більш “насичена” (щоб не сказати більш розвинена) культура, як правило, справляє і більший вплив на “партнерку”, зазнаючи певного впливу і сама. Результатом може бути цілковита асиміляція менш “насиченої”.

Література:

1. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
2. Безклубенко С. Д. Українська культура: погляд крізь віки. – Ужгород, 2006.

Бітаєв В.А.,
доктор філософських наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
академік Академії наук вищої школи України,
проректор з наукової роботи ДАКККіМ

ГУМАНІСТИЧНА ПАРАДИГМА СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Сучасне українське суспільство перебуває у ситуації надпорогового стресу, оскільки трансформаційні зміни відбуваються водночас в усіх системах соціокультурного середовища. Значних змін набуває економічний уклад, державно-політичний устрій, соціальна структура, професійно-статусні ранжири, етичні й естетичні цінності, трактування історичних фактів і подій. Ґрунтовна переоцінка системи цінностей, яку можна назвати "аксіологічною революцією", спричинила певною мірою екзистенційну кризу для маси людей різних верств і вікових категорій. Старші покоління внаслідок перегляду значимості недавньої історії втрачають цілісність і осмисленість власного життя, молодь, внаслідок багаторічного поглиблення економічної кризи – соціальну перспективу. Становище ускладнюється й з огляду на майнову поляризацію суспільства та зумовленим нею конфліктом масової і елітарної ціннісної свідомості. Значна частина суспільства перебуває у стані когнітивного дисонансу, тобто у стані напруженості, що виникає у разі несумісності двох знань - невідповідності реальних вимірів життя публічній риториці нової політичної еліти.

Описуючи соціально-психологічний стан сучасного українського суспільства, фахівці все частіше вдаються до термінів, що ними позначаються різноманітні форми соціопатій, тобто масові порушення соціальної адаптації, викликані відсутністю загальноприйнятних схем впорядкування навколишнього світу і самоідентифікації людини в соціумі. Таке становище притаманне будь-якому трансформаційному періоду, що характеризується докорінною зміною соціокультурного середовища – у широкому розумінні цього терміна як штучного середовища людини у сукупності його соціальних, економічних, політичних, технічних та інших вимірів. Принципова, якісна зміна цих вимірів порушує певні усталені способи організації життя і діяльності суспільства, зумовлюючи стресові ситуації для певних мас людей, що потребує вироблення і встановлення нових систем соціальної адаптації.

Пролонгація подібного становища приховує в собі загрозу суспільній цілісності, а також здатна зумовити встановлення нового типу тоталітаризму, оскільки суспільство в означених вище характеристиках тяжіє до авторитарного устрою. Усунути подібну небезпеку і спрямувати суспільство на

шлях динамічного демократичного руху можна лише за умови відповідного вирішення проблеми взаємоадаптації і соціокультурного середовища й людини.

Проблема полягає в тому, що протягом усього часу трансформаційних перетворень як у теорії, так і, насамперед, - практично, стверджується необхідність односторонньої адаптації людини до змін економічної, соціальної, політичної та ін. систем. Така постановка питання навіть не підлягає сумніву як сама собою зрозуміла. Навпаки - саме у невмінні або нездатності людей адаптуватися до умов ринку, державного суверенітету, демократії тощо вбачається чи не головною причиною сучасних економічних негараздів, зволікання реформ, аксіологічної кризи та ін. Інакше – соціокультурне середовище і людина покладаються як контраверсивні явища, де людина є похідною, такою, що підлягає зміні відповідно до змін у штучних, нею ж створених системах. Останні ж розглядаються як провідні, самоцінні і самодостатні, до яких людина мусить пристосовуватися, адаптуватися, навіть якщо це коштуватиме їй життя – в екзистенційному сенсі поняття. Як такі системи постають нові реалії соціокультурного середовища – суверенна держава, нація, ринок і навіть культура в її акцентовано етнічному розумінні.

Утвердження примату середовища хибує не лише з екзистенційної точки зору, але й методологічно. Людина не є пасивний продукт середовища, рівною мірою середовище не є продуктом людського свавілля. Між цими явищами існує зв'язок взаємозалежності, але провідну роль відіграє, все ж, суб'єкт – людина. Тільки вона відповідно може регулювати цю взаємозалежність – або підкоряючись своєму творінню, суцільно адаптуючись до нього, або ж встановлюючи ту рівновагу, яка уможливлює і поступальний рух соціокультурних систем, і вільний розвиток самої людини. Іншими словами – людина здатна (і повинна) не лише адаптуватися до змін середовища, але й адаптувати їх до себе, до потреб свого життя.

Отже, від вибору вектора адаптації залежить вибір суспільно-політичних стратегій. Особливо – у перехідні часи, коли перед суспільством на певний час відкривається деякий спектр можливостей і від вибору залежить життя не лише трансформації сучасних поколінь, але й майбутніх.

Історичним прикладом адаптації середовища до потреб людини може слугувати перехід американського (а потім – і західноєвропейського) суспільства до постіндустріального способу життя, що розпочався з кризи 50-х років. З метою її подолання було розроблено, зокрема, концепцію "нового суспільства" (А. Відіч, Дж. Бенсман), яка стверджувала, що адаптації до нових явищ життя підлягають першочергово не люди, а соціальні інститути та суспільні відносини – з урахуванням екзистенційних людських інтересів.

Криза, викликана повоєнним спадом виробництва, майновою поляризацією суспільства, була подолана шляхом перерозподілу національного продукту на користь "працюючих класів", соціального планування й довгострокових соціальних програм, соціальної підтримки, так званого, "четвертого стану", до якого віднесено людей, які мають обмежені здатності до адаптації. У результаті на початок 70-х років суспільно-економічний устрій країн Заходу набув тієї цивілізованої форми, що стала привабливою і для народів Східної Європи, які в ході "оксамитових революцій" обирали західний шлях розвитку, орієнтований на екзистенційні потреби людини, її самоцінність та пріоритет її прав.

Україна сьогодні робить свій вибір. Спектр можливостей ще існує. Спектр пропозицій також – державоцентрична, де вищою цінністю пропонується визнати державу; націоцентрична, де нація вбачається у суто етнічному плані; ринкова ("ринок усе розставить по своїх місцях"), месіанська, де йдеться про всесвітньо-історичне призначення України, і багато інших, які, врешті-решт, зводяться до вже перерахованих. Кожна з цих пропозицій висуває парадигму, в якій власне людина відіграє підпорядковану роль, похідну від тієї чи іншої соціокультурної системи (інституту), до інтересів якої вона змушена буде пристосовувати себе і своє життя.

Існує і пропозиція покласти як нову суспільну парадигму принцип гуманізму. В цілому розгортання і послідовне здійснення принципу гуманізму є поступальним рухом до єдності і цілісності людства, до ствердження цінності людини як роду, до "нерепресивного світового суспільства" (Г. Рід), що покладається як ідеал, мета історичного розвитку. Отже, на користь гуманістичного вибору свідчить не лише відповідна соціально-філософська традиція, але й сучасний світовий досвід.

Вибір гуманістичної парадигми, за якої соціокультурне середовище мусить бути адаптоване до людини, жодною мірою не означає, що людина не повинна адаптуватися до змін середовища.

Як уже зазначалося, людина і середовище взаємопов'язані. Проте адаптація людини до середовища повинна відбуватися не шляхом стихійного вироблення "полів автономних поведінок" безпосередньо в умовах динамічних змін, а шляхом соціального захисту та, передусім, – виховання людини, формування її гуманістичного мислення, навичок соціальної пластичності, що полягає у всебічному розвиткові людської особистості, її інтелектуальних та почуттєвих спроможностей.

Тому в умовах трансформації суспільства першочерговим завданням є реформування освітньо-виховної соціалізуючої системи, включаючи і ті суспільні інститути, що працюють над проблемами соціалізації та інкультурації дорослих людей – інституцій культури, засобів масової інформації, мистецтва, ідеологічних структур тощо.

Фрьолі Жан-П'єр,
Перший секретар посольства ФРН в Україні,
керівник відділу культури, освіти та меншин

НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРНІ ВІДНОСИНИ ЯК ВНЕСОК ДО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ САМОБУТНОСТІ

Феномен глобалізації ставить нові виклики до національної та міжнародної політики у галузі культури. З одного боку, глобалізація є нічим новим, адже вона є феноменом настільки ж старим, як і все людство, що означає, що наші культури та цивілізації з древніх часів творилися постійно і через спільний обмін та взаємні впливи. Жодна культура не є "статичною", а розвивається далі під новими враженнями. З іншого боку, теперішня глобалізація часто асоціюється з "американізацією", на доказ чого згадується, наприклад, домінування американських фільмів та музики, а також поширення "американського способу життя". Ця думка є досить справедливою, що й створює особливі виклики для політики у галузі культури на європейському континенті. А які виклики випливають з цього для німецько-українських культурних відносин?

У німецькій зовнішній політиці зовнішня культурна політика займає високе місце (25% бюджету Федерального міністерства закордонних справ направляється на культурну роботу): зовнішня культурна політика є чимось більшим, ніж культурна візитна картка країни у світі. Вона є важливою опорою, важливим містком, на яких пролягають "магістральні дороги політичної та економічної дипломатії". Отож, Німеччина вважає зовнішню культурну політику "третьою опорою" своєї зовнішньої політики поряд з політичними відносинами та зовнішньоекономічною політикою. Проте спосіб, у який країна подає себе за кордоном, є також показником її уявлення про свободу, терпимість і відкритість. Тому, поряд зі сприянням культурно- та освітньополітичним інтересам та висвітленням сучасного образу Німеччини серед цілей нашої політики є також збереження культурного розмаїття та зміцнення культурної самобутності Європи. Цих цілей ми хочемо досягти через культурні програми, сприяння розповсюдженню німецької мови (як містка порозуміння між людьми) та обмін науковцями, студентами і молоддю. Особливе значення відводиться при цьому обом найважливішим культурних інституціям, які за дорученням Федерального міністерства закордонних справ досягають цих цілей і тісно співпрацюють з 222 культурними референтами у Посольствах Німеччини. Німецький культурний центр – Ґете-Інститут – утримує 144 заклади у 44 країнах. Вони організовують культурні програми, пропонують мовні курси, підтримують викладання німецької мови у школах та університетах, а також завзято діють у створенні та обміні бібліотеками. Так-от і вельми

активний Ґете-Інститут у Києві зі своєю поширеною на всю Україну мережею відіграє значну роль у німецько-українських культурних відносинах. Другою інституцією є Німецька служба академічного обміну, яка надає численні стипендії українським студентам для навчання у Німеччині і сприяє партнерським зв'язкам між університетами. Крім того, ця служба відряджає викладачів в українські університети, які допомагають там викладати і поширюють інформацію про навчальні можливості у Німеччині.

Все це є хорошими вихідними можливостями, особливо через те, що Україна дедалі більше розуміє переваги зовнішньої культурної політики та планує і в Німеччині відкрити культурно-інформаційні центри. Це було б важливо тим, що в Німеччині постійно зростає інтерес до України. Так-от, українська література (напр. Юрій Андрухович, Андрій Курков) викликає щораз більшу увагу, а українське сучасне мистецтво буде гучно представлено філією галереї "L-Art-Galerie" Людмили Березницької, що незабаром відкриється у Берліні. Іншим фактором є розлога співпраця між українськими та німецькими музеями: на стадії підготовки перебувають три великі виставки на тему козаків, переселення народів і скіфів. Вони представлятимуть культурно-історичну спадщину України в Німеччині і поширюватимуть знання про неї.

Все це є чудовими вихідними передумовами для німецько-українських культурних відносин як внеску до європейської самобутності у глобалізованому світі.

Гуменюк Т.К.,
доктор філософських наук професор,
перший проректор НМА України
ім. П.І. Чайковського

"COMMENCEMENT DE SIÈCLE" ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН. УКРАЇНСЬКИЙ ВАРІАНТ

Розмова про стан сучасної світової культури не може обійти глобальної дискусії навколо Модерну і Постмодерну, Moderniti і Postmoderniti, яка розгорнулась у світовій (надто у європейсько-північноамериканській) культурі наприкінці XX ст. Найзагальніше йдеться про те, що нова епоха – Постмодерн – приходить на зміну епосі Модерну – з властивим для неї типом свідомості, культури, етики, естетики й політики. У цій дискусії питання про модернізм чи естетичний модерн – одне з основних. Естетичний модерн у цій ланці мислиться як один з найвиразніших модернізаційних процесів. Відтак, йдеться про його аналіз, навіть про переоцінку й відштовхування від його естетичних і філософських принципів у процесі формування нового постмодерністського типу свідомості.

Не вдаючись до аналізу різних культурологічних і філософських аргументів цієї дискусії, зауважимо лише, що проблематика Moderniti-Postmoderniti окреслює особливі рамки, де розгортається сучасне культурне мислення. У цих рамках свідомість і контекст історичного модерну співвідноситься з ідеєю прогресу й суспільною практикою, на основі якої складається поняття про сучасність. Натомість нинішня епоха технологічно-інформаційного суспільства характеризується як "постмодерн" або "постсучасність".

Здебільшого розмова про український модернізм ведеться відокремлено від загального естетико-філософського контексту сучасної гуманітарної науки, в якій, особливо починаючи з 70-х років минулого століття, відбувається переосмислення, уточнення, поглиблення розуміння самого феномена модернізму (приміром, щодо "низької", "масової" культури, до авангарду, перед модерністських і ранньомодерністських форм і періодів, до просвітницьких традицій тощо).

Прикметно, що останнім часом дискусія щодо постмодернізму розпадається на ряд локальних, спеціальних полемік, в яких відроджується традиційні для різних сфер і культур суперечки. Так, наприклад, не можна не бачити у виступах російських культурологів традиційного для російської самосвідомості "слов'янофільсько-західницького" ідеологізування [Давыдов Ю. Современность под знаком "пост" // Континент. – Москва; Париж. – 1996. – Вып. 89. – С. 301-316]. Отже, в той час. За думкою Бориса Гройса, постмодернізм все більше починає сприйматися збоку не як філософія, але як ідеологія (фемінізму, етнічних або сексуальних меншин) [Гройс Борис. Постмодернизм принадлежит прошлому // Континент. – Москва; Париж, 1996. – Вып. 89. – С. 325]. У цій ситуації постмодерністська інтерпретація українського модернізму засвідчує першу тенденцію, а саме – перетворення постмодернізму на один з теоретичних дискурсів. Постмодерністська методологія включає українську культурну практику в контекст розмов про долю європейського "сучасного" (модерного) досвіду. Стало зрозуміло, що культурний плюралізм, прикметний для сучасного світу, дає змогу побачити українську культуру у її самодостатності, а визначальні для української модерної самосвідомості тенденції, концепції та опозиції виявляються у центрі нинішньої культурної ситуації. Вони концентрують найактуальнішу проблематику постмодернізму, зайнятого переглядом просвітницьких і європоцентристських ідеологій.

Одразу зазначимо, що вираз commencement de siècle, який у перекладі з французької мови означає початок століття, позичений нами від Ярослава Поліщука: саме так автор монографії "Міфологічний горизонт українського модернізму" окреслює початок XX ст. в українській літературі. За своїм значеннєвим сенсом ця дефініція претендує стати символом утвердження нового, "початку" як нового. Передбачає вона й

антиномію до дефініції “fin de siècle” (кінець століття), хоча протиставлення кінця XIX і початку XX століть відносне й навряд чи є антитезою. Сенс міфологічного fin de siècle, як синоніму декадансу, багатозначний і радше є символом глибокого зсуву культури, перехідності, переоцінки цінностей, ніж виявом занепаду і присмерку. Крім того, якщо у Франції, де виник цей термін, процес новочасних перетворень пов’язаний із завершенням XIX століття, отже, і міф співвідноситься з кінцем віку, то в інших країнах (Германії, Великобританії, Австро-Угорщині, Росії) – загалом з початком XX століття. [4, 203].

В умовах України “fin de siècle”, на думку Поліщука, перетворився на commencement de siècle. Головні ознаки цього перетворення полягають в тому, що український модернізм трансформував популярні настрої схилку віку (утома, безсилля, відчай), які не вельми прищепилися на наших теренах, у бадьоро-оптимістичні мотиви, співзвучні початку нового століття і станові культурної емансипації українства, романтики культурної інституалізації нації. Справді, сугестія нігілізму практично не торкнулася української художньої культури, пафос будування національної культури не згас під апокаліптичним диханням “fin de siecle”. Без сумніву можемо виокремити й інші аспекти цієї проблеми.. По-перше, акцент, покладений на початок XX століття. як на підперіод або навіть і самостійний період, надає структурної сутності узагальнюючому і досить розмитому, хоча й детермінованому хронологічними рамками, окресленню “кінець XIX – початок XX ст.”. По-друге, нововведене поняття визначає певну систему художніх вартостей, стильових засобів і настанов. Отже утворює погляд на модернізм як на естетичну концепцію і напрямок. Справді, тривалий час модернізм саме так сприймався. Однак останнім часом, з утвердженням модернізму не лише в працях з історії літератури й мистецтва, а й в дослідженнях з історії більш прийнятою є концепція “модерністична свідомість”, що визначає характер цілої епохи від рубежу XIX і XX століть до останньої третини XX століття., коли вступає в свої права постмодерністичний час. Якщо примінити цю широкозакроєну формулу до українства, то на позначення початку XX століття вона може функціонувати як “свідомість новочасності”, а “commencement de siècle” як сумарна назва явищ тогочасної української культури. Тут слід зазначити, що початок XX століття, який постав предметом статті, якось вже надто виразно накладається на час сьогоденний на початок XXI століття. Тим більше, що концепція постмодерності, яка задає нову парадигму мислення, доповнюється теорією “транс модерності”. Остання спирається на досвід культур, – і Україна безсумнівно розвивається у цьому річищі, – які так і не стали “уповні” модерними, і для яких модернізацій ний процес залишається все ще актуальним.

Усвідомлення причетності до нових часів було на той час загальним, властивим не лише інтелектуалам, а й ширшим верствам українського суспільства, трактувати його, отже, можна в категоріях націотворення, як відчуття якісно нового початку в житті спільноти. Це усвідомлення того факту, що для України розпочався процес прискорення історії, який досягнув апогею напередодні Першої світової війни, а виявляв свої наслідки і пізніше. Темпоралізація й динамізація культурного життя породжували відчуття винятковості нового часу для українства, сприймались як становлення, а навіть новонародження нації. Незадовго перед вибухом Першої світової війни цей процес не без подиву підсумовував Володимир Винниченко: "ми, українці, ніби приголомшені своїм власним неочікуваношвидким ростом. Забуваючи всі закони розвитку, ми з нетерплячою жагучістю пориваємося наперед у перші ряди націй" [1, 115]. Енергію національного самооновлення не були в змозі знизити жодні прояви реакції. Тож і стан національно-культурного піднесення тривав на тлі тієї реакції, до того доходили великі матеріальні труднощі, які також служили неабияким випробуванням українській культурі в її інституалізаційному становленні. І це протистояння несприятливим обставинам, ця протидія як вияв волі до національного ствердження – гідний подиву факт, що можна розцінювати як історичний і культурний феномен.

Особливістю націотворення в Україні є те, що кожний з його етапів чи циклів починається з "культурництва", проте завжди це "культурництво" має прихований, а часом і явний політичний підтекст [3, 298]. Національне відродження кінця XIX – початку XX століття за своїм механізмом і спрямованістю також виходило з культури і від неї як суми суб'єктивних намірів об'єктивно потрапляло у сферу ідеології й політики. На початку XX віку національне відродження – це значною мірою процес "масовізації" національної свідомості" (Георгій Касьянов). Молоді адепти модернізму в основу гасел поклали вимоги "демократизації соціального ладу і аристократизації цінностей" (Андрій Товкачевський) [6, 131]. Так, до речі, формувалась одна з особливостей українського варіанту модернізму – в кореляті космополітичного за своєю природою мистецтва з національним підґрунтям. Отже, ідеєю національного відродження детермінувався інтелектуальний простір українського commencement de siècle. Синхронізуючі форми мислення новочасністю супроводжували тенденції творення гетерогенної моделі культурного розвитку. Тут доречно було б відзначити, що постмодерністська інтерпретація передбачає відкриття нового культурного простору з перспективи периферії, маргіналії, меншості, тобто з перспективи "іншого", через врахування автономних локальних моделей розвитку. Перспектива осягнення самоцінності "іншого" відкривається культурному діалозі, в переході від "модернізму" до "модернізмів".

Трансформаційні процеси, що у великій мірі відбувалися як культуротворчі, або так чи інакше проходили через культуру, або, принаймні, на рівні окремих її складових, змінювали структуру духовного життя України. З літературоцентричного протягом XIX століття це життя на початку XX століття ставало культуроцентричним, тобто різновекторним і різноспрямованим. Почала здійснюватися інституалізація української культури. Породжувані переломною добою кінця XIX – початку XX ст., продовжують з'являтися твори, в яких прочитуються нові концепти й інтенції. Наявні в них, з різною мірою визначеності, – на рівні віянь, впливів, а дедалі більше й одночасової суголосності, паралельності, – ідейні рухи і художні стилі епохи – символізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм. Було це виявом інтеграційних починань українського мистецтва підчас commencement de siècle, хоч, звичайно, не всі складові й не в однаковій мірі брали в інтеграції участь. Однак в його загальній структурі заходили процеси близькі, а в багатьох випадках і аналогічні європейським.

У своїй сукупності тенденції розвитку української культури початку століття можуть нагадувати кінетичний рух, за справою якого незнищенний творчий потенціал народу перетворюється на яскраве за своєю національною специфікою новаторство. Однією з найбільш виразних рис новаторства, а водночас й усієї доби є модернізм. Як естетичне явище і напрямок модернізм найглибше і найповніше втілював дух сучасності, був художньою системою, іманентною процесам перетворення у культурному житті епохи. Звідси і номінація її як "епохи модернізму". В координатах українського commencement de siecle модернізм існував як естетика, "як етап в модернізації культури" (Соломія Павличко), існував явлено, а не у вигляді інтенцій, прихованих в контекстах чи підтекстах, як сталося пізніше. Тож в "загальній" історії українського модернізму цей період є найбільш "самоідентичний", тому що відкрито і однозначно демонструє властивості модерністичного дискурсу. Навіть попри відсутність програмного тексту на підтвердження його легітимності та на означення точки відліку його часу. Але це не становить проблеми, адже, на думку західних вчених, модернізм як культурну реальність важко вхопити і вставити в якісь суворі рамки (зокрема, так висловлювався польський знавець модерністичної проблематики Казімєж Вика) [8, 30]. Більше того, в усьому континуїтеті світової культури навіть неможливо встановити епохальний злам, "поріг", за яким починається модернізм (цю правомірну концепцію розвинув німець Ганс Роберт Яусс) [7, 30-31].

У сфері артистичної реалізації модернізм знаходив свій вияв як світогляд і світовідчування, свідомість і внутрішня сутність людини. Саме у такому вигляді він притаманний і багатьом українським митцям. З фрагментів їх творчої практики складається цілісний образ українського модернізму всіх його етапів. Свідчать про це блискучі праці українських

вчених (Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука), в яких повно і ґрунтовно відтворено образ українського модернізму з урахуванням всіх можливих елементів його руху в їх прямих і непрямих виявах. Однозначну визначеність отримує модернізм, однак, з появою «Української хати» (1909–1914). Завдяки часопису (і передовсім його провідним авторам Микиті Шаповалу, що більш відомий як М. Сріблянський, Андрієві Товкачевському, Миколі Євшану) модернізм в Україні стає стійким структурним утворенням.

Це в свою чергу значно посилює новаторський характер тієї доби, впроваджує в її кінетику потужний струмінь новочасності. На відміну од інших українських митців, чия творчість розвивалася на стику "реалістичних сумнівів і модерністичних певностей", "хатянам" не довелося пережити кризовий характер межі віків, їхня діяльність повністю належить до нового століття, яке вони конструктивно утверджували. Їхні погляди в усій сукупності (етичні, естетичні, історіософські) та художні смаки максимально концентрують в собі головну засаду модернізму – "загострене сприйняття своєї сучасності, "нашої епохи" в її відмінності від старого, попереднього, минулого часу" [6, 138].

Отже, "самоідентифікація" українських адептів модернізму здійснювалась на утвердженні свого часу як суверенно встановленого нового початку та розтинанню іманентної пов'язаності з традицією минулого. Така постава не мала нічого спільного з естетизуванням у чистому вигляді, навпаки, вона базувалася на цілком реальному інтенціональному ґрунті – надати нову якість українському культурному життю, модернізувати його. Керуючись цією концептуальною настановою, "хатяни" актуалізують естетичну свідомість на національному ґрунті, забезпечують входження європейського модерністичного досвіду в обшир української культури.

У цей час інтенсифікувалося засвоєння й синтезування західних філософських ідей на основі національної культурної й літературної традиції. В координатах української інтелектуальної думки функціонували складові тієї ж філософської системи "нових життєвих вартостей", що й у свідомості європейців початку XX століття. У парадигмі цієї системи співіснують філософські концепції минулих епох, що їм, як вибраним, нова доба привернула актуальність, а також ті, що виникли у другій половині XIX – на початку XX ст. й знаходились в абсолютній адекватності до свого часу – породжені ним, формували його як час новий, модерний. Впливом західних ідей в більшій або меншій мірі позначена критична діяльність та художня творчість багатьох українських митців, але найбільш повно і цілісно втілює західні концепції "Українська хата". На індивідуалізмі Ніцше, історицизмі Дільтея, інтуїтивізмі Бергсона

великою мірою базуються світогляд і методології її творців і авторів, формуються їхні культурософські концепції.

При тому трансформація і асиміляція інтелектуальних думок Заходу також зумовлювалась детермінацією національної ідеї: проблеми, висунені європейськими мислителями, переводились у площину пошуків оптимально бажаного і корисного для національного культуротворення. Так, ніцшеанська розробка культурно-етичного ідеалу людини стимулювала не лише вироблення естетично-оціночного критерію для критичного аналізу творчих індивідуальностей, а й породжувала ідеологічне переконання, що сильні особистості становлять основу сильної нації. В контексті європейського історицизму народжувались історіософські рефлексії ревізії українського минулого з метою визначення його здатності актуалізуватися в сучасності. В дусі дільтеїзму "хатяни" чинять деконструкцію історичної парадигми: зрушують горизонталь явищ в їх хронологічній сутності, а впроваджують вертикаль іманентних значимостей. Здійснюється таким чином намір вилучити непродуктивне минуле і як альтернативу до нього ввести вартості новочасної епохи. Критикою минувшини перевірялись розвиток культури і національна активність. Заперечувалась, річ ясна, не наявність історії в українців, а те, що українська історія може бути натхненником для сучасних "хатянам" діянь. Як рішучий розрив з народницькою традицією, що своє опертя знаходила якраз в ідеалізації української старовини, заявляла про себе спроба дати нову модель української свідомості, а саме – думання новочасністю. При чому, модерністи не лише пропонували свій канон, зорієнтований на естетичні здобутки сучасності, а й, фактично, піддавали ревізії традиційний канон українських класиків. За своєю суттю ця спроба ієрархізації наближується до афірмативного (стверджувального) канону. В осередді його, як "доцентрова сила", знаходиться постать Г. Сковороди. Мандрівний філософ став для "хатян" "антропологічно-естетичним ідеалом" (Тамара Гундорова) в контексті якого утверджується національно значимий приклад самовдосконалення і свідомого самовиховання, що ідентифікується з самотворенням.

Таким чином, перерозподіл творчих сил національної минувшини, як і перегляд української історії, уособлюють світоглядно-естетичну позицію молодих адептів новочасності. Відлунюють в ній ревізіоністські практики європейського модернізму з його нігілістичними імпульсами – неустанними переглядами окремих культурних явищ і цілих культурних цивілізацій, з критикою епох і традицій, з "переписуванням" культури та критикою культури тощо [2, 54]. Проте діалектика українського життя початку XX століття виявляла і тенденцію до культурного пасеїзму. У поглядах "поміркованих реалістів" крізь призму відродженої нації сприймалася і українська історія, як важливий ідейно-виховний чинник у процесі і минулого, і тогочасного націєтворення [5, 155-158].

Так в ландшафт української культури початку ХХ ст. входять дві головні протилежності: культурного пасеїзму, традиційного сприйняття історії в ідеологічних вимірах як інструмента і підґрунтя, а також ревізіоністських практик переписування і більших чи менших переглядів минувшини свого народу. Представників протилежних таборів об'єднує спільна мета – реалізувати свої погляди в ім'я побудови адекватної сучасності культурної парадигми. Така єдність в протилежностях, що в основі своїй скерована на творення нових критеріїв, задоволення інтересів зростаючої та свідомої себе нації, і є, очевидно, важливою ознакою українського commencement de siecle. В ній, як у фокусі, концентрується сутність тієї багатої на різноманітність доби.

Відтак, кружний шлях по світу перетворюється на лабіринт: з початку ХХ століття, з "тут-і-тепер" є можливість по-новому поглянути на минулий досвід. Природно виникає потреба рамки, яка проявляє, висуває це минуле щодо сучасного. Таку рамку дає інтерпретаційна логіка, що утворюється постмодерною свідомістю.

Література:

1. Винниченко Володимир. Геній України // Дзвін. – 1914. – № 2. – С.115 -118.
2. Гундорова Тамара. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис,1997.
3. Касьянов Георгій. Теорії нації та націоналізму. – Київ: Либідь, 1999.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А.Н. Николюкин. – Москва: НПК "Интелвак", 2003.
5. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь,1999.
6. Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея, 2002.
7. Jauss Hans Robert. Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna // Odkrywanie modernizmu: Przekłady i komentarze. Pod redakcją Ryszarda Nycza. – Kraków: Universitas, 1998. – S. 21-59.
8. Wyka Kazimierz. Młoda Polska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003. – T.1.

Афанасьєв Ю.Л.,
доктор філософських наук, професор,
академік Академії наук вищої школи України,
зав. кафедри ДАКККіМ

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ЦІВІЛІЗАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ ЯК ОСНОВНИЙ ВЕКТОР НАЦІЄТВОРЕННЯ

19 травня 2006 року 5-й канал УТ провів інтерактивне опитування глядачів на тему: „Чи у нас єдина політична нація?". Біля третини респондентів відповіли – „так", більше двох третин – „ні".

При всій відносності результатів таких опитувань, в даному випадку більшість респондентів у цілому вірно оцінили ситуацію – нація, як консолідована єдність громадян в Україні ще не склалась. Більш того, у порівнянні з 1991 роком, коли за суверенітет України дружно проголосували і „східняки" і „западенці", нині зусиллями, перш за все політиків, набирає обертів тенденція очевидної деконсолідації українського суспільства, тенденція, що загрожує навіть територіальній цілісності країни.

Надмірна політизація, педалювання і роздмухування питань культурно-цивілізаційних відмінностей населення різних регіонів, зацикленість політиків на зовнішньополітичних векторах все більше розколюють і без того слабке деревце українського суспільства. В той же час головний вектор суспільного будівництва – формування культурно-цивілізаційної моделі молодої суверенної держави – залишається поза увагою: політиків, громадськості, вчених-суспільствознавців і так званого широкого загалу, який у своєму повсякденному житті спирається на звичайну культуру, в якій дивним чином перемішались радянські, християнські, а також і язичницькі уявлення, традиції, звичаї. Причому у різних регіонах цей коктейль має різний склад, колір і смак, але практично усюди спостерігається культурно-цивілізаційна невизначеність, неусталеність, регіональна обмеженість та загальнонаціональна незконсолідованість. І все це на тлі спроб входження до так званої світової, чи, принаймні, європейської спільноти, запозичення європейської моделі державних інституцій та декларування відповідних принципів демократії та лібералізму. Враховуємо ще наш славнозвісний менталітет і ми побачимо що культурно-цивілізаційний підмурок нашого суспільного життя складається з такої мішанини часто взаємовиключних інгредієнтів, що аж ніяк не дає можливості побудувати на ньому загальнонаціональну систему державних та громадських інституцій.

Отже нагальною потребою є укріплення цього підмурка, а точніше – формування культурно-цивілізаційних засад нашого суспільства, які б, по-перше, враховували національний досвід, менталітет і традиції, по-друге,

вписувалися б у світовий культурно-цивілізаціний контекст і, що особливо важливо, були прийнятними, зрозумілими і привабливими для представників різних регіонів України.

Завдання це надзвичайно складне. Воно по силам хіба що генію. Втім, геній може з'явитись лише тоді, коли увесь загал культуротворчої інтелігенції: філософи, вчені, гуманітарії, письменники, митці, візьмуться розв'язувати це завдання. Це завдання повинно бути усвідомлене суспільством як необхідна умова поступального розвитку.

Хто мав би перш за все усвідомити це завдання та ініціювати активні дії по виробленню культурно-цивілізаційних засад нашого суспільного життя?

В ідеалі – політики. Це їх функція і обов'язок. Але сучасний наш політикум не усвідомлює себе в якості менеджерів суспільного життя. Політики бачать себе здебільшого можновладцями, прагнуть, в основному, влади і пов'язаних з нею можливостей. І ці прагнення далеко стоять від об'єктивних потреб суспільства взагалі і зазначеної вище зокрема.

Найближче до усвідомлення цього культуротворчого завдання як і до його виконання, стоїть гуманітарна інтелігенція. Хоча інтелігенція нині дуже неоднорідна. Частина її обслуговує інтереси політики і бізнесу, частина перебуває у стані самозакоханості, решта – просто виживає, заробляє на життя. Але тільки інтелігенцію можна подвигнути на цю справу. І хоча про системний підхід до цього завдання годі і думати (для цього необхідна політична воля на державному рівні), але й в масштабах, що по силам інтелігенції, справу цю можна зрушити з місця.

Безпосередньо мова може йти, власне, про постановку проблеми вироблення культурно-цивілізаційної моделі і її обговорення на наукових конференціях, на сторінках наукових видань, в дисертаційних дослідженнях тощо.

Вкрай необхідно, щоб важливість цієї проблеми була усвідомлена якомога ширшим колом мислячої інтелігенції. Щоб ця проблема згуртувала навколо себе гуманітаріїв і „технарів", науковців і майстрів мистецтв.

В ході такого обговорення необхідно, перш за все, виявити культурно-цивілізаційні цінності, світоглядні орієнтири, які є спільними для представників усіх регіонів України. Саме вони повинні стати ядром і точкою опори у побудові оптимальної культурно-цивілізаційної моделі нашого суспільства. Саме на цих цінностях потрібно гуртувати консолідовану національну громаду, яка згодом переросте у зрілу політичну націю.

Але для цього необхідно також скласти і опрацювати, так би мовити, протокол розбіжностей – культурно-цивілізаційних розбіжностей між представниками різних регіонів.

Подолання цих розбіжностей справа надзвичайно складна, але за наявності доброї волі не безнадійна. Головним стимулом для формування

такої культуротворчої постави має бути усвідомлення того, що зволікання з вирішенням цієї проблеми призведе до врешті решт до часткової, а то і повної втрати Україною самої себе, своєї культурно-цивілізаційної, політичної і, не виключно, територіальної цілісності.

Запобігти такому розвитку подій повинна робота по створенню оптимальної культурно-цивілізаційної моделі українського суспільства.

Богуцький Ю.П.,
канд. філософських наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
дійсний член (академік)
Академії мистецтв України

ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМНО-ОНТОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ТЕОРІЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Становлення та функціонування культури, що здійснюється не як цілковито самостійне явище, а протікає в контексті ієрархії всіх інших форм матеріального буття (від неорганічних до суспільних), накладає додаткові обмеження на свободу розгортання культурогенезу. Динаміка останнього не може проходити поза залежністю від того, що називають "загальною онтологікою самоорганізації". Виявлення зазначеної залежності має, на нашу думку, надати можливість встановлення об'єктивно-логічних вимірів та критеріїв культурно-історичного прогресу, а також дозволятиме хоча б на загальнотеоретичному рівні окреслити той, за можливістю, мінімальний діапазон потенційних траєкторій розвитку людської культури, в межах якого доцільно вести пошук оптимального напрямку.

В плані пошуку вищезгаданої загальної логіки самоорганізації буття, крізь яку передбачається проаналізувати процес становлення та розвитку культури, доцільно, на наш погляд, виходити з положення про системну єдність світу, оскільки шукана логіка базується на притаманних системним утворенням динамічних механізмах та принципових тенденціях.

Згадане положення не завжди поділяється дослідниками культурно-історичного процесу, часто можна зустріти досить відчутний опір будь-яким спробам охопити єдиною системно-динамічною моделлю світове ціле, включаючи і культуру. В таких спробах іноді вбачається неправомірна та неприпустима "редукція людини до рядового природного феномена". Однак, якщо виходити із зворотного припущення (а саме – з антитези, якої дотримуються опоненти розглядуваного підходу і котра полягає у запереченні згаданої системної єдності світу), то довелося б визнати, що світ являє собою своєрідний конгломерат абсолютно авто-

номних, незалежних одне від одного матеріальних утворень. Звідси випливатиме висновок про відсутність їхньої взаємодії, а, отже, й про їхню незмінність. Зрозуміло, що останній наслідок відверто суперечить наочній реальності, тому є всі підстави відхилити припущення даної антитези і, відповідно, визнати положення про те, що світ має розглядатися як єдина динамічна система.

Стверджуючи, що універсум буття конституюється як цілісне системне утворення, доведеться також прийняти як наслідок з зазначеного положення, що основою даної цілісності повинна виступати певна єдина – універсальна – логіка світодинаміки. Причому, її "універсальність" полягатиме аж ніяк не в тому, що вона задаватиме деякі непорушні, раз і назавжди дані схеми суто формального, алгоритмічного міркування, а в окресленні принципів об'єктивно-логічної єдності світу, органічною складовою якого є культура. Такі принципи виражають не логіку отримання категоричних висновків про майбутній стан та характеристики досліджуваної системи, виходячи з наявних підстав, що задають параметри її актуального стану, а узагальнюють лише самі механізми динаміки переходу від нижчих форм організації до вищих, а також окреслюють принципові умови, за яких об'єктивно спонукатиметься даний перехід.

Варто додати, що, незважаючи на "неформальний" характер згадуваної логіки (оскільки, будучи застосовуваними в сфері кожної конкретної форми буття її базові принципи наповнюватимуться відповідним конкретним змістом, специфічним для даної форми організації, і, таким чином, щоразу "перевідкриватимуться" в контексті кожної з таких сфер), все ж вбачається за можливе вести мову про їхню всезагальність та про їхнє виділення у "чистому", абстрактному вигляді. В сучасній науковій літературі зустрічаються спроби вираження цих принципів засобами штучної формальної мови (хоча це робиться не з метою суто формальної алгоритмізації їхнього застосування, котре з огляду на окреслені причини є неможливим, а з метою досягнення строгої логічної визначеності їх мовної фіксації).

Така логічна єдність системоутворення та системодинаміки простежується в межах усіх форм та рівнів організації буття. Скажімо, і такий неорганічно-молекулярний процес, як упорядкування хаотично рухомих молекул при кристалізації чи конвекції, і такі високорівневі процеси, як суспільне упорядкування людського буття при переході від інстинктивної тваринної стадності та некероване владними органами стихійне встановлення норм морального регулювання поведінки людей у суспільстві, канонів естетичного смаку тощо мають спільну онтодинаміку – суто об'єктивні, ззовні некеровані механізми. Зазначена обставина сприяє докладанню дослідницьких зусиль щодо побудови єдиної концепції самоорганізації.

Зазначену можливість можна пояснити принциповою спільністю рушійних факторів та цільових станів динаміки усіх типів системних організацій. Дійсно, будь-яка система набуває динамічного стану через втрату власної рівноваги (адже з підтриманням останньої пов'язаний її протилежний – стаціонарний – стан). А оскільки не існує абсолютно замкнених і тому абсолютно стійких проти віддачі власного потенціалу та проти зовнішніх трансформативних впливів систем, то жодна з них не може уникнути нерівноважності.

Варто зазначити, що традиційна діалектична концепція розвитку пов'язує універсальні причини самозміни як матеріальних, так і ідеальних систем з їхніми внутрішніми суперечностями. Однак в сучасній науці вже вважається обґрунтованим те положення, згідно з яким сама суперечливість, що начебто спричинює "рух буття та свідомості", є наслідком такої причини, як нерівноважність. Справді, навіть логічні суперечності в певній науковій теорії, котрі змушують змінювати, приводити до руху останню, є проявом дисбалансу між організацією буття та теоретичною побудовою її мисленого відтворення, між динамікою теорії та динамікою практичного досвіду.

З іншого боку, будь-яка система є рухомою, динамічною лише в тій мірі та в тому відношенні, в яких і наскільки вона є "онтологічно прагнучою" до набуття нового стану чи нової форми власного врівноваження. Тобто для всіх типів системних утворень спостерігаються одні й ті самі принципи приведення їх до динаміки та цільового спрямування їхнього руху.

Таким чином, внаслідок того, що будь-яку системну динаміку можна подати як рух від нерівноважного стану до нової рівноваги, від втрати або часткового порушення упорядкованості до встановлення порядку іншого типу (або, навіть, іншого рівня), можна вести мову про загальну динаміку врівноваження буття, а, отже, і про універсальну логіку самоорганізації. Саме через підвищення свого організаційного рівня системні утворення прагнуть до збільшення потенціалу власної стійкості в постійно змінюваних умовах.

Повертаючись до системи "природа – людина – суспільство" (оскільки з дисбалансуванням та перманентним прагненням до регармонізації саме цієї системи пов'язаний досліджуваний нами феномен становлення та розвитку культури), зауважимо, що культура в її контексті розглядатиметься одночасно як наслідок порушення рівноважності цієї системи і як фактор відновлення втраченої нею рівноваги.

Слід зазначити, що культура формується як усвідомлення людиною суспільного характеру свого буття в природному та "олюдненому світі", коли суто біологічні, "натуральні" форми збалансування буття індивіда в природі вже не можуть вважатися достатніми. Тим самим орієнтація

трансформативної еволюції, в силу об'єктивних чинників, поступово переспрямовується від суто пристосовного існування до своєї протилежності – практично-перетворювального буття: вже не стільки індивід адаптується до природного середовища, скільки, навпаки, саме середовище стає об'єктом доцільного перетворення згідно з потребами та ідеями індивіда. Тобто формування суспільно-культурного пласту буття фігурує в ролі наслідку, спричиненого втратою відповідної природної рівноваги.

З іншого боку, єдиним за тих умов засобом протистояння індивіда потужній природній стихії було створення "противаги" останній – упорядкованого світу суспільної організації. Це була своєрідна рятівна "екологічна ніша" для виду живих організмів, поставленого перед дилемою: або зникнути назавжди, або, вичерпавши свої біологічно-адаптивні можливості, перейти до "надбіологічного" способу існування. Цим "надбіологічним" і стало буття культурне, кероване вже не тільки природними законами, але й свідомими суспільнозначущими нормами.

Нарешті, самі культурні норми суспільства можуть бути дієвими лише мірою соціалізації кожної окремої людини (тобто мірою освоєння, в повному розумінні цього слова, кожним окремим індивідом суспільно-культурного надбання). Адже суспільство конституюється та реалізує себе через діяльність окремих його представників, а отже, про культуру потрібно вести мову не лише у філогенетичному аспекті (в масштабі цілісної людської історії), але й на онтогенетичному рівні (становлення культурного "обличчя" та рівня "олюдненості" окремої особи).

Якщо систему "природа – людина – суспільство" схематично подати як трикутник, вершини якого символізуватимуть відповідно три основні елементи цієї системи, то сторони, що поєднують ці вершини, можна асоціювати з основними сферами реалізації культури як гармонізуючого посередника між даними елементами. При цьому сторона, що задає відношення "людина – суспільство", розглядатиметься як символічне вираження культури суспільного життя людини; опозиція "людина – природа" репрезентуватиме культуру буття людини як природної істоти (тобто культуру реалізації її природного єства), а відрізок "природа – суспільство" виражатиме культуру відношення суспільства (як на національному, так і на глобальному рівнях останнього) до природного середовища (тобто культуру природокористування, екологічну культуру тощо).

Таким чином, досліджуючи динаміку становлення та розвитку культури, доцільно простежити тенденції в еволюції форм упорядкування та рівноваги в трьох площинах, заданих зазначеними трьома опозиціями. Адже прагнення до рівноваги в кожній з цих площин повинно, в свою чергу, бути корельованим з підтримкою чи відновленням втраченого балансу в інших двох площинах. У противному разі досягнута рівноважність буде нестійкою, оскільки вона дестабілізуватиметься (або навіть

руйнуватиметься) нерівноважністю, що спричинюється дисбалансом в інших площинах розглядуваної системи. Наприклад, якими б гармонізованими не були відношення між індивідуальним та суспільним буттям людини, в разі дисбалансу природно-екологічної та природоресурсної основи людського життя (тобто за умови виходу відношення "природа – суспільство" за межі діапазону припустимого відхилення від оптимальної рівноваги) над людством нависає ряд цілком зрозумілих глобальних проблем, пов'язаних, насамперед, з біологічним виживанням, що, безумовно, перешкоджає стабілізації суспільно-культурного буття.

У випадках, коли кількісне збалансування відношень "людина – природа", "людина – суспільство" та "природа – суспільство" стає неможливим на базі діючих "культурних парадигм", тоді постає проблема виходу зі стану "культурної кризи" – проблема методології зміни загальної орієнтації самого "культурно-історичного вектора". Адже культура, як і будь-яке інше системне утворення, має свої "критичні зони" – параметральні сфери в її системопідтримуючих характеристиках, в межах яких вона втрачає свою стабільність.

Отже, йдеться про методологію пошуку найприйнятніших шляхів культурно-парадигмальної реформації. При цьому базовими параметрами оптимальності здійснення останньої мають бути, на нашу думку, дві групи критеріїв: 1) ті, що визначають міру "самопідтримуваності" системи культурних цінностей, потенціал її внутрішньої рівноваги (тобто сумісності, а не взаємовитіснення несумірних елементів культури та тенденцій в культурному житті суспільства); 2) ті, що репрезентують міру культивування в її контексті пріоритету духовних цінностей як "атрибутів її людяності".

Шульгіна В.Д.,
доктор мистецтвознавства,
професор, зав. кафедри ДАКККіМ

ВІРТУАЛЬНИЙ СВІТ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ РАРИТЕТІВ

В умовах відкритого інформаційного простору, який ми розуміємо як духовно-енергетичне інформаційне поле і культуру як його сучасний стан, музична освіта в Україні, що набула високого гуманістичного рівня, має бути зорієнтована на розвиток власних традицій і засвоєння зарубіжних інноваційних технологій, на впровадження загальноєвропейської системи критеріїв і методів оцінки якості освіти. Європейська спільнота зараз спрямована на активний обмін і в якійсь мірі на уніфікацію освіти, що дає можливість і право молодому спеціалісту вільно пересуватися і професійно влаштовуватися у світовому просторі. Європейська мобільність є одним з базових принципів Болонського руху.

Події і заходи, що отримали назву Болонський процес, вражають своєю динамікою і масштабами. У 2001–2003 рр. за підтримки Європейського Союзу почалась реалізація важливих пілотних проектів відповідно до основних завдань Болонського клубу. Положення Болонської декларації охоплюють шість базових напрямків: введення загальноєвропейської системи порівняння освітніх кваліфікацій (ступенів), запровадження двохсхідчатої системи вищої освіти, створення єдиної системи взаємного заліку періодів і обсягів навчання, забезпечення мобільності студентів, професорсько-викладацького і адміністративного персоналу університетів, створення загальноєвропейської системи критеріїв і методів оцінки рівня освіти, пропаганда європейських вимірів вищої освіти, співпраця і розвиток програм і проектів, що поєднують навчання, дослідження і практику.

Як приклад участі України у реалізації пілотних європейських проектів, можна навести презентацію в електронному середовищі нотних автографів "Божественної Літургії святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів" Артемія Веделя і музичних рукописів XVIII ст. – українських ірмологіонів та партесних концертів на міжнародних наукових конференціях EVA-Berlin-2003; EVA-Florence-2004. Представлене дослідження є результатом міжнародної співпраці навчальних закладів і науково-дослідницьких установ – Департаменту електроніки та телекомунікації Університету Флоренції, кафедри музичної педагогіки Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв України, Інституту української книги і Центру комп'ютерних технологій Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського [1, 2].

Міжнародна асоціація EVA – Electronic Imaging & the Visual Arts ("Електронне зображення і візуальні мистецтва") організована фірмою VASARI Enterprises (Велика Британія) в 1989 р. за дорученням та фінансової підтримки Комісії Європейського Товариства. Конференції EVA – це міжгалузева та мультидисциплінарна сукупність локальних і глобальних заходів для фахівців з нових технологій у культурному середовищі суспільства. В організації, підтримці та роботі конференцій EVA беруть участь міжнародні організації світового та європейського рівнів, міністерства та відомства приймаючих країн, організації-виконавці європейських проектів.

Учасниками конференцій є представники міжнародних проектів, науково-дослідницьких організацій та навчальних закладів, музеїв, бібліотек, архівів, розробники та виробники комп'ютерного обладнання, програмного забезпечення, інформаційних продуктів тощо. Така різноманітність установ і фахівців з різних галузей діяльності відбиває основну мету асоціації та конференцій EVA – об'єднання у глобальному інформаційному просторі зусиль усіх, хто прагне за допомогою сучасних інформаційних технологій відкрити людству та зберегти для нащадків національні культурні надбання, що мають світове значення.

Отже, діяльність асоціації EVA здійснює міжнародну інтеграцію теоретичних і практичних досягнень усіх видів наукових, освітянських і виробничих ресурсів у галузі національної і світової культури, на глобальному рівні ініціює міжнародне співробітництво науково-дослідницьких установ і навчальних закладів, активізує та підтримує участь регіонів у спільних проектах збереження та пропаганди національної спадщини. Проведення в рамках конференцій EVA навчальних програм та тренінгів сприяє професійній підготовці кваліфікованих культурологів – спеціалістів у галузі мультимедійних технологій.

У 2002 р. конференція EVA була вперше проведена в Києві у Міжнародному науково-навчальному центрі інформаційних технологій та систем ЮНЕСКО, НАН і Міністерства освіти і науки України. На конференціях EVA в Берліні (2002 р.) і Флоренції (2003 р.) Україною були представлені національні музичні раритети – рукописи XVII–XVIII ст. з фондів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Для апробації мультимедійної презентації були обрані партесні концерти Миколи Дилецького, найвидатнішої постаті в слов'янському музичному світі другої половини XVII ст., ірмологіони, духовні концерти Артемія Веделя [1, 2].

Цифрова презентація музичних колекцій у складі наукової електронної бібліотеки, поряд з історичними, мистецтвознавчими та бібліографічними дослідженнями, передбачала розробку технології створення цифрових копій та мультимедійних додатків, що забезпечило не тільки візуальне відображення рукописних нот і друкованих музичних матеріалів в електронному середовищі, а також звукове відтворення фрагментів (інципітів) або повністю деяких творів з української музичної спадщини. Музичні інципіти розглядаються як елементи пошукового апарату Наукової електронної бібліотеки, а звукове відтворення певних музичних творів як мережева цифрова фонотека музичних матеріалів.

На сьогодні оцифровані нотні матеріали та музичні документи розташовані в онлайновому фонді Наукової електронної бібліотеки, а результати досліджень з цифрової презентації національної музичної спадщини відбиті на Web-сторінці "Україніка музична" у вигляді проектів цифрових музичних колекцій із мультимедійними додатками.

Участь студентів і аспірантів Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв України та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського у виконанні зазначеного проекту дала можливість використати результати дослідження в дипломних роботах, забезпечила зв'язок теорії з практикою, сприяла вивченню національної спадщини у контексті загальноєвропейських і світових цінностей.

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

національної культури. Це подвиг воскресіння того, що не минає, має наскрізне, універсальне буття для нації, а тому і для усього людства. "Шлях до чотирьох свобод", запропонований ЄС, – це шлях через посилення ролі культури. Безперечно, що збереження національної ідентичності кожної з держав є головною умовою існування ЄС. Такий шлях обирає й Україна, вступаючи до Болонського клуба і включаючись в європейський освітянський процес.

Література:

1. Shulgina V., Barkova O. Establishment of Multimedia Historic and Cultural Resource of Multipurpose Electronic Library // Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie. – EVA Conference International. – Berlin, 2002. – P. 184-189.

2. Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

Путро О.І.,
доктор історичних наук, професор,
зав. кафедри суспільних наук ДАКККіМ;
Путро А.О., *ст. викладач ДАКККіМ*

МОДЕЛІ МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Сьогодні цілком очевидним є той факт, що стан української культури цілком підпадає під поняття кризового явища і потребує кардинальних змін. В даному контексті особливо гострою й актуальною постає проблема модернізації української культури.

В стандартній ситуації модернізаційний процес взагалі, і в культурі зокрема, зазвичай, трактується як вестернізація, тобто як прийняття західної моделі з її європейськими чи американськими еталонами.

У контексті європейської інтеграції в цілому і можливості прийняття західної моделі модернізації української культури зокрема, сьогодні ми все частіше зустрічаємося з таким поняттям як глобалізація. Як відомо, на сьогодні планетарний характер інформаційних процесів обумовлює неминучість діалогу культур. Останній теоретично виключає претензії на право вирішального голосу. Разом з тим, практика сьогодення все більше доводить, що замість рівноправного взаємовпливу культур, обміну матеріальними і духовними цінностями домінує західна культура, західний стиль життя, а точніше – відповідні американські цінності.

Реальний процес глобалізації культури, як правило, реалізується в так зв. «імперіалістичній» моделі, коли тій або іншій країні нав’язується в якості універсальної якась одна культурна модель, що, зрештою, стає

загальнообов'язковим еталоном. Йдеться, зокрема, про те, що західна культурна продукція потужним потоком поширюється по всьому світу. Своєї черги, монопольна позиція країн Заходу і, в першу чергу, США, у виробництві цієї культурної продукції дає підстави говорити про «культурний імперіалізм». Не позбавлений підстав, на нашу думку, й загальний висновок про те, що сьогоднішній процес глобалізації культури, по суті, становить собою нав'язування західної культурної моделі. При цьому певне врахування національно-історичного колориту в процесі глобалізації зводиться лише до того, аби адаптувати цю модель, яка становить за базову, до конкретних умов конкретних держав і народів. Не становить винятку в переліку останніх, звичайно, й Україна й українська культура.

Водночас, слід зазначити, що за всієї неоднозначності у ставленні й оцінці цього сучасного феномену, є чимало прибічників того, що саме процес глобалізації, увібравши до своєї орбіти українську культуру, міг би стати одним з найефективніших шляхів подолання її кризи на сучасному етапі. Особливо це торкається такої органічної складової нашої культури, як української мови, зокрема, розширення сфери її використання. Ледь не першою ластівкою на шляху модернізації української культури було впровадження до програми державного телебачення відомих бразильських серіалів українською мовою. Проте, як відомо, вони були невдовзі витіснені популярним російським «бойовиком». Не потребуючи перекладу останній посів одне з перших місць в рейтингу українського пересічного глядача. Не з'явився й український бестселер, натомість з'явилася в Україні велика кількість його, знову ж таки, російських відповідників. Отже, ставав очевидним той факт, що в Україні вже з перших років її незалежності, на шляху модернізації культури за західною моделлю мав місце такий потужний фактор як наявність російської культури. А вже починаючи з II половини 1990-х років конкуренція між двома модернізаційними проектами в українській культурі – «російським» і «західним» (європейсько-американським) набула особливої гостроти і триває до сьогодення.

Проросійські тенденції і орієнтація спричиняють той безперечний факт, що для багатьох українців російська культура ще залишається еталоном. Про це, наприклад, засвідчує книжковий ринок в Україні, де домінують російські видання, переважно російськомовні інтернет-сторінки, присвячені літературі і т. ін. Завдяки тому, що книжка надрукована в Росії коштує набагато дешевше, ніж українська (менша вартість друку, звільнення від ПДВ, вищі наклади і більший ринок), нерідко спонукає українських авторів, які пишуть російською мовою, видавати свої книжки в Росії. А за цілковитої незахищеності українського ринку зокрема в зв'язку з прозорістю російсько-українського кордону, відсутності відповідного законодавчого регулювання й фактично державної політики в цілому, спостерігається засилля дешевої російської книжки. Водночас величезні наклади і попу-

лярність детективів та фентезі російськомовних письменників, які мешкають і працюють в Україні, становлять ту російську культуру, що твориться в Україні.

Нарешті, не можна заперечити й той очевидний факт, що український культурний ринок заполонила російськомовна масова культура, на жаль, часто-густо не кращих зразків. Понад те, на наш погляд, є усі підстави говорити про те, що мережа російської масової культури накрила увесь простір української культури в цілому.

Особливість масової культури взагалі полягає в тому, що вона за своєю природою, за своїми функціями і, зрештою, цінностями корінним чином відрізняється від інших типів культури, насамперед, народної і елітарної. Тим не менш, саме масова культура значною мірою визначає вектор і темпи розвитку культури постіндустріального суспільства. І як засвідчують реальні факти, саме ця культура в російському (російськомовному) варіанті претендує сьогодні на провідну роль, а то й на роль універсальної культури на українському культурному просторі. Оскільки в генезі і якісних характеристиках російської масової культури (яка, до речі, створюється представниками різних етнонаціональних спільнот) виявляються не тільки особливі, але й спільні з українською масовою культурою риси, з'являється ілюзія різноманітності монокультурного простору, що активно формується на пострадянському ареалі, зокрема в його східнослов'янській частині.

Подібна ситуація нерідко призводить до того, що російська масова культура (як і західна) в процесі сьогоднішніх глобалізаційних процесів набуває особливого статусу, власне стаючи інструментом руйнування українських національних культурних традицій, механізмом культурної експансії. Як наслідок, в царині української популярної культури вже існує реальна загроза уніфікації, яка вочевидь охоплює вже всі регіони України, в тому числі й західні.

Слід особливо підкреслити, що кінцевим результатом зазначених дійств неминуче стає нівелювання національної особливості культури і створення натомість гомогенної масової культури, що доступна всім і сприймається усіма.

Своєї черги, подібне насильство модернізацією (як в російському, так і в західному варіанті), що ігнорує автономність культур і суверенність народів і етносів, здебільшого викликає у відповідь рухи консервативного традиціоналізму і націоналістичного спрямування.

Отже, впровадження російської моделі модернізації української культури (хіба що за винятком високої елітарної культури) вже сьогодні, значною мірою, є реальним фактом.

Разом з тим, дану обставину можна вважати, до певної міри, за позитивний момент. Принаймні, аж ніяк таким, що несе в собі виключно антимодернізаційні тенденції. Останнє твердження будується хоча б на тій

безперечній обставині, що в самій російській культурі модернізаційні процеси сьогодні відбуваються значно швидше, аніж в українській культурі. Мається на увазі, насамперед, такі явища, як пристосування до законів ринкової економіки, використання новітніх технологій комунікації з споживачами культурно-мистецького продукту тощо. Поряд з тим, безперечно, не можна не помітити існування кількох типів нативістських позицій (найчастіше амбівалентного характеру), що є проявом суто українських пошуків «третього шляху». Серед них найбільш помітними є, зокрема, прихильники цілковитої аваркії (від грецької –самодостатність, замкненість), сучасного месіанства, власної винятковості чи навіть вищості і т. ін. Деякі так звані «нові способи бачення» української культури зводяться до того, що провінціалізму в культурі віддається перевага перед європейськими цінностями.

При усій неоднозначності зазначених позицій, ба навіть певній їхній зовнішній привабливості, кидається в око обставина, що ці позиції об'єднує – це прагнення, по суті, до повної закритості, уникнення чужих впливів, що неминуче призводить до самоізоляції і, зрештою, зумовлює відмирання культури.

Слід підкреслити, що прояви вищезазначених нативістських позицій стали досить помітними в Україні вже наприкінці 80-х років XX ст. Українські інтелектуали тоді почали виносити різні проекти порятунку суспільства і, зокрема, вітчизняної культури, що зазнала величезних втрат внаслідок радянської тоталітарної системи. Однією з перших метафор щодо стану культури став тоді вислів «духовний Чорнобиль» – визначення , запозичене з російської преси, зокрема з виступу російського вченого Дмитрія Лихачова, який говорив про масштаби втрат російської культури через тодішню пожежу в бібліотеці ленінградського відділення АН СРСР. Невдовзі цей вислів набув нового, українського змісту і почав широко вживатися в набагато ширшому значенні у виступах, присвячених масштабам втрат української культури і української нації в цілому. Метафору «духовного Чорнобиля» використовували також як заклик до змін, до порятунку національної субстанції.

Одним з таких закликів і запобіжних заходів був так званий «етнографічний» проект, який закликав повернутися до традиційних цінностей, до коріння, до духовного відродження, що його єдиним джерелом може бути село. За народницькою традицією, що залишилася жити в українській культурі, село, на противагу місту, визнавалося за скарбницю давньої, традиційної культури українського народу. Особливого значення прибічники цього проекту надавали відродженню народних звичаїв, як джерелу духовної сили української нації. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років «етнографічний» рух набув масового характеру в Галичині, особливо на Львівщині, а згодом певною мірою охопив й усю Україну.

Отже, специфіка сучасної української культури полягає в тому, що вищезазначені тенденції, напрямки, зрештою, моделі модернізації перебувають в ній у стані перманентної боротьби. На тлі курсу на глобалізацію та злиття із західним світом, а також поступового входження в російськомовну культурну орбіту, посилюються (що дуже обнадійливо) процеси пошуку власних моделей модернізації української культури, шляхом інтеграції найкращих зразків світової культури.

Література:

1. Пролеєв С.В., Шамрай В.В. Глобальне суспільство і модерна культура. – В кн.: Людина і культура в умовах глобалізації / Зб. наук. статей. – Київ, 2003. – С. 34-48.
2. Личковах В.А., Ольховик М.В. Повернення Європи. – В кн.: Людина і культура в умовах глобалізації. – С. 52-62.
3. Рубанець О.М. Глобалізм і культура: проблеми протистояння. – В кн.: Людина і культура в умовах глобалізації. – С. 101-109
4. Бітаєв В.А. Криза культури в Україні // Вісник ДАКККіМ. – 2002. – № 4. – С. 9-15.
5. Культурологические записки. – М.: Государственный институт искусствоведения, 2004. – Випуск 9.
6. Гнатюк О. Прощання з імперією.(переклад з польської). – К., 2005.

Троєльнікова Л.О.,
кандидат педагогічних наук

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

Процеси феодалізації (попри всю специфіку проявів) мали спільні риси як на Заході, так і на Сході Європи, що свідчить про подібність культурного й суспільного розвою як на землях Франції, Німеччини, так і Київської Русі. Таку подібність, зокрема, засвідчує той факт, що судебник франків “Самічна правда” вміщує, як і “Руська правда”, найважливіші відомості про суспільний устрій франкського суспільства у його еволюції (VI–VII ст.). Також спільність європейського розвитку засвідчує християнізація народів і держав І тисячоліття. Християнство проникло в Україну з Візантії та християнського Сходу, а також з наддунайсько-слов’янських країн та із Західної Європи. Саме християнству, з його символами, цінностями, міфологемами, маємо завдячувати формуванню ідеї соборності – спочатку етнічної, а згодом – національної, державної. До неї прирівнюється ідея софійності (мудрості, всезнання, діалогічності). Християнство принесло в Україну візантійську культуру, яка від IV ст. (час вступу

цезаря Констянтина на трон) до XV ст. (завоювання Царгорода турками) зберігала пам'ятки стародавньої грецької та інших прадавніх культур. Відтак культуротворча антично-грецька традиція започаткувала особистість, індивідуальність, а римська – дисципліну, ієрархію, організованість, закон. Утім, запровадження християнства не залишало місця традиційній духовній культурі народу, сформованій переважно в первісному суспільстві. Тисячолітні традиції, звичаї відкидалися, нехтувалися, забувалися. Для язичницького народу це було ломкою традиційного мислення, патріархального життєвого устрою. Та, незважаючи на вплив візантійської культури, глибока народна культурна традиція існувала, вбираючи в себе нові цінності. Зокрема, П. Польовий в "Истории русской словесности" зазначав, що грамотність знайшла на Русі багато сприятливих умов для поширення. Освіта як феномен культурного розвитку суспільства визначалася створенням інституалізованих освітніх закладів, зокрема в осередку Київської писемної школи – Софіївському соборі, пізніше – Печерському або Видубицькому монастирях, Чернігові, Переяславі, в інших осередках писемності при єпископіях і монастирях. Крім державних та церковних шкіл, які постали зразу після запровадження християнства, існувало приватне навчання. Фундаментом середньовічної освіти було вивчення мов і логіки.

На порозі доби Відродження склалася разюча відмінність ситуацій у двох культурно-історичних спільнотах середньовічної Європи: Східній і Західній. Руйнівними завоюваннями й поневоленнями країни греко-слов'янського регіону, зокрема Україна, а також народи Балкан були вибиті з ритму загальноєвропейського культурного розвитку. Втрата державності народом, роз'єднаним державами-завойовниками – Литвою, Польщею, а почасти Московією, – позбавила Україну можливості вільно розвивати свої інтелектуальні й творчі здібності, що зумовило своєрідний характер культурного життя XIII–XVI ст. Україна втратила можливості вільного розвитку й животіла у своїх задавнених середньовічних формах, а Західна Європа вступила в епоху Відродження. І якщо в попередній історичний період поступ європейської культури був позначений обома її вогнищами: західним і східним, то тепер центр ваги зміщується до Латинської Європи.

Після втрати державності традиційна освіта в Україні-Русі поступово занепадає, натомність посилюються роль католицьких навчальних закладів, латинських шкіл. Відсутність української освіти була однією з причин руйнування самосвідомості народу. "Київ XIII ст. завалився як політичний твір, але київська культура жила. І тим велетенським надбанням культури Київської Середньовіччя, тим величезним скарбом, що променював на неозорих обширах Сходу Європи, ще довгі роки урохомлюється історія, ще довгі віки, бо й донині живиться наш нарід і збуджує нам свою історіотворчу енергію". Проте народ і за цих умов продовжував розвиватися.

Магдебурзьке право, певні привілеї поступово призвели до поліпшення етнічного і соціального складу населення, насамперед західних міст. Поступово пожвавився культурний розвиток, почали проникати ідеї Ренесансу, важливим чинником чого стало навчання вихідців з українських земель в європейських університетах, які привносили на батьківщину засвоєні здобутки ренесансної культури. Починаючи з XVI ст. чимало українців виїжджали на навчання до Італії, Франції, Німеччини, Голландії, Чехії, Австрії. Найбільш відомий представник цієї плеяди – Юрій Котермак-Дрогобич, який після навчання в Краківському та Болонському університетах обіймав посаду ректора Університету медиків і вільних мистецтв у Болоньї та професора медицини й астрономії у Кракові.

У цей час зв'язки між західно- і східноєвропейською культурами можна охарактеризувати як різнотипні й різностадійні. У східнослов'янських культурах трансформаційні процеси розгорталися поза хронологічними межами західноєвропейської епохи Відродження, тому йдеться про різнофазовість ренесансного розвитку. Переростання середньовічного етапу розвитку в ренесансний тривало впродовж XIV–XVI ст., причому в різних країнах, різних формах і з різною інтенсивністю.

Наприкінці XVI ст. завершується формування репрезентанта української народності – козацтва, яке суттєво вплинуло на всі аспекти життя українського суспільства, зокрема освіти. Сформувавшись як окремий стан, козацтво, вільне від кріпацтва й панщини, в особі гетьманів та численної старшини активно сприяло розквіту освіти, науки, культури й мистецтва в Україні. Так, західноєвропейських мандрівників дивувало, що навіть бідні діти та жінки в "козацькій державі" уміють писати й читати. Січові освітні осередки – складова українського Відродження XVII ст. Школи при кобзарських цехах готували кобзарів, лірників, які самостійно творили пісні й виконували їх у власному музичному супроводі. Велика увага приділялася художній освіті, навчанню музиці, співам, риториці, літературі. Діти козацької верхівки здобували початкову освіту, зокрема художню, як правило, вдома, батьки наймали приватних учителів.

У другій половині XVI – першій половині XVII ст. в Україні продовжували діяти елементарні школи, церковні, при монастирях. Саме на цей період припадає розвій української освіти, а також українського бароко – унікального явища культури. Суть українського Відродження – повернення до джерел грецької та римської античної класики в естетиці, філософії, поетиках, риториках, драмах, в інтеграції тогочасних ідей, образів гуманістичної творчості Заходу, але найповніше і найвагоміше – повернення та утвердження власних вітчизняних духовних традицій. Справжнє достоїнство українського бароко саме в тому, що воно не стільки проіталійське, пропольське, пронімецьке, скільки українське: і змістом, і духом, і формами, бо ж тільки завдяки цьому воно відображає

тогочасний стан народу (є художньою правдою) і цим збагачує світове мистецтво, його повноту.

Найповніше гуманістичні ідеї в освіті відтворені у вищих школах України – Острозькій та Києво-Могилянській колегіях (академіях). Наприкінці XVI – на початку XVII ст. на розвиток освіти дедалі суттєвіше впливають світські кола, формуючи новий тип школи – греко-слов'янсько-латинської, в якій давньоруські культурно-просвітні традиції поєднуються з позитивними досягненнями західноєвропейської школи й освіти. Провідні викладачі українських вищих навчальних закладів Й. Гізель, Є. Плетенецький, І. Борецький, Л. Зизаній, Й. Кирилович, К. Сакович, П. Могила, Л. Барановський, І. Галятовський, С. Яворський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода поєднували освітню та просвітню діяльність з мистецтвом, розвитком освітніх, художніх, духовних засад у руслі барокової культури. На становлення гуманістичної освіти, яка в Європі унормувалася до першої половини XVI ст., а в Україні – до XVII ст., вплинули нові тенденції щодо розуміння дитячої психології, а також філософські детермінанти, які рекомендували суворий нагляд над кожним аспектом навчання і розвитком дитини. До таких методів звертались протестанти, католики, а згодом і православні, щоб виховувати національні наукові, художні кадри. У XVI–XVII ст. численні громадські організації православного населення – братства – активно дбали про підвищення рівня освіти. Навчання в братських школах мало характер "українських студій", в них велика увага приділялася художній освіті підростаючого покоління, зокрема літературі, музиці.

XVIII ст., як зазначає С.Єфремов, для Росії вважається століттям освіти, коли було прорубано офіційно-бюрократичне вікно в Європу. В Україні ж було зачинено й забито навіть ту невеличку, але справді дуже потрібну просвіті й культурі кватирку, що здавна завів був наш народ зносинами своїми із Заходом. Поглиблювалася русифікація, яка охопила всю систему освіти, культури. Одним із способів інтелектуального пограбування України було примушення кращих просвітницьких сил перебратися з Києва до Москви. Так у XVIII ст. духовне і культурне життя Московщини у різний час та у різний спосіб розвивали І. Гізель, І. Галятовський, Л. Баранович, Д. Туптало, С. Яворський, Ф. Прокопович, Є. Славинецький. Асиміляція українського народу посилювалася також ідеологічними московськими твердженнями, що Україна – Південна, Південно-Західна Росія (Русь), а Малоросія – споконвічна російська земля, яка не має ні власної історії, ні мови, ні культури. Крім того, Просвітництво сформувало загальноосвітню нормативність європейської освіти з тією особливістю, що народи, які мали свої держави, тобто державні, користувалися всіма благами державного життя (освітою, культурою), а недержавні народи (серед них і український) позбавлялися політичної еліти, тяглості культурної традиції, національної освіти. Однак в Україні серед народу завжди були сіячі освіти й національної свідомості. До кінця

XVIII ст. залишалася верства “інтелектуального пролетаріату” – бурсаків, спудеїв, бакалярів, мандрівних дяків, кобзарів, лірників, які мандрували від одного мецената до іншого, від одного заможного дому до іншого.

Своєрідною акцією творення власної освіти та національного усвідомлення було й так зване “козацьке літописання”. При цьому творчі літописи другої половини XII–XVIII ст. мають декілька традицій: українську державницьку – при незмінній російській орієнтації (літописи Ф. Сафонова, Г. Граб'янки, С. Величка), колаборантську традицію (“Синопсис”, літописи І. Єрлича, Я. Юзефовича), просвітницькі твори (“Хроніка” П. Боболинського).

У XIX ст. з розвитком економічно-виробничих відносин зросла потреба у багатьох спеціалістах різних галузей, що спонукало уряди Росії, Австро-Угорщини та інших країн Європи стати на шлях реформ освіти. У Російській імперії в XIX ст. освіта чотири рази зазнавала корінної перебудови: система освіти Олександра I була замінена системою освіти Миколи I, її замінила нова система, нарешті – впроваджується освітня система Олександра II.

Міністерством народної освіти Російської імперії за західноєвропейськими зразками був розроблений “Статут навчальних закладів, підпорядкованих університетам” (1804), яким оформили нову систему освіти. Реакційний “Статут” узаконив становість і релігійність освіти. Освітні реформи в Росії й Австро-Угорщині сприяли утворенню нової, станової школи, такої організації освітньої практики, яка відповідала б європейським зразкам (переважно німецьким), де освіта була привілеєм заможних страт суспільства.

Відтак освітня політика на українських землях була повністю підпорядкована тенденціям Російської, Австро-Угорської, радянської імперіям, де паралельно із загальноосвітньою просвітницькою нормативністю впроваджувалися ополячення, мадяризація, румунізація, русифікація українського народу. І в подальшому, незважаючи на суспільно-політичні зміни (розпад імперій, розподіл українських земель, об'єднання їх в радянській республіці Україні тощо), численні реформи, оновлення і реорганізацію в сфері освіти, незмінними і непорушними зберігалися основи класичної, наукової просвітницької парадигми, спрямованої на децентралізацію свідомості українського народу, винародовлення українців. Навчання було чужим для української дитини як за мовою, так і за відмовою від усього національного. Щоб піднести національну освіту та протидіяти поширенню польської освітньої експансії, у середині XIX ст. українські студенти заснували недільні школи на зразок західноєвропейських, найбільш відомою серед яких була недільна школа Х. Алчевської. Викладачі-українці намагалися запровадити в недільних школах викладання українською мовою, знайомили учнів з історією і культурою України. Крім недільних шкіл, створювалися вечірні класи, народні читання, де слухачів знайомили

з російською літературою і дуже обмежено з українською. В Австро-Угорській імперії центром українського національного відродження на Галичині стає Перемишль завдяки діяльності наглядача Перемишльської єпархії І. Могильницького. Зусиллями духовенства в Перемишлі 1817 р. відкрито Дяко-вчительський інститут та засновано музичну школу.

На початку XIX ст. на чолі культурно-національного відродження стали дворяни, згодом рух поширюється і вагомим чинником стає інтелігенція – вчителі, вчені, письменники тощо. У цей період зародилося своєрідне українофільство. Народництво висунуло гасло "повернутися лицем до народу", яке відкривало рух до пізнання мовної та етнічної єдності всіх земель України, що було передумовою розвитку культурної, а згодом і політичної свідомості.

Під впливом революції 1848 р. у Львові галицька інтелігенція створює політичну організацію, що виборювала крайову автономію для українців у Австро-Угорській імперії. В цьому ж році відбувся з'їзд інтелігенції – "Собор руських вчених", відкрилася кафедра української мови і літератури у Львівському університеті, що поклало початок українській пресі в Галичині ("Зоря Галицька", "Дневник руський", часопис "Пчола", журнали "Лада", "Сімейна бібліотека").

Скасування кріпосного права в Росії, доба економічного підйому загострили боротьбу між двома напрямами в освіті й громадсько-політичній думці: метою першого були загальнолюдські ідеали (М. Пирогов), другий входить корінням у "народ" (К. Ушинський, П. Куліш, Т. Шевченко та ін.). В ідеології це виразилося у прагненні до економічних зв'язків із Західною Європою, чому сприяло захоплення літературою і філософією економічно розвинених країн. В освіті набуває популярності ідея людськості.

На початку 70-х років XIX ст. значні інтелектуальні сили зосередив Київ, ставши головним осередком українського національного руху. Центром культурно-громадського життя стала Київська громада (В. Антонович, Хв. Вовк, М. Драгоманов, П. Житецький, О. Кониський, М. Лисенко, І. Нечуй-Левицький, Т. Рильський, О. Русов, М. Старицький, П. Чубинський та ін.), яка підтримувала створення "Південно-Західного відділу російського географічного товариства", місячник "Київська старовина", Київське історичне товариство Нестора-Літописця, Харківське історико-філологічне товариство, де В. Антонович видав десятки томів "Архива Юго-Западной России", Київське фізико-математичне товариство та ін.

У 70–80-х роках XIX ст. не тільки в Києві й Одесі, а й інших містах засновуються так звані "молоді громади". Таке пожвавлення громадівського руху насамперед пов'язувалося з приходом до київської "старої громади" Є. Чикаленка, В. Черняхівського, І. Стешенка, С. Єфремова. Значна частина діяльності перемістилася в літературні салони, які влаштовувалися у Старицьких, Косачів, Лисенків.

У XIX – на початку XX ст. багато корисного в галузь освіти привнесли товариства, метою яких було проведення культурно-освітньої роботи серед населення: Український учительський союз, Товариство грамотності, Товариство сприяння початковій освіті, Союз учителів середньої школи, Батьківський союз середньої школи, Ліга освіти тощо. Вони відкривали бібліотеки й читальні, книжкові магазини, були організаторами місцевої громадської ініціативи щодо розширення освіти, зокрема художньої.

Значний внесок у пробудження національної самосвідомості зробила Всеукраїнська спілка вчителів і діячів народної освіти (1905–1907 рр.). У багатьох містах і селах Наддніпрянщини було створено (за зразком галицьких організацій) осередки "Просвіти", які займалися художньою освітою. Очолювали осередки яскраві особистості: київський – Б. Грінченко, чернігівський – М. Коцюбинський, катеринославський – Д. Яворницький, миколаївський – М. Аркас.

Отже, визвольний рух 1905–1907 рр. дав певні свободи, розширив межі політичної, громадської, літературної діяльності. Значного поширення набула україномовна преса. Для педагогічних течій XIX – початку XX ст. характерні ідеї вільного, інтелектуального виховання, загальної освіти. Освітні товариства, учительські профспілки висунули ідеї світської, загальної, єдиної, обов'язкової, безплатної сумісної школи.

Рижкова С.А.,
доктор філософських наук,
професор ДАКККіМ

ВИЩА ОСВІТА В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЄВРОПИ

Першоджерела притаманного науково-освітнім інституціям Європи розмаїття цілей і методів підготовки фахівців вищої кваліфікації сходять до епохи розпаду Римської імперії на Східну та Західну (395 р.), коли боротьба ієрархів Римської церкви з "грецькими єресями" та "родом лукавим і перелюбним книжників" Сходу зумовила переміщення центрів християнської вченості на "Схід". На кінець VII ст. гострість, з якою відкидалася "римська і грецька вченість", стихає, хоча ще на початку VI ст. Григорій I обґрунтовував, що "мирські знання" лише сприяють розпусті. Подолання політичного, економічного та просвітницького занепаду розпочалося з наказу Карла Великого (742–814) щодо створення шкіл в кожному місті, при кожному монастирі та церкві. Наказ було виконано, незважаючи на те, що каролінгське відродження було перерване вторгненням угорців, скандинавів, мусульман.

Взірцем для світських навчальних закладів, зокрема, юридичних шкіл у Болоньї, Римі, Равенні, медичної у Салерно і Монпельє, перекладачів в Толедо, слугувала Академія, яка була створена Платоном у 386 р. до н.е. і закрита за наказом імператора у 529 р. Теоретичним підґрунтям при виробленні стандартів освіти слугували твори Св. Августина (254–430), Боеція (480–524), Беди Достопочтенного (672–735), за якими опанування "сімома вільними мистецтвами" поділялося на trivium (граматика, риторика, діалектика) та quadrivium (арифметика, геометрія, риторика, музика). Утім, майже трьохсотлітні інтелектуальні втрати та прагнення церкви повністю контролювати освіту спричинили те, що на рівнях trivium та quadrivium головна увага приділялася "правильному усвідомленню та тлумаченню" канонізованих церквою творів.

Перша реформа західноєвропейської освіти, яку зумовило зростання потреби суспільства у фахівцях вищої кваліфікації, відбулася на перетині VIII–IX ст. Тоді Алквін (735–834) чітко визначив місце теології в trivium та quadrivium.

Водночас збільшення кількості студентів вимагало вирішення питань офіційного статусу "об'єднань професорів і студентів (universitas magistrorum et scolarium studii)". За тогочасними юридичними нормами право видавати документи про освіту universitas набували лише після офіційного визнання світською або церковною владою їх статуту, в яком мали бути визначена внутрішня управлінська ієрархія, форма і зміст навчального процесу, процедури присудження наукових ступенів тощо. За статутом Болонського університету (1088 р.), корпорації студентів (universitas scolarium) підпорядковувалася корпорація запрошених ними професорів. За статутом Паризького університету (1160 р.) управління університетом здійснювала професура (universitas magistrorum). Наказом від 1156 року Фрідріх I Барбаросса впорядковує відносини між університетами та магістратами. Усталеної форми статути університетів, більшість з яких ґрунтувалися та статуті Паризького університету, набули на кінець XIV ст.

В епоху Реформації університети, які до того були загальноєвропейськими освітніми центрами, стали перетворюватися у національні освітні центри. У структурі, змісті, організації навчального процесу католицьких і протестантських університетів Франції, Англії, Італії, Іспанії, Германії виникли певні відмінності. На початку XVI ст. ієрархи католицької церкви дійшли певної згоди щодо "уступок новим ідеям". На цей час центральна для етики середньовіччя ідея мучеництва поступає місце ідеї, що людина як "пастир буття", якому надана влада над "усім існуючим", приречена на "перманентне творіння" з метою "виправлення споконвічної недосконалості світу" гностиків.

Однак за рішеннями Тридентського Собору (1545–1553) будь яка критика підстав християнської картини світу мала розглядатися як спроба

“руйнування загального порядку світу”. Університети, яким було надано право “визначати ступень вільнодумства” наукових досліджень, стали створювати надміцні перепони поширенню ідеї “нової системі світу”. Прихильники “нових наукових методів” згуртувалися в академіях, діяльність яких була спрямована на вирішення практичних проблем. Закладене в статутах університетів відокремлення від практичних проблем соціуму зумовило протидію університетів будь яким спробам відкрити в університетах інженерні факультети, внаслідок чого були створені “неуніверситетські” вищі навчальні заклади /Королівський коледж Франції (1530), Неаполітанська Академія тайн природи (1560), Академія Рисей в Римі (1600), Академія дослідів у Флоренції (1651), Лондонське королівське товариство (1662), Паризька обсерваторія (1672), Національна школа мистецтв і ремесел Франції (1791)/, метою діяльності яких була підготовка затребуваних суспільством фахівців вищої кваліфікації. Поширюються ідеї Я. Коменського (1592–1670) щодо необхідності введення в неуніверситетських навчальних закладах чотириступеневої освіти, яка дає змогу “употреблять наиболее легкие и верные методы, чтобы дать всем…. основательную ученость”.

Навчальні плани православних “братських шкіл” також містили trivium та деякі дисципліни quadrivium. Однак, політична нестабільність балто-чорноморського регіону Східної Європи зумовлювала нетривалий строк їх існування. Хоча існують певні суперечності у датуванні, припускається, що статут першої братської школи у Львові затверджений у 1468 році. За часи правління Костянтина Острозького (1526–1608) були створені школи у Турові (1572) Володимирі-Волинському (1577) та Острозька академія (1576–1636). На основі шкіл Києво-Богоявленського братства і Києво-Печерської Лаври у 1632 році П. Могилою (1596/7–1647) була створена Києво-Могилянська Академія. На теренах сучасної Росії до першої третини XVIII ст. існували тільки духовні вищі навчальні заклади, що, до певної міри, було одним із наслідків репрезентації Росії з часів царювання Івана III (1440–1505) як держави з особливим духовним і політичним призначенням на кшталт Візантійської імперії.

В епоху Просвітництва в Західній Європі формується нова філософія освіти, концептуальні засади якої ґрунтувалася на парадигмі класичної науки та ідеї, що швидкі темпи зростання наукового знання потребують нових форм навчання. За думкою просвітників притаманні традиційним університетам методи викладання і тлумачення положень нормативної науки як споконвічно існуючих істин мають змінитися спрямуванням студентів на вільний науковий пошук. Ідея libertas philosophandi вкорінюються в німецьких, нідерландських, шотландських, польських університетах. Англійські, французькі, італійські, іспанські університети дотримуються традиційних методів і форм навчання.

В епоху Просвітництва починається розбудова науково-освітніх інституцій Російській імперії, причому створення академії наук, університетів,

вищих технічних закладів відбувалося практично одночасно. Розбудова вищих навчальних закладів Російської імперії відбувалася за французькою моделлю, в основі якої лежала ідея державного регулюванні вищої освіти. Утім, на відміну від Паризького університету, який був визнаним центром теології, в усіх університетах, окрім Дерптського, не було створено теологічних факультетів через небажання православної церкви приєднати до університетів підпорядковані їй духовні семінарії та академії. Внаслідок цього Києво-Могилянська Академія у 1817 р. була перетворена у Духовну Академію.

На відміну від університетів Західної Європи, діяльність яких репрезентувала невіддільність культури, науки, освіти, діяльність вищих навчальних закладів Російської імперії полягала у підготовці державних службовців. Статус вищих закладів освіти як суто державних інституцій закріплювали накази від 1804, 1835, 1849, 1865, 1884 рр. створеного у 1801 р. Міністерства народної освіти. Посилення державного впливу зумовлювало те, що структура навчальних планів, зміст навчальних дисциплін, напрями наукової діяльності, напрями підготовки фахівців вищої кваліфікації, "ступень вільнодумства" наукових досліджень визначалися не вищим навчальним закладом, як це притаманно університетам Західної Європи, а Міністерством. Так, у 1849 р. міністерство визнало недоцільність читання лекцій з філософії, а "природничі науки, як найбільш віддалені від політики, вважалися і найбільш нешкідливими". До певної міри, це слугувало розбудові визнаних світовою науковою спільнотою наукових шкіл з природознавства, однак водночас слугувало дегуманізації освіти, вкоріненню ідей позитивізму та думок щодо другорядності гуманітарних наук.

Протягом ХХ ст. вищі навчальні заклади Радянського Союзу зберегли традиції вищої школи Російської імперії. Одним із наслідків ізоляції національної освіти від світового освітнього простору було те, що для неї як би не існувало проблем, які у другій половині ХХ ст. постали перед країнами Західної Європи та США, де освіта визнана стратегічно важливим чинником сталого розвитку країни.

Очевидні відмінності мети і засобів діяльності вищих навчальних закладів країн ЄС і України, національного і загальноєвропейського стандартів освіти свідчать, що інтерпретація загальних і конкретних положень документів Болонського процесу має проводитися з урахуванням ступеня сумірності національного і загальноєвропейського стандартів освіт, що дасть змогу виявити негативні та позитивні наслідки освітніх реформ, оцінити ступені ризику при впровадженні тих чи інших моделей реформ та в кінцевому підсумку зберегти конкурентоспроможність вищої освіти України в світовому освітньому просторі.

Цимбалюк Н.М.,
доктор соціологічних наук,
професор КНУ ім. Тараса Шевченка

СОЦІОЛОГІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНТЕГРАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРГАНІЗАЦІЙ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Стрімкий розвиток процесів інтеграції організацій культури України в європейський культурний простір передбачає розробку теоретико-методологічних засад дослідження цієї проблеми. Одним із основних завдань, необхідних для її вирішення, стає соціологічне забезпечення зазначеної діяльності, яке, насамперед, передбачає вивчення мотивації учасників інтеграційної діяльності. Саме учасники різноманітних культурних акцій, що проводяться як на терені нашої країни, так і за її межами, виступають основними акторами інтеграційних процесів, розглядаються нами як носії певних культурно-дозвіллєвих цінностей, фундатори нових соціально-культурних відносин [3, 4].

У відповідності із концепцією емпіричного соціологічного дослідження його об'єктом були обрані основні учасники інтеграційних процесів в культурно-дозвіллєвій сфері. Зважаючи на те, що проблема культурної інтеграції вивчалася нами у середовищі діяльності державних закладів культури, об'єкт дослідження був представлений конгломератом працівників культури, який складався з представників управлінської ланки (методичні працівники обласних та районних методичних осередків – Обласних центрів народної творчості, Районних організаційно-методичних центрів, далі –"методисти"), керівниками самодіяльних творчих колективів, далі – "керівники", учасниками самодіяльних колективів народної творчості, далі – "учасники"). У дослідженні брали участь представники шести областей України, які представляли її основні культурні регіони (Схід, Північний Захід, Південь, Центр). Зауважимо, що в представленій роботі ми розглядаємо результати емпіричних досліджень, проведених на базі Північно-Західного регіону, і представлених Львівською, Івано-Франківською та Тернопільською областями).

В процесі польового соціологічного дослідження, яке проводилося в першому півріччі 2006 року, нами були отримані емпіричні данні, аналіз яких представлено в наступному тексті. У нашому дослідженні було використано метод пропорційної районованої виборки. Вибіркова сукупність Північно-Західного регіону була представлена такими групами: "керівники" – 56 осіб; "методисти" – 56 осіб; "учасники" – 78 осіб. Основним методом дослідження було обрано анкетне опитування.

Для проведення дослідження працівниками лабораторії було розроблено три типи анкет окремо для кожної з означених груп. Архітектоніка

анкет була складена таким чином, що блоки зазначених у ній питань дублювалися, таким чином створюючи можливість для порівнянь отриманих емпіричних даних по трьом різним масивам. Треба зазначити, що у зв'язку з тим, що дослідження участі працівників культури в інтеграційних процесах відбувалося вперше, поряд з мотиваційними аспектами нам доцільно було отримати інформацію щодо особливостей культурного середовища, у якому відбувається зазначена діяльність, соціальних партнерів та промоуторів інтеграційної діяльності, проблемних ситуацій, які стають на заваді розвитку цієї перспективної сфери культурної діяльності.

Представлене емпіричне дослідження було спрямовано на вирішення низки завдань, які послідовно викладалися у блоках питань анкети. Це – доцільність культурних зв'язків, мотивація культурних зв'язків, ініціація культурних зв'язків, спрямованість культурних контактів (географія культурних зв'язків), структура культурних зв'язків тощо.

У представленому матеріалі розглядаються мотиви участі працівників культури Північно-Західного регіону України в інтеграційній діяльності. Особлива увага в ході аналізу емпіричних даних спрямовується на дослідження того, як ідентифікація особистості себе з певною культурною спільністю впливає на цей процес. Адже зрозуміло, що керівники методичних структур галузі культури, представлені працівниками обласних та районних методичних осередків, складають культурну спільність, характеристики якої суттєво відрізняються, як від уявлень практиків (керівників самодіяльних колективів, які живуть і працюють, як правило, в сільській місцевості), так і аматорів, учасників колективів художньої самодіяльності, для яких участь у колективі представляє собою не професійну діяльність, а улюблений вид культурно-дозвіллєвої діяльності [4].

З метою реалізації завдань дослідження розглянемо точку зору керівників методичної ланки на мотивацію інтеграційної діяльності (див. табл. 1).

Таблиця 1



Всього на це питання було отримано 140 відповідей. Отже, кожен з опитаних обирав з п’яти можливих варіантів дві-три відповіді, що свідчить про значну зацікавленість даним питанням. Більшість з опитаних працівників методичних служб вважають, що основним мотивом культурної інтеграції виступає бажання її учасників продемонструвати рівень своєї мистецької майстерності (42 відповіді). Цей мотив діяльності (визначимо його як “творчий”) набагато випереджає решту мотивів. Друге за рейтингом місце в ієрархії мотивів, окреслених “методистами”, займає прагнення розширити коло спілкування (28 відповідей). Майже рівнозначним із ним виступає комерційний мотив, що полягає у можливості працівників культури вийти з своєю творчою продукцією на міжнародний мистецький ринок (27 відповідей). Викликає подив той факт, що “методисти” низько оцінюють пізнавальні можливості інтеграційної діяльності і майже не бачать її перспектив, що полягають у розширенні знань учасників щодо культури та способу життя інших народів. Зовсім не зрозумілим вважаємо той факт, що “методисти” дуже низько оцінюють інтеграційні можливості культурної діяльності. Мабуть, вони ототожнюють її лише з роботою, професійною діяльністю в сфері культури, ігноруючи, або, вважаючи “низькими” рекреаційні мотиви інтегративною діяльності.

Таблиця 2



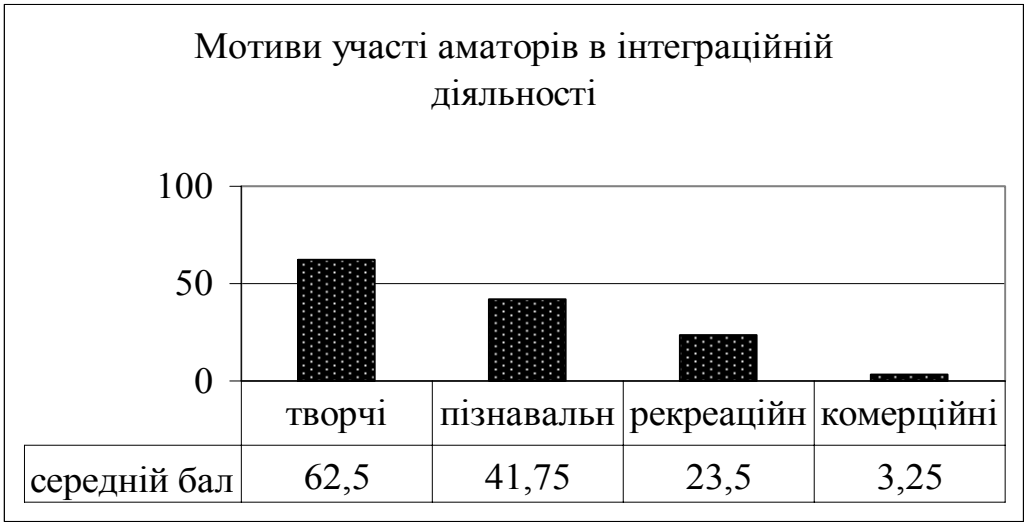
Дещо інше уявлення про мотиви інтеграційної діяльності мають керівники самодіяльних колективів (див. табл. 2). Вони надають значну перевагу мотиву, пов’язаному з міжнародним визнанням своєї творчості та прагнуть підвищення власного економічного статусу. Ці мотиви знаходяться у “керівників” на першому місці (49 виборів). На другому місці у цієї спільності – пізнавальні мотиви, прагнення розширити свій культурний

багаж, пізнати інші способи життя (35 виборів). Значно меншою популярністю користуються комунікативні мотиви, мотиви як можливість розширити коло свого спілкування (23 вибори) та можливість проявити свою мистецьку майстерність (26 виборів). Можливість гарного, повноцінного відпочинку, фактично, не розглядається "керівниками" як мотив участі в інтеграційній діяльності. Мабуть, він "губиться" серед тих проблем і негараздів, які змушені долати представники цієї спільності у процесі такої діяльності.

Зовсім по-іншому оцінюють участь в культурній інтеграції учасники самодіяльних колективів. (Їм було запропоновано 17 варіантів відповідей). На відміну від працівників культури "методистів" та "керівників" їх мотивація має більш широке, сучасне та гуманістичне спрямування. Беручи участь в інтеграційних процесах у сфері культури, вони, насамперед, керуються творчими та пізнавальними мотивами, бажаючи продемонструвати своє мистецтво, познайомитися з культурою та мистецькими здобутками інших країн (62,5; 41,75 вибори; 72, 68, 63 вибори).

Слід відзначити, що в системі мотивації учасників самодіяльних колективів значне місце належить установкам на комунікативну діяльність. Вони прагнуть знайти нових друзів, поспілкуватися з жителями інших країн, познайомитися із способом їхнього життя (62,5; 41,75 виборів). У цієї спільності спостерігається також високий рівень рекреаційних мотивів (23,5 вибори). Найнижчу кількість виборів отримали комерційні мотиви (3,25 виборів). Таким чином, цю особливу спільноту привертає не бажання придбати необхідні товари, здійснити "шопінг" по магазинам, знайти партнерів по бізнесу, а альтруїстичні, суто мистецькі мотиви. Отже, у їх баченні інтегративної діяльності відзначаємо орієнтацію на творчість, комунікативність, рекреативність (див. табл. 3).

Таблиця 3

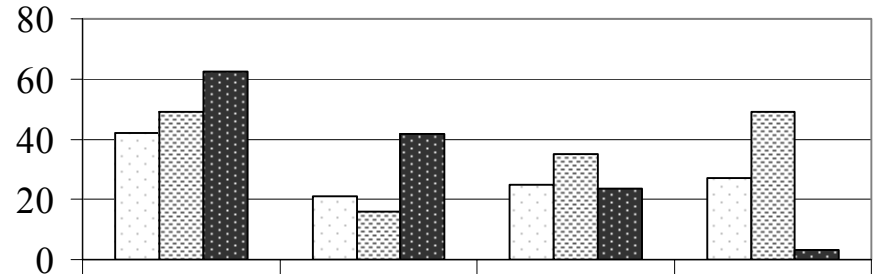


Дослідження мотивів участі окремих спільнот працівників культури у інтегративній діяльності не можна вважати виваженим і повним, не здійснивши порівняльний аналіз мотивацій представників всіх представлених вище спільнот. Адже інтегративна діяльність у сфері культури розглядається як сукупність культурних відносин та зв'язків, реалізація яких можлива лише за умов спільної узгодженої діяльності всіх представників сфери культури. Отже, великого значення надається тотожності та узгодженості мотивів їх діяльності та їх відповідне цілеспрямування [1,2].

Дослідження динаміки мотивації інтеграційної діяльності в сфері культури свідчить про неоднозначність мотивації цієї важливої діяльності та наявності внутрішнього конфлікту, який може привести до загострення внутрішніх протиріч та ускладнення інтегративних процесів (див. табл. 4).

Таблиця 4

Динаміка мотивації інтеграційної діяльності



	творчі	рекреаційні	пізнавальні	комерційні
методисти	42	21	25	27
керівники колективів	49	16	35	49
учасники	62,5	41,75	23,5	3,25

Так, найбільша мотиваційна узгодженість у "методистів", "керівників" та "учасників" спостерігається у площині творчих та пізнавальних мотивів. Всі представники опитаних груп одностайно визнають головним демонстрацію своєї мистецької майстерності, що свідчить про високий рівень самооцінки опитаних, демонструє їх захоплення самодіяльною творчістю та любов до мистецтва (49 – 62,5 вибори). Незначна різниця спостерігається у опитаних щодо оцінки пізнавальних мотивів інтеграційної діяльності. Вона коливається в межах 10 виборів і характеризується невеликим відривом результатів.

В той же час визначення значущості рекреаційних та комерційних мотивів можна визначити як суперечливе. Бажання учасників самодіяльних колективів реалізувати у своїй інтегративній діяльності свої рекреаційні мотиви зустрічає значний опір керівників самодіяльних колективів. Аналогічна тенденція спостерігається і в ситуації з пізнавальними мотивами. Емпіричні дані засвідчують, що реалізація цих мотивів учасниками колективів не схвалюється і, фактично, блокується їх керівниками. В такій ситуації складається враження, що керівники колективів розглядають їх учасників як своєрідну робочу силу, що, надаючи у зарубіжних поїздках якісні культурні послуги, використовується керівником колективу для підвищення власного престижу, мистецького, а то і матеріального статусу. Такий підхід протирічить принципам культурно-дозвіллєвої діяльності і може перетворити самодіяльне мистецтво на дешевий культурний сурогат, знецінить його в очах міжнародної спільноти.

Дослідження проблеми культурної інтеграції не обмежується вивченням мотивів інтегративної діяльності. Проте, проведений нами аналіз мотивів участі у процесах культурної інтеграції різних спільнот працівників культури, дав можливість розробити та апробувати соціологічну методику, яка може бути використана працівниками культури у подальшому вивченні зазначеної проблеми.

Література:

1. Аванесов Г.А. Динамика культуры: Учебн. пособие. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – 57 с.; Гавриленко І.М., Мельник П.В., Недюха М.П. Соціальний розвиток: Навчальний посібник. – К., 2001 – 484 с.

2. Гаевская О.Б. Управление духовным производством как основной элемент культуры человечества // Персонал. – 2000. – № 3 (57). – Приложение № 6–11. – С. 61–65.

3. Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тыячелетие. – М.: Логос, 2000. – 432с.

4. Цимбалюк Н.М. Дозвілля в Україні. Теоретичні та емпіричні аспекти: Монографія. – К.: ДАКККіМ, 2003.–224 с

Історико-культурологічні засади полікультурності

Андрусенко А.Є.,
аспірантка ДАКККіМ

ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖІНОК В УКРАЇНІ: МИНУЛЕ Й СЬОГОДЕННЯ

Історичний зміст ролі жінок України, як і інших країн, був донедавна не розроблений і почав вивчатися в останні роки ХХ ст. Ця тематика завдяки науковим розробкам саме жінок (Богачевська-Хом'як М., Смоляр Л., Левченко К., Лавриненко Н., Лакіза-Сачук Н., Кобелянська Л., Мельник Т. та інші) починає отримувати статус потрібної, корисної, необхідної. Завдяки самим жінкам – вченим, викладачам, громадським діячкам, журналісткам, працівникам культури – поступово змінюються загальні категорії світосприйняття ролі жінок у суспільстві.

На початку економічних реформ у 60-х роках XIX ст. права і свободи особистості в Російській імперії були надто обмежені. У відповідності з діючим на той період законодавством жінки були обмежені в своїх правах у значно більшій мірі, ніж чоловіки. Безправне становище жінки за законами царської Росії стало головним джерелом активної участі жінок у боротьбі з самодержавством. Сім'я, в юридичному та моральному аспектах заснована на опіці над жінкою, а не на взаємодопомозі рівних партнерів, та політична неправоздатність жінок створювали ґрунт для протесту, стали основою для розвитку жіночого руху.

Характерною рисою правового становища жінки в другій половині XIX ст. була відсутність достойних умов праці жінок, рівень оплати жіночої праці складав 50% заробітної плати чоловіків. Було відсутнє законодавство про охорону материнства та дитинства, система суспільного виховання дітей.

Низький правовий статус, обмеженість в освіті, унеможливлення брати участь у творчій суспільній діяльності стали важливим підґрунтям виникнення жіночого руху.

Жіночий рух Наддніпрянської України досліджуваного періоду не ставив під сумнів існуючу гендерну систему, а лише прагнув добитися тих економічних, юридичних, політичних прав, якими володіли чоловіки.

Ліберально-демократична течія жіночого руху Наддніпрянської України другої половини XIX – початку XX ст., як найвпливовіша, була

репрезентована найбільшою кількістю жіночих організацій, що виступали за рівність у здобутті освіти, праці та виборчого права для жінок. Їхнє гасло – суспільне служіння.

На початку XX ст. боротьба за вищу жіночу освіту набрала нової сили. Під впливом революційних подій після царського маніфесту 17 жовтня 1905 р. університети отримали автономію, і одним із перших актів університетів був допуск жінок у лекційні аудиторії на правах вільнослухачок.

Так тривала боротьба прогресивної громадськості за право жінок на вищу освіту призвела до відкриття Вищих жіночих курсів у Харкові, Києві, Одесі і це відіграло вагому роль у підвищенні рівня освіти населення та демократизації суспільства (лише у 1912 р. на них навчалося 6,5 тис. жінок).

З другої половини XIX ст. по всій країні створювалися громадські організації, що здійснювали культурно-освітню діяльність, і благодійність займала серед них особливе місце – це було єдина легальна можливість для жінок направляти свою енергію й здібності на вирішення соціальних проблем.

Традиції благодійності українських жінок мають свої витоки з доби Київської Русі та Гетьманщини. Жінки-благодійниці на власні кошти будували церкви і жертвували величезні кошти монастирям, опікувалися хворими, каліками.

Зміна соціальної структури міста, загострення соціальних проблем, зростання маргінальних верств населення і повна неспроможність уряду забезпечити суспільний догляд за цим стали головними факторами розширення приватної благодійності. Основними напрямками благодійної діяльності жінок були матеріальна підтримка малозабезпечених верств населення, просвітництво, допомога у працевлаштуванні, опікування дітьми та літніми людьми, рух сестер-жалібниць, акції боротьби проти алкоголізму тощо. У відповідності з цими напрямками діяльності формувалися різні типи жіночих благодійних організацій: доброчинні (Одеське та Полтавське жіночі благодійні товариства, Житомирське, Катеринославське, Київське, Чернігівське благодійні товариства тощо), просвітницькі (Товариство денних притулків для дітей робітничого класу, Київське товариство народних дитячих садків, Київське товариство сприяння вихованню і захисту дітей, Харківське товариство поширення грамотності, Київське товариство сприяння народній освіті), професійні (Київське товариство взаємодопомоги акушерок і фельдшериць, Ямпольська спілка швачок, Гурток жінок-ремісників у Харкові, Одеське товариство опіки працюючих жінок тощо), клерикальні, діяльність яких здійснювалась у межах Православної Церкви (Лук'янівське жіноче опікунство про бідних при церків св. Федора, Херсонське товариство жінок духовного звання для допомоги

хворим і пораненим, Жіночий комітет Борисо-Глібського братства, Община сестер жалібниць м. Катеринослава тощо).

Благодійне суспільне служіння було основною формою самореалізації жіночої особистості.

З середини XIX – поч. XX ст. набула більшого поширення боротьба жінок за право на самостійну працю та формування товариств взаємодопомоги. Дж.Ст. Мілль вважав, що справжня благодійність полягає саме в тому, щоб підтримати того, хто бажає працювати.

Однією з перших форм руху самодопомоги стали жіночі трудові артілі, які засновувалися в центральних містах України – Харкові, Києві, Одесі. Товариства перекладачок, жіночі трудові артілі, товариства дешевих квартир, кооперативи – всі ці жіночі об'єднання виникали завдяки індивідуальній чи груповій ініціативі і складалися в єдину систему, що сприяла участі жінок у суспільній праці. Жіночі професійні та взаємодопомогові товариства, надаючи матеріальну та моральну допомогу своїм членкиням, поступово стали виконувати функції захисту їх прав, прагнули до правильної організації жіночої праці, створювали гуртожитки, їдальні, дитячі притулки, ощадкаси, бюро для пошуку роботи, організовували медичну допомогу.

Період перед першою світовою війною характеризувався деяким спадом активності жіночих організацій, що пояснювався загальною реакцією в країні та репресіями. Та з 1909 р. знову стало відчутним пожвавлення діяльності жінок, формувались організації нового типу – Жіночі Клуби, що сприяли корисному та приємному спілкуванню своїх членів, поліпшенню їх матеріальних та моральних умов життя, захисту їх інтересів.

Лютнева революція 1917 р. стала для нашого народу не тільки політичним і суспільним поворотом, а й поштовхом до національного відродження, вона відкрила і новий етап жіночого руху, який розвивався вже в межах Української самостійної держави.

Утвердження на теренах України нової більшовицької влади тоталітарного типу не сприяло розвитку громадських рухів. Держава в цей період не допускала вільного волевиявлення громадян, що призвело до затухання громадської активності. Всяка громадська діяльність, що не інспірувалася органами державної влади, нещадно переслідувалася і підпадала репресіям.

Ті соціальні та політичні зміни, що розпочалися в Україні в другій половині 80-х рр. XX ст. стали наслідком діяльності багатьох жінок, учасниць, насамперед такої масової організації, як Народний Рух України. Їх предтечами були учасниці інших національно-визвольних організацій, зокрема руху дисидентів, Ґельсінґської спілки. НРУ став тією колискою, з якої вийшли перші справжні жіночі громадські організації нового часу – Союз Українок, Жіноча громада. Своїм головним завданням вони мали

утвердження української держави. На цей шлях стали і Всеукраїнське жіноче товариство ім. О. Теліги, Ліга українських жінок, Спілка жінок України, Всеукраїнська громадська організація "Жінки і діти України", Всеукраїнське народно-демократичне об'єднання "Дія", Організація солдатських матерів та інших жіночих громадських організацій, "Поступ жінок-мироносиць".

Поява в Україні цілеспрямованих, свідомих, організованих громадських об'єднань (в т.ч. і жіночих) засвідчили початок становлення в Україні громадянського суспільства.

Якщо в 1998 р. у державі було 17 Всеукраїнських громадських жіночих організацій та 3 жіночі партії, то тепер 32 Всеукраїнські та Міжнародні жіночі громадські організації та 5 жіночих політичних партій.

В умовах, коли держава вже не виступає в ролі єдиного захисника інтересів, надзвичайно цінним є досвід жіночого руху XIX–XX ст. Реалії сьогодення вимагають від жінок усвідомлення свого місця і відповідальності в суспільстві. Поширення традицій самодопомоги, самозахисту, опори на власні сили, взаємопідтримка жінок через об'єднання в різні товариства та союзи могла б сприяти досягненню цієї мети. Отже, моральним обов'язком сучасниць є використання досвіду і традицій вітчизняної історії, потенціалу громадських жіночих організацій для найкращого забезпечення прав і потреб жінки, підвищення її ролі в суспільстві.

Бабенко Н.Б.,
канд. пед. наук, доцент
кафедри соціології ДАКККіМ

СУЧАСНІ ВИЯВИ МОЛОДІЖНОЇ СУБКУЛЬТУРИ

В українському суспільстві відбувається процес трансформації суспільних відносин під впливом інтеграційних процесів, взаємодії різних культур, змінюється система пріоритетів і цілей. Це, зокрема, проявляється у змінах мети, засобів її досягнення, ціннісних орієнтацій та поведінкової моралі особистості.

На особливу увагу заслуговують процеси, які відбуваються у молодіжному середовищі, адже саме молоді люди є тим матеріалом, що найбільше піддається зовнішнім впливам. Вони, як правило, не обтяжені суперечливим досвідом минулого з притаманними йому ціннісними і поведінковими установками. Молодь, яка визначає майбутнє будь-якого суспільства, вже сьогодні істотно впливає на його змістовні характеристики.

Період соціалізації молодої людини є процесом її включення у розмаїття суспільного життя, супроводжується досягненням соціальної

зрілості, початком самостійної виробничої діяльності, набуттям професії. Одним із наслідків цього процесу є досягнення рівноправного становища в суспільстві. Ці та інші зміни в соціальному статусі молодої людини супроводжуються становленням характеру, світогляду, ідейних позицій, системи поглядів та переконань [4]. Під впливом таких змін уточнюється значення цілей у системі життєдіяльності особистості, відбувається корекція ціннісних орієнтацій.

За сучасних умов у здійсненні життєвого вибору зростає роль позасімейного спілкування, посилюється вплив засобів масової інформації на формування системи знань, ціннісних пріоритетів, моральних норм та умов їх дотримання. Інститут сім'ї сьогодні вже не може забезпечувати зростаючі потреби сучасної людини в розширенні кола інформаційних контактів. Зростання рівня освіти, розширення кола безпосереднього спілкування, доступ до ширшого спектра соціокультурних цінностей зумовлюють появу якісно нових потреб, ціннісних орієнтацій і цілей, тісно пов'язаних з загальними соціальними умовами.

Аспекти і межі конкретного бачення проблем молоді розширюються, якщо сприймати її не просто як вікову групу, а як специфічне соціально-демографічне утворення, що характеризується, з одного боку, властивими їй психолого-фізіологічними особливостями, підготовкою і включенням у громадське життя, у соціальні механізми, а з іншого боку – особливою субкультурою, внутрішньою диференціацією, що співвідноситься із соціальною ситуацією, в якій живе і працює молода людина.

На думку О.М. Балакірєвої, О.М. Семашка, О.О. Яременка, специфіка об'єкта соціології молоді полягає в тому, що вікові процеси в молодіжному середовищі мають значно більшу соціальну вагу, ніж в інших вікових групах. Соціологічний підхід до молоді як специфічної групи суспільства передбачає врахування цілого комплексу обставин і особливостей способу життя молодої людини [11; 12].

Відповідність фізіологічного і соціального віку завжди була значущою для соціології, а сьогодні через особливості сучасного етапу розвитку українського суспільства актуальність цієї проблеми значно зростає. По-перше, в умовах нестабільності та кризових явищ, радикальних перетворень і потрясінь соціальний вік починає випереджати фізіологічний вік молодих людей – відбувається раннє “подорослішання”, тобто інтеграція молодого покоління в структури суспільства та виконання ним соціальних ролей, які донедавна покладалися на старші вікові групи. По-друге, кожне нове молоде покоління повинно оволодіти все більшим обсягом інформації та знань. Це, у свою чергу, подовжує освітній період та процес соціального становлення, що відсуває можливість виконання соціальних ролей у повному обсязі для окремих груп молоді в часі. По-третє, вікова самосвідомість залежить від напруги в суспільстві, наповнення життя подіями та суб'єктивно усвідомленим ступенем самореалізації особистості.

Система норм і цінностей, які відрізняють певну соціальну групу від інших спільнот, називається субкультурою, яка формується під впливом таких факторів, як вік, етнічне походження, релігія, місце проживання тощо. Прийнято вважати, що цінності субкультури не зумовлюють заперечення національної культури, яка прийнята більшістю, вони лише унаочнюють деякі відхилення від неї. Виступаючи частиною цілісної культури, субкультура містить яскраво виражені відмінні риси, які відіграють особливу роль в об'єднанні конкретної категорії людей [7].

На думку Л.Г. Іоніна, в цьому "уявному безумстві" простежується певна логіка, яку він розуміє як рух від моностилістичної культури до полістилістичної, що створює умови для поступової зміни соціокультурних орієнтацій та формування цілої системи субкультур, тобто своєрідну "культуру в культурі", яка має чітко виражені кордони знань, норм, цінностей, зразків, уявлень, смаків, ідеалів, традицій. Формування субкультур пов'язане не лише з кризою традиційної культури, але і з посиленням національних почуттів, з прагненням народів відродити свою національну субкультуру [5].

Важливим інститутом соціалізації для молоді є дозвілля, що стало основною сферою життєдіяльності. Від задоволеності дозвіллям залежить задоволеність життям в цілому. Молодь поринає в систему дозвілля як у своєрідну захисну оболонку, де вона вільна. Основними елементами дозвілля є відпочинок, активна фізична діяльність, розваги, освіта, творчість. Дозвілля молоді передбачає повну міру поєднання активних і пасивних форм використання духовних цінностей, відпочинку, спілкування, вільної творчої діяльності тощо [1].

Молодіжна субкультура є специфічною, і розглядається як культура певного молодого покоління, яке характеризується спільним стилем життя, поведінки, групових норм, цінностей та стереотипів. Серед основних факторів, які визначають стан української молодіжної субкультури, можна виділити такі:

– трансформація суспільства, конкуренція на рівні масової свідомості радянської, національної та західної системи цінностей;

– стан сучасної національної культури, значущість якої не повною мірою усвідомлюється органами управління та комерціалізація якої поступово відкидає норми і цінності духовної культури;

– відсутність єдиної системи гуманітарного виховання, функціонування альтернативних або приватних навчальних закладів, які залучають лише малочисельні групи молоді;

– вікові психологічні особливості молоді – емоційно чуттєве сприйняття дійсності, нонконформізм, мінливість інтересів, певна зухвалість, що об'єднує молодих людей в групи, де задовольняються потреби в стилі поведінки, моді, відпочинку, міжособистісному спілкуванні;

– особливості покоління, в якому найвиразніше виявляються власне молодіжні форми свідомості і поведінки [3].

Головною рисою молодіжної культури є її відособленість, часто демонстративна, епатажна від культурних цінностей старших поколінь, національних традицій. У масовій свідомості сприйняття молодіжної субкультури часто має негативний характер. Типою рисою сучасної молодіжної культури можна назвати її авангардність, спрямованість у майбутнє, часто екстремальність. Найчастіше ці якості поєднуються з відсутністю серйозного фундаменту історичних і культурних традицій. Молодіжна субкультура розуміється як "культурний простір" і коло спілкування молоді, що допомагають їм адаптуватися в соціумі і створювати свої автономні форми культурної активності. Це група людей, яка визнана оточенням, самоідентифікує себе як окрему частину "загальної культури", має свою систему поглядів і особливу поведінкову практику [2].

Найбільш актуальними проблемами в сфері молодіжної культури можна вважати такі: – зниження культурного рівня підлітків і молоді в цілому порівняно з попередніми поколіннями молодих людей (80–90-ті роки XX століття) через обмеження доступу до культурних благ; скорочення можливостей для культурного виховання, освіти молоді, організації культурного дозвілля внаслідок втрати більшої частини інфраструктури культурно-дозвіллєвих установ та закладів; вимивання зі сфери культури безкоштовних видів культурного дозвілля; закордонна, псевдокультурна, антикультурна експансія, засилля неякісних зразків поп-культури, ерзац-культури; відсутність належного контролю за змістовною діяльністю комерційних і громадських організацій у сфері культури і дозвілля, індустрії розваг, пропаганда порнографії, сексуальних перекручень, насильства, загальна бездуховність такого роду закладів; неухильне зростання негативних явищ у підлітковому та молодіжному середовищі; втрата значної частини національних, культурних традицій, вестернізація та американізація способу мислення, підміна справжніх духовних орієнтирів; розрив наступності поколінь, культурних традицій, скептичне, критичне відношення до історичного минулого своєї Батьківщини, виховане сучасною молодіжною пресою, телебаченням, радіо, закордонною і вітчизняною кіно-, і відеопродукцією тощо [8].

За даними соціологічного дослідження Українського інституту соціальних досліджень (2004) в сучасної молоді перші місця в ієрархії найважливіших життєвих цінностей посіли такі: "бути здоровим", "здобути пристойну освіту та професію", "гарні стосунки з сім'єю". Ставлення молодого покоління до традиційної системи цінностей істотно залежить від стосунків із носіями цих цінностей – представниками старшого покоління, у тому числі з найближчими з них – батьками.

Життєві плани та орієнтири молоді виявляються реалізованими лише тоді, коли вони визначаються в ході конструктивного діалогу між поколіннями та сприймаються молодими людьми як вираження їхніх інтересів [3].

Щодо сучасної молоді, її нетрадиційних зразків поведінки, то найчастіше звертають увагу на сферу дозвіллєвої діяльності, де відбувається процес реалізації форм нестандартної поведінки. У заведених у молодіжному середовищі способах проведення вільного часу своєрідним чином фокусуються й відображаються актуальні проблеми сучасного суспільного розвитку.

Змістовні характеристики молодіжної культури істотно залежать від стилю життя молодих людей, усталених у їхньому середовищі навичок проведення дозвілля, місця проживання та сімейного стану молодих людей. Але для всіх соціально-демографічних груп молоді дозвілля в цілому має більшу значущість, ніж для дорослих. Це сфера, де відбуваються події першорядної важливості. Стосунки з друзями, з коханою людиною, нові знайомства та прочитані книжки становлять “тканину життя” молодої людини, визначають сенс та емоційну забарвленість дня або тижня [9].

Ціннісні орієнтації молодої особистості, що містять когнітивний компонент (уявлення про цінності), підкріплені емоційним компонентом (емоційним переживанням), трансформуються у потреби, цілі та інтереси, спонукають людину до активної діяльності, спрямованої на досягнення визначених цілей і задоволення потреб, що й обумовлює поведінковий компонент ціннісної орієнтації [6].

Сучасна молодь виступає перш за все як суб’єкт суспільного життя, який перебуває в процесі свого становлення. Тому, у державній молодіжній політиці рівноправними суб’єктами повинні виступати як молодь, так і суспільство. Пошук реальних шляхів залучення молоді до дій, скерованих на самовдосконалення та самоствердження, багато в чому може і здатна здійснювати саме державна політика в сфері дозвілля.

Отже, сучасна молодіжна культура є субкультурою з виразно окресленими межами. Її характеризують досить помітна відчуженість від старшого покоління, від його цінностей і норм, переважна орієнтація на сферу дозвілля, в якій головними є спілкування і розваги, пов'язані з комунікативною діяльністю. У ставленні до культури надають перевагу творчості, що в цілому відображає життєві орієнтації і пріоритети сучасної молоді.

Література:

1. Бабенко Н.Б. Соціологія вільного часу і дозвілля: Навч. посібник. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 247 с.

2. Богославський М.И. Парадоксы культуры XX столетия: Сб. ст. – Харьков: ХГАК, 2000. – 218 с.

3. Бондар Т.В. Молодіжна субкультура: сучасні вияви // Український соціум. – 2003. – № 1(2).

4. Иконникова С.Н. Изменение поведенческих ориентаций личности в условиях трансформации культуры: Дис…. канд. социол. наук. 22.00.06 / Харьк. гос. ун-т – Х., 1996.

5. Ионин Л.Г. Культура на переломе // Социологические исследования. – 1995. – № 2.

6. Кавалеров А.А. Ціннісні орієнтації особистості у духовній культурі / Південно-український пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 1996.

7. Культурология в вопросах и ответах / Под ред Г.В. Драча. – М.: Гардарики, 1999. – 336 с.

8. Молодіжна субкультура / Наук. ред. Н.О. Победа. – Одеса: Астропринт, 1999. – 277 с.

9. Надибська О.Я. Національне у самосвідомості людини // Перспективи – 2000 в областях України: Тези наук.-практ. конференції. – Ч. 2. – Тернопіль, 1990.

10. Победа Н.А. Социология культуры. – Одесса: Астропринт, 1997. – 224 с.

11. Проблеми розвитку соціології молоді на сучасному етапі // Молодь України: стан, проблеми, шляхи розв'язання: Зб. наук. пуб. Українського ін-ту проблем молоді за підсумками виконання наукових програм і проектів у 1995 р. Вип. 5. – К.: А.Л.Д., 1996.

12. Соціологія культури: Навч. посібник. / О.М. Семашко, В.М. Піча, О.І. Погорілий та ін.; за ред. О.М. Семашка, В.В. Пічі. – К.: Каравела, Львів: Новий світ – 2000, 2002. – 334 с.

Бережна О.В.,
аспірантка КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ЕСТРАДНИХ ВИСТАВ 50-х років XX ст. (на прикладі Естрадного театру Ю. Тимошенка і Ю. Березіна)

Останнім часом театралізовані естрадні вистави набувають все більшої популярності, й інтерес до таких форм творчості на естраді досить усталений. Тому знову-і-знову виникають питання щодо принципів створення саме естрадних вистав. Відомо, що досвід − запорука успіху: щоб досягти мети у створенні естрадної вистави, перш за все необхідно докопатися до коріння драматургічних особливостей тих вистав, що створювались новаторами естради минулих років. Найбільш ідеальним прикладом для даного дослідження можна вважати вивчення драматургічних особливостей театралізованих вистав "Естрадного театру Ю. Тимошенка і Ю. Березіна", котрі в 50-ті р. мали величезний успіх серед мільйонів глядачів.

До загального вивчення феномена естрадної драматургії звертались такі науковці, як О. Рубб, Б. Поюровський, І. Шароєв, Р. Рудін, А. Вікторов, В. Поляков, О. Уварова тощо. Що стосується естрадних вистав 50-х рр.

XX ст. створених в "Естрадному театрі Ю. Тимошенка і Ю. Березіна", розглянути особливості їхньої драматургії можна із спогадів драматургів, які співпрацювали з Ю. Тимошенко і Ю. Березіним, таких як П. Григор′єв, В. Бахнов, Я. Костюковський, Р. Віккерс тощо, а також із сценарних та режисерських розробок їх вистав, знайдених в архівних фондах.

Естрадні вистави 50-х років XX ст. мають свої драматургічні особливості. Якщо режисер замислив створити естрадну виставу, огляд тощо, він обов′язково скористається засобом театралізації: "Театралізація повинна створювати умови, обстановку для більш яскравого емоційного їх сприйняття" [6, 78].

Поняття “театралізація” означає, що естрадна вистава повинна бути змістовною, мати сатиричну спрямованість, художній сценічний образ, для створення якого використовуються виразні засоби, а саме − сюжетний хід. На відміну від театральної режисури, де задум вистави йде від сюжету драматурга, на естраді сюжетний хід створюється у співпраці з драматургом, режисером і самими виконавцями. Такий підхід у створенні естрадних вистав притаманний лише естрадному мистецтву. Сюжетний хід розкривається через сценічну дію. В естрадній виставі, на відміну від дивертисменту, шоу чи вар’єте, режисер може вводити акторські завдання та мізансценування навіть у ті номери, котрі за призначенням жанру та традицій їх не передбачають.

Естрадній виставі, як і театралізованому естрадному концерту, притаманне перетворення ведучого у певну дійову особу, яка проходить через всю виставу. Герої Ю. Тимошенка і Ю. Березіна − Штепсель і Тарапунька − постійні маски у виставах чи просто в окремих номерах з протилежними поглядами, характерами і, звичайно, поведінкою.

Завдяки театралізації творці естрадних вистав і театралізованих концертів використовували будь-які виразні засоби, при створенні образу: "Таким чином, театралізація − засіб, прийом, в основі якого лежить використання тих чи інших (або всіх разом) виразних засобів, для створення неповторного, яскравого, притаманного лише цьому концерту художнього сценічного образу. Саме театралізація дає можливість більш глибоко та зрозуміло розкрити зміст концерту, посилити його сприйняття, емоційний вплив на глядача" [6]. Театралізація застосовувалась артистами і в саду відпочинку "Ермітаж", організатором програм в якому був С. Смірнов-Сокольський. В одній з цих програм у 50-му році Тимошенко грав роль директора програми, котрий не уявляв себе без значних телефонних розмов. Дана інформація свідчить про те, що і в славетному "Ермітажі" вже в 40-ві рр. створювались естрадні вистави. Яскравим прикладом можна назвати виставу "Перша весняна", яка складалась з окремих номерів, різних за жанрами і, на перший погляд, ніби нічим між собою не пов’язаних. Але всі номери об’єднувались веселими інтермедіями та конферансом.

До створення естрадних вистав Ю. Тимошенко і Ю. Березін звертались ще у студентські роки, створивши естрадне ревю, "Тринадцять Челіт" [1, 47] із застосуванням в ній парного театралізованого конферансу. Саме в цій виставі був окреслений сюжетний хід − перехрестя, де зустрічались персонажі різних мініатюр, а Ю. Тимошенко вперше зіграв роль постового міліціонера.

У співпраці з цікавими авторами Ю. Тимошенко і Ю. Березін знайшли цікаві образи із звичним розподілом своєрідних функцій по типу коміка і резонера.

З естрадними програмами, які створювались на основі репертуару джаз-оркестру, одразу після війни працював спочатку сам Ю. Тимошенко. Створена ним же самим та учасниками джазу естрадна вистава "Давайте не будемо", де образом в ній була дівчинка Програмка, яку артисти виховували і давали їй "все найкраще, що у них є" [7, 4], аж поки вона не підросла і стала такою ж артисткою, як і вони. Наприкінці 40-х рр. вони знову об’єдналися з Ю. Березіним, і вже починаючи з 50-х, активно упроваджували сатиричні театралізовані огляди. В ті ж 50-ті вони почали працювати з виставами у співтворчості з відомими на той час артистами, що працювали в інших жанрах. Будувались ці програми за принципом протилежності номерів: Про співтворчість Ю. Тимошенка і Ю. Березіна з іншими артистами згадує А. Гарцман: "У 50-ті роки неймовірно популярним був співак з Баку Рашид Бейбутов… Одного разу Бейбутов запропонував Тимошенко та Березіну: "А давайте зробимо спільну програму і будемо катати її по всій країні". Юра й Фіма здивувались: "А як же ми будемо працювати разом?" "Дуже просто − пояснив Рашид, − концерт ми побудуємо так: пісня − стінка, пісня − стінка… До Юри і до Фіми не одразу дійшло, що "стінка" − сценка” [3, 7].

Взагалі естрадні огляди, як окрема форма, були розповсюджені ще у 20-ті роки, які складались з номерів різних жанрів, за участю конферанс’є і поєднували номери нескладним сюжетом. Але винахідником у створенні саме театралізованої вистави на естраді по праву можна вважати Л. Утьосова, який вніс живу думку в розвиток естради: ще в 1928 році він першим у своєму джаз-оркестрі почав створювати театралізовані вистави, "дуже вдало поєднавши у джазі нові пісні і театралізовану виконавську манеру" [2, 8], Пізніше до створення естрадних вистав почали звертатись російські естрадні артисти А. Райкін, М. Міронова і О. Менакер, а майже разом з ними − славнозвісні українці Ю. Тимошенко і Ю. Березін.

За основу комедійного конфлікту в естрадній виставі, на відміну від драматичної, покладено комічну боротьбу, що здатна спонукати глядачів до сміху. І не зважаючи на складність створення конфлікту в "умовах процвітання наприкінці 40-х − поч. 50-х рр. теорії безконфліктності, однаково загрозливої для всіх літературних жанрів, що більш за все відбилась

на сатирі" [5, 79], вистави "Естрадного театру Ю. Тимошенка і Ю. Березіна" будувались на злободенних, публіцистичних матеріалах і мали величезний успіх серед глядачів. Використання факту при створенні естрадної вистави відрізняє її від вистави театральної. Популярність Ю. Тимошенка і Ю. Березіна можна також пояснити і вдало знайденими образами, і кумедними іменами героїв, двомовністю, привабливістю артистів, високою майстерністю, і вмінням знаходити дружній контакт з аудиторією. Також їх загальному успіхові сприяла величезна потреба глядачів у сміхові в складні повоєнні роки. Ю. Тимошенко і Ю. Березін без будь-яких перепон могли імпровізувати на сцені, хоча імпровізація на злобу дня разом із сатирою в післявоєнні роки особливо притискались: "Злободенність, пов′язана з імпровізацією… в умовах командно-адміністративної системи, регламентуючої все і вся.., виявилась вигнаною" [4, 8].

Та не зважаючи на заборони, естрадні драматурги при створенні вистав за участю Ю. Тимошенка і Ю. Березіна, завжди прагнули до злободенності, вносили в драматургію факт і подавали його в гострій сатиричній формі. Дана особливість драматургії збуджувала інтерес глядачів до їх творчості: "Їм надсилали безліч листів… бо знали, що в кожному їхньому жарті буде лише часточка жарту, а решта – правда життя. І що після їхніх веселих концертів комусь стане й не до сміху..." [4].

Завдяки своїй комічності герої Ю. Тимошенка і Ю. Березіна досить серйозні речі реалізовували лише через сміх. В цьому − специфічність їх вистав. Цікаво, що при створенні будь-якої вистави автори і виконавці вміли впіймати вовка за вухо − впроваджували в сюжет різні драматургічні ефекти − захоплюючу інтригу, кумедні перипетії, динаміку дії тощо; і все це перепліталось номерами різноманітних жанрів. Ефекти − ще одна драматургічна особливість.

Образ естрадної вистави також визначається спеціально створеним оформленням − світлом, музикою та фоном. Музику і пісню Тимошенко і Березін використовували в повній мірі: акомпаніатор супроводжував всі їх номери, пісні виконували й інші учасники театру, і головні герої не скупились на частівки, куплети тощо.

З кожним роком в репертуарі "Естрадного театру Ю. Тимошенка і Ю. Березіна" з’являлись все нові-й-нові вистави: "Везли естраду на декаду", "Од і до", "Рівно двадцять з гаком", "Веселі події на дві дії" і, що цікаво, інтерес у глядачів до них не згасав завдяки вмілій драматургічній побудові і вмінню використати у виставах величезний арсенал драматургічних особливостей естрадних програм.

Література:

1. Виккерс Р.Б. Юрий Тимошенко и Ефим Березин. − М.: Искусство, 1982. − 222 с. с илл.

2. Викторов А.В. Начинаем эстрадный концерт. – М.: Знание, 1974 − 48 с.

3. Гарцман А. Мастер-класс Роберта Виккерса / машинопись. − 2003. − 16 с.
4. Портал «2000» Тимошенко и тарап.htm, 18.03.2005.
5. Москва с точки зрения… Эстрадная драматургия 20−60-х годов / Вступ. статья Уваровой Е.Д. − М.: Искусство, 1991. − 368 с.
6. Поюровский Б.М. Проблемы театра малых форм (опыт создания театра 2 актёров) / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. − Тбилиси; ГТИ им. Шота Руставели. − 1983. −154 с.
7. Рубб А.А. 30 бесед по эстраде. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2004. – 224 с.
8. ЦДАМ літератури і мистецтва України. 504 ф, оп. 1, сп. 9, док з, арк. 49.
9. ЦДАКФФД. 161 ф. "Рад. Україна" № 15–16. − 1944. – С. 133–135; 151 ф. Декада укр. мистецтва. − 1951. − С. 112–113.

Бойко Л.В.,
аспірантка КНУКіМ

РОЗВИТОК ГЕНДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Суспільство, яке дає жінкам рівні права з чоловіками в усіх сферах життя, демонструє рівень своєї цивілізованості і культури, тобто суспільний стан жінки є мірилом суспільного прогресу. Саме тому процес забезпечення рівних прав жінок і чоловіків Київської Русі став ще у тодішній час об'єктом турботи суспільства, а значить і держави. Тільки наприкінці минулого століття цей процес став називатися "гендерною політикою", яка ґрунтується на гендерній культурі взагалі. Теорія гендерної культури визначає "гендер" як сукупність характеристик, ролей та моделей поведінки, які розділяють жінок і чоловіків та зумовлені не біологічно, а соціально і культурно. Стать – біологічно зумовлена характеристика, тоді як "гендер" має соціальну природу, є продуктом соціальних норм та очікувань. Традиційною основою патріархатного суспільства є ієрархія статей, за якою чоловіки панують і керують, а жінки – підкоряються. Оскільки ж гендерна культура як складова гендерної теорії та політики завжди обстоювала думку про те, що жінки і чоловіки повинні мати рівні можливості та громадянські права, важливим є вивчення гендерної культури як джерела гендерної рівності [1].

Виникнення гендерної проблеми на Київській Русі зумовлене певними соціальними й інтелектуальними передумовами. Соціальні передумови гендерної проблеми – у зламі феодально-станової організації суспільства і розвитку рабовласницьких відносин, прагненні жінок до більш значеннєвого способу життя, що створило сприятливі передумови розвитку гендерної культури на Київській Русі. Інтелектуальні передумови розвитку гендерної культури – різні критичні теорії стосовно тодішнього суспільства, починаючи з філософії прав людини, що виникла ще на початку X ст. з появою князівського законодавства [2].

Взагалі необхідно зазначити, що брак постанов у Руській Правді про відносини жінки до чоловіка й дітей до батька, очевидно, треба зрозуміти так, що старе право не мішалося у відносини членів родини, визнаючи за батьком право повного розпорядження майном усієї родини й патріархальну владу над її членами. Можливо, що й суд над чоловіком за вбивство жінки був явищем новим, витвореним під впливом християнства, що взагалі впливало (хоч і дуже поволі) на емансипацію членів родини з-під влади її голови.

Церковна влада дуже поволі й обережно приступала до обмеження права чоловіка карати жінку, до права батьків карати дітей так і не дійшла. Навіть у виключно моральних повчаннях, впливаючи на більш милосердні відносини до челяді, духовенство майже не торкалося відносин чоловіка до жінки й дітей та їх карання. У цьому можна було б бачити доказ, що ці відносини не були загостреними. Щоправда, у християнстві жила певна традиція Старого Заповіту з його патріархальною владою батька. Повна влада чоловіка-батька над родиною ослаблялась і обмежувалась традиційними поглядами на нього як управителя, впорядника спільного майна родини, старшини родинної спілки…[4]

Кардинальна відмінність староруського права від римського і старогерманського щодо становища жінки полягає в тому, що воно не знає жодних правних обмежень становища жінки і її правоздатності, тільки певні фактичні.

Щодо моральних відносин супругів, то їх в ідеальному світлі зображують перед нами безсмертні образи Слова о полку Ігоревім. Для духовних письменників, переважно – монахів, супружні відносини були темою досить заказною, а з аскетичного погляду – супружество й супружа любов – річ малоцінна, навіть шкідлива, як перешкода до вищого ідеалу – чернецтва.

У вищих верствах – серед князів і бояр – інтереси й діяльність жінки, напевно, дуже часто виходили за межі суто домашніх і родинних інтересів, і не лише після смерті, а й за життя чоловіка або батька.

Тож гендерна культура Київської Русі у деяких аспектах базувалася на уявленнях церкви, що спиралася ще на дохристиянські уявлення і традиції відповідальності батьків за влаштування сімейного життя дітей (грецький закон чогось подібного не передбачав). П’ять гривен золотом штрафу зобов’язані були платити “великі бояри” (гривню брали штрафу з “менших”) лише за те, що їхні доньки вчасно не вийшли заміж. У повчаннях духовенства є така вказівка: “а які з дівиць поспіли, то ви їх одружуйте, щоб лихого не трапилось” [4].

Поняття “добра дружина”, зафіксоване в церковних пам’ятках, відбивало християнські уявлення про місце і роль жінки в сім’ї та суспільстві утверджувало їх, стаючи таким чином засобом виховання богобоязні, законопослушні, консервації ієрархічної структури сім’ї та й самої станової держави.

Отже, з X ст. почалась нова фаза в розвитку гендерної культури Київської Русі, позначена переходом з язичницького у християнське середовище, адже утворення Київської держави супроводжувалось формуванням феодального права. Найдавнішою ж формою цього права були звичаї, що складалися у процесі спілкування людей. Вони входили у побут і свідомість певної групи людей чи всього населення. Звичай став основним засобом регулювання поведінки людей у первіснообщинному суспільстві.

Розвиток гендерної культури часів Київської Русі за таких умов набув доленосного значення, бо уже з X ст. з'являється князівське законодавство, за яким життєдіяльність жіночої статі обумовлюється чималими, як на той час, правами і свободами.

Особливе значення у розвитку гендерної культури мали також статути князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого, які внесли важливі нововведення у фінансове, сімейне та кримінальне право. Найголовнішою пам'яткою права Київської Русі є "Руська Правда", що зберегла своє значення і в наступні періоди історії розвитку гендерної культури нашої держави [3].

Література:

1. Воронкова В. Парадигма феміністської свідомості. Жінка в Україні. Президенту України, Верховній Раді України, Уряду України, органам центральної та місцевої виконавчої влади // Аналітичні розробки, пропозиції наукових і практичних працівників: Міжвід. наук. зб. / За ред. А.І. Комарової, І.Є. Голубєвої, В.П. Пустовойтенка, С.Р. Станік, Н.І. Карпачової та ін. – К., 2001. – Т. 23. – С. 247–249.

2. Грушевський М. Історія України-Руси. – Київ, 1993. – Т. 3. – С. 373–383.

3. Кульчицький В.С., Настюк М.І., Тищик Б.Й. Історія держави і права України. – Львів: Світ, 1996. – 296 с.

4. Пушкарева Н.Л. Женщины Древней Руси. – Москва, 1989. – С. 71–154.

Бойчук С.С.,
аспирант ДАКККиМ

ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА ИСТОРИИ: ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ ГЕНЕАЛОГИИ

Волею богини истории гуманитарное знание постсоветского пространства вошло в двадцать первое столетие оснащенным среди прочих теоретических посылок и методологических принципов так называемым цивилизационным подходом. Несмотря на то, что среди значительного числа авторов статей и учебников преобладает скорее декларативное следование букве, а не стремление соответствовать действительному духу

данной парадигмы истории, именно мышление в категориях цивилизаций претендует на центральную тему эпохи. На первый взгляд, столь стремительная победа цивилизационного видения истории не выделяется на фоне постоянной смены ведущих парадигм в науке. Однако более внимательный анализ показывает: основная заслуга того, что на передний план вышла цивилизационная модель, принадлежала оставлявшей пьедестал марксистской методологии. Именно последняя создала потребность в теории, сущность, которой бы исчерпывалось ее принципиальным несовпадением с основными утверждениями предыдущей эпохи. Таким образом, благодаря "всесильному" и "верному" учению Маркса последний большой нарратив XX века стал в период постмодерна главной "антиформационной" теорией и, тем самым, наиболее востребованной историософией и философией культуры.

Парадоксальность данной ситуации усиливалась еще и тем, что признанная в качестве нового слова цивилизационная парадигма два десятилетия назад оставила вершины философского Олимпа на Западе. Если в начале шестидесятых годов прошлого столетия произошло смещение внимания от истории народов и стран на более обширные структуры и процессы в масштабах цивилизаций, а "мышление в национальных терминах сменилось мышлением в цивилизационных" (О. Андерле), то буквально по прошествию нескольких лет неудержимая волна постмодерного отказа от универсальных схем и историософских обобщений не оставила и следа.

Однако современный вариант цивилизационной парадигмы не во всем совпадает со своим западным предшественником. Для того, чтобы правильно понять отличие постмарксисткой разновидности цивилизационной методологии от более ранней, необходимо обратиться к истокам.

В свое время каждый гражданин Советского Союза, учившийся в высшем учебном заведении, должен был знать "три источника и три составные части марксизма". Если верить опасениям некоторых западных исследователей [2; 4], между марксизмом и постсоветской теорией цивилизаций пропасть гораздо меньше, чем представляется их апологетам, поэтому попытаемся увидеть генеалогию цивилизационной методологии через призму ленинской формулы.

Первым источником современного цивилизационного видения истории является культурологическая мысль, "философское дилетантство XIX столетия с его уже тогда устаревшим целостными представлениями, бессмысленной histoire totale" [2, 94]. При этом следует отметить, что приведенная негативная оценка, принадлежащая Ютте Шеррер, является типичной для современного западного гуманитарного знания, свысока смотрящего на большие нарративы. Сильные и слабые стороны данного момента становления парадигмы цивилизаций определялись тем, что его сущность не выходила за пределы, очерченные характеристикой "мышление". Именно

мышление, свободное от ограничений традицией и навязанных правил, создало то особое умонастроение, которое легло в основание столь популярной ныне цивилизационной методологии.

Наиболее яркими представителями этой философии культуры и истории являются К.Н. Леонтьев, Н.Я. Данилевский и О. Шпенглер. Фигуры этих трех мыслителей во многом задали тон всего дальнейшего развития, а их взгляды очертили то семантическое поле идей и концептов, в пределах которого шло дальнейшее формирование цивилизационной теории. Парадигмальный характер этих мыслителей интересно соотносится с тремя составными частями цивилизационного видения истории: в то время как Леонтьев – весь в первом элементе, то Шпенглер – близок второму, а Данилевский – третьему.

Вторым источником является расположенное на пограничье теоретической социологии, истории, культурной антропологии, философии истории и культуры цивилизационное направление западной мысли. Именно в середине прошлого века на Западе плеяда выдающихся и мало представленных на постсоветском пространстве имен создала те историософские шедевры, которые позволили говорить о парадигме цивилизаций в качестве действительной методологии и философии. Из этой “цветущей сложности” отечественному читателю известны только А.Дж. Тойнби, Питирим Сорокин, А.Л. Кребер, остальные авторы, например, Ф. Бэгби, О. Андерле, Кр. Даусон, Каволис, А. Боземан, остаются не прочитанными. Сущность данной составляющей заключается в том, что проблемы, сформулированные “ненаучной” философией XIX века, были переведены на академический язык науки XX века. Довольно неплохой список авторов и книг присутствует в работе Хантигтона [1, 535–537], но, к сожалению, на данный момент “лес” второго источника оказался заслоненным редкими деревьями третьего.

Третья составная часть современного цивилизационного подхода – геополитика цивилизаций конца XX века. Последнее – модное и чрезвычайно влиятельное направление среди современной синкретической мысли, свободно оперирующей категориями философии, понятиями политических наук и образами сакрального знания. Причина особого положения третьего аватара цивилизационной парадигмы заключается в том, что духовный климат постсоветского пространства оказался в зависимости от “главной” книги девяностых годов, работы американского политолога С. Хантингтона. “Столкновение цивилизаций” нарушило спокойное течение научных дискуссий, подчинив их ход решению вопросов о судьбе собственного культурного мира. Особый жанр постмарксистских размышлений на тему произведений Хантингтона можно охарактеризовать в качестве “большой геополитики”. Последняя, в отличие от классического варианта данной науки, понятой в качестве “географического разума государства” (формулировка Рудольфа Челлена), не столько исследует проблемы контроля над

пространством и отношения земли и политических процессов, а сколько стремится к созданию цельной системы абстрактных категорий, призванных описать реальность на уровне трансценденталий. Характерным примером данного варианта познания действительности является расположенные по ту сторону реальной политики мистика “митгарда” и священные образы “круга земного” А. Дугина.

Этот дух “большой геополитики”, мыслящей даже не континентами, как теории Хаусхофера или Макиндера, а архетипическими моделями и зороастрийскими бинарными оппозициями, всегда витал над русской геополитической мыслью, и поэтому не удивительно, что именно он оказал решающее воздействие на формирование постсоветской геополитики. Гораздо более странно выглядит факт признания представителем этого “русского, слишком русского” направления мысли американского политолога, всегда изучавшего основания внешнеполитического курса США и его зависимости от военно-стратегических задач. Предписывающая теория Хантингтона, ориентированная на решение практических вопросов и далекая от концептуальных обобщений, ошибочно некоторыми ее комментаторами была записана в философские теории. Курьезность ситуации интерпретации “мета-онтологических моделей” (подобные словосочетания в контексте работы Хантингтона присутствуют в статьях С. Переслегина) цивилизационной геополитики поражает: экзаменационные вопросы, философская периодика, книги по философии истории – клетки на великой шахматной доске, занятые книгой “Столкновение цивилизаций” и дискуссией по ее поводу.

В завершении этого небольшого наброска к будущей действительной реконструкции генеалогии цивилизационной парадигмы истории следует сделать несколько заявлений философского характера. Так, рассматривая вопрос о сущности цивилизационной парадигмы истории, необходимо учитывать два принципиальных измерения данной проблематики: первое связано с тем, чем цивилизационый подход является на данный момент, второе показывает то, что последний должен собой представлять, исходя из собственной внутренней логики и принципов философского знания. Возможно, подобная формулировка входит в серьезное противоречие с расслабленным падением марксизма и торжеством постмодерна картезианским разумом современного познающего субъекта, заброшенного в абсурдный мир Кафки и Камю.

Тем не менее, благородное происхождение обязывает, и поэтому цивилизационная методология как наследница классической философии (первый этап находился в непосредственной зависимости от философских исканий и проблем) не имеет права остановиться в своем развитии на этапе стихийности и эклектичности. Совокупность антимарксистской и случайно цивилизационной парадигмы должна быть преодолена процессом станов-

ления строгой системы философии культуры и истории, которая предоставит в распоряжение исследователя эффективный и адекватный реальности инструментарий познания. Именно рассмотрению проблематики, связанной с оформлением такой методологии, заданной в качестве цели современного гуманитарного знания, автор планирует обратиться в дальнейшем.

Литература:

1. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2003. – 603 с.

2. Шеррер Ютта. Культурологія як ідеологічний дискурс // Історичні пошуки ідентичності: Українсько-німецький колоквіум. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 74–106.

3. Huntington Samuel P. American Military Strategy. – Institute of International Studies University of California, Berkeley, 1986. – 55 s.

4. Laruelle Marlene The Discipline of Culturology: A New "Ready-Made Thought" for Russia // Diogenes 2004 Vol. 51 issue 4. s. 21–36.

Братерська-Дронь М.,
професор, доктор філософських наук,
кандидат мистецтвознавства,
професор КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

ІДЕЯ ІНТЕГРАЛЬНОЇ ЕТИКИ ЯК РУШІЙНА СИЛА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Ідея глобалізації, як стратегічного напряму розвитку цивілізації, є однією з найбільш гострих і полемічних для сучасного суспільства. Безперечним залишається той факт, що, маючи достатню кількість як апологетів, так і опонентів, ця проблема майже нікого не залишає байдужим. Тотальне поширення глобальних зв'язків на сучасному етапі, сприяли гіпотезі, що людська спільнота починає перетворюватися на злагоджену, взаємозумовлену суспільну структуру, яка потребує відповідного централізованого керівництва. Концепція створення "глобальної держави", "інтегрованого глобального керівництва" або "мондіалізму", і навіть "нової інтегрованої глобальної цивілізації" поступово отримує все більшу підтримку. Дійсно, сьогодні важко заперечувати процес глобалізації в усіх сферах суспільного життя людини, що носить об'єктивний характер, подобається це комусь чи – ні.

Певне коло сучасних науковців вбачають у глобалізації рятівний шлюз, який допоможе уникнути або, принаймні, пом'якшити наростаючу соціальну кризу, яка поширюється на всі сфери суспільного життя. Водночас у до-

сить актуальних для сьогодення думках очевидним залишається ігнорування морально-етичного аспекту майбутніх соціальних пертурбацій. Проте, за відсутністю чітких моральнісних орієнтирів, така квазіінтеграція приречена на крах, оскільки прокладає шлях до створення наднаціонального органу, який наділяється правами нехтувати державні інтереси, зневажати суверенітет будь-якої країни і застосовувати силу проти непокірних і слабких, що надалі може призвести до утворення тоталітарної світової держави на кшталт "чудового нового світу" О. Хакслі, в якому людське життя втратить свою унікальність і цінність.

Отже, актуалізується питання про необхідність визначення глобальних етичних принципів, які могли б бути інтегровані в усі сфери діяльності людини і прийнятні для всього людства.

Ця ідея виникла не сьогодні, одними з перших, хто звернувся до неї, були представникі так званого "російського космізму"[1]. На філософському рівні космістами була усвідомлена актуальність розробки проблеми нового етичного світогляду. В їхніх працях етика постає не тільки як наука, система знань про моральну сферу життєдіяльності людини, а насамперед як основа буття мислячої матерії, спосіб її виживання.

Усвідомлюючи нагальну потребу в розробці принципів нової етики співіснування, М. Федоров ще наприкінці XIX ст. вводить поняття "супраморалізм", або "загальний синтез" – як принцип вищої і тотальної моральності. "Супраморалізм" передбачає поширення етики на всі сфери суспільної діяльності людини і виступає головним інструментом перетворення світу.

Федоров був переконаний, що моральнісні якості членів поновленного суспільства повинні суттєво відрізнятися від традиційних понять, зокрема – егоїзму та альтруїзму. "Знати тільки себе є зло, знати тільки інших (альтруїзм, жертвувати собою заради інших) є доброчесність, яка вказує на існування зла в суспільстві, але не усуває його. Треба жити не для себе і не для інших, а з усіма і для всіх", – писав він у програмній праці "Філософія спільної справи".

Своєю чергою, один із фундаторів космізму К. Ціолковський розробляє поняття "розумний егоїзм". Ситуація своєрідної морально-етичної "кругової поруки" корисна з точки зору космічної еволюції, а значить – доброчесна з точки зору людської моралі. На його думку, принцип "розумного егоїзму" є базовим для етики космосу, тобто для всіх свідомих істот. "Моральність Землі така ж, як і у небес: усунення всіх страждань. На цю мету вказує

[1] Російський космізм – філософський напрямок, що сформувався на межі двох попередніх століть і об'єднав мислителів і вчених в різноманітних галузях знань (М. Федоров, М. Умов, К. Ціолковський, В. Вернадський. В. Муравйов, О. Горський, М. Сетницький, П. Флоренський, М. Холодний, О. Чижевський, В. Куприєвич, О. Манєєв та ін.).

розум. Не буде навколо мене страждань – і я тоді уникну їх у цьому чи нескінченному майбутньому житті", – пише він у праці "Наукова етика".

Утім, космісти йдуть далі, наповнюючи новим змістом взаємозв'язок понять "мікро-" і "макрокосму". Так, за думкою Федорова, етика повинна розповсюджуватися не тільки на всі сфери суспільної діяльності людини, а й на навколишнє середовище, включаючи зовнішній космос. Своїм вченням Федоров, по суті, закладає підвалини нового етичного світоставлення.

У 30-х роках XX ст. видатний український вчений В.Вернадський починає активно розробляти ідею нової етики, пов'язаної із системою наукових знань періоду ноосферного розвитку планети. Зокрема, він науково обгрунтовує безпосередню залежність виживання людини від стану навколишнього середовища, започатковуючи підвалини нової науки – екоетики. Вернадський наполягає на необхвдності перебудови біосфери "в інтересах вільно мислячого людства як єдиного цілого". Отже, якщо раніше головним критерієм моральності була людська совість, відтепер ним стає цілком об'єктивне явище – біосфера.

Отже, розробка універсальної системи етичних координат набуває сьогодні особливого значення. Така "інтегральна" або "глобальна" етика зможе інтегруватися в суспільство з будь-яким соціальним устроєм, економічними, культурними, релігійними та іншими особливостями. Можливо, вона стане основою загальної мови взаєморозуміння, духовним стрижнем на шляху формування планетарного образу мислення.

Васильєва Т.В.,
аспірантка ДАКККіМ

ІНТЕРАКТИВНЕ МИСТЕЦТВО І ПРОБЛЕМА КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

Вивчаючи характер впливу комунікаційних технологій на процеси створення і сприйняття творів мистецтва, дослідники звернули увагу на цікаву особливість: з розвитком комунікативної техніки креативний процес усе більше набуває відкритості для продовження: сьогодні художник створює напівфабрикат, з одного боку, закінчений, а з іншого – такий, що вимагає подальшого продовження.

Наприкінці XX ст. така тенденція стала основою інтерактивної телекомунікаційної творчості, широко відкритої для продовження і співучасті. Зображення, графіка, тексти тощо у телекомунікаційних подіях створюються як би мимохідь, вони не є метою креативного процесу. Телекомунікаційна творчість спрямована переважно на створення комунікативного контексту, в якому кожний з учасників може реалізувати свою креативність. У цьому

контексті зображення і тексти створюються і розвиваються так само, як у діалозі народжуються і розвиваються нові ідеї. У телекомунікаційному мистецтві продукти креативної діяльності стають не результатами, а, скоріше, документами, що фіксують креативний процес своєрідного телекомунікаційного діалогу.

У традиціях європейської культури завжди була присутня об'єктність – апеляція до об'єкта, як до посередника у відносинах між суб'єктами. Мистецтво нових технологій претендує на руйнування цієї традиції, породжуючи зв'язок із глядачем без матеріалізації робіт у виді об'єктів. Різке перенесення акцентів із суб'єктно-об'єктної до суб'єктно-суб'єктної взаємодії, від результатів діяльності до процесуальності не тільки дематеріалізує об'єкт мистецтва, а й радикально змінює уявлення про суб'єкт творчості.

У класичній лінійній моделі креативної комунікації і творчості художник має привілейований статус творця повідомлення (картини, скульптури, тексту, фотографії тощо). Сучасні комунікаційні технології сприяють розвитку іншої парадигми, що представляє художника як ініціатора відкритого комунікативного поля, у якому здійснюється креативна взаємодія. У першому випадку твір-повідомлення має фізичну, знакову і семантичну цілісність, яка відкрита лише для інтерпретацій; він являє собою авторські інтенції, сліди-репрезентації креативного пошуку, який вже відбувся і залишився в минулому. В другому випадку – твору як такого не існує, система змістів і значень не репрезентується, а безпосередньо є наявна; демонструючи перебіг креативного процесу, що відбувається тут і зараз, вона створюється художником разом з колишнім глядачем, що сам став учасником телекомунікаційного діалогу.

Перетворення епохи репрезентацій в еру презентацій, що спостерігається в телекомунікаційному мистецтві, викликає повний метаморфоз ролі художника: замість створення чи вираження передачі деякого змісту і значення він створює контекст, зміст якого конструюється реципієнтом. У такому креативному процесі відбувається не просто зміна ролей художник – глядач, але повне зняття цього протиставлення. Внесок кожного учасника виявляється не твором, а елементом загального комунікаційного поля, що може використовуватися і трансформуватися будь-яким суб'єктом, який опинився в мережі комунікацій.

В інтерактивній творчості немає твору, є система створення і виробництва культури в реальному часі, де перетинаються креативні потоки, і немає стороннього глядача, тому що він відразу виявляється залученим у креативне співтовариство. У новій парадигмі поняття автора замінюється поняттям авторства загального завдання так званих "художників" і так званих "реципієнтів". Нові комунікаційні технології сприяють вирішенню цього завдання і розширенню креативного співробітництва і взаємодії.

Ще в 60-і роки XX ст. особливості і потенційні можливості мистецтва нових технологій, яке тоді тільки народжувалося, привернули увагу канадського комунікативіста і культуролога Х.М. Маклюена, який вважав, що література і вся друкована культура насаджує людині одномірно-лінійне бачення світу, сприяє культивуванню індивідуалізму і націоналізму, і тільки сучасні комунікаційні технології, засновані на природному аудіо-візуальному сприйнятті, повернуть людство до початкового колективізму і гуманістичної волі, перетворивши планету у віртуальне світове село. Ідеї Маклюена послужили первісним базисом вивчення телекомунікаційної творчості через його зіставлення з фольклором, основною характерною ознакою якого є колективна співтворчість. Ця й інша особливості, з якими пов'язані й інші атрибути фольклору (поліваріантність, плинність, анонімність і відсутність претензій на авторську власність) характеризують і телекомунікаційну творчість. Маклюен вважав, що фольклорно-творчий потенціал не загинув, а сублімувався на новому витку культурного розвитку вже в нових комунікативних формах творчості.

Мистецтво нових технологій, пориваючи з ідеєю репрезентації, виражає, зокрема, ті ж принципи, що і філософія деконструктивізму Ж. Дерріди, який зазначав, що ні стан нового мистецтва, ні його статус у культурі не можуть бути зафіксовані чи точно визначені, оскільки воно являє собою нескінченний процес конструювання, становлення і трансформації змістів, що не виливається в щось закінчене й готове до трансляції.

Класична герменевтична інтерпретація зводить текст/твір мистецтва до репрезентації і/або вираження елементарної істини тексту чи авторської інтенції. Отже, комунікація фактично означає передачу значень від одного суб'єкта до іншого. Передане значення не повинно (чи не може) бути змінене в процесі комунікації. Так само як текст, комунікація нерозривно пов'язана з функцією репрезентації й вираження. Думка передує і керує комунікацією, що передає ідеї, значення й зміст. Ви можете передавати тільки те, що уже відомо. Відповідно ж до теорії деконструктивізму Дерріди, текст (твір мистецтва) повинен бути звільнений від будь-якої залежності від змісту, так як зміст є відмінний від тексту і міститься “поза” ним. У центрі уваги має стати структура тексту і його формування. Так процес розуміння тексту (навігація по тексту) замінює розуміння його змісту. Заохочується форма інтерпретації, більш близька до гри, чим до герменевтичного підходу. Цей вид гри приймає її нескінченність, її незавершеність. Так само як і інтерпретація тексту, процес комунікації стає грою (з необов'язковими ролями й правилами). Когнітивна функція доповнюється самокогнітивною, і процес комунікації приймає форму участі. Комунікація, як і інтерпретація, стає процесом створення змісту, творчою у своїй основі діяльністю.

Новітні технології змінюють не тільки засоби висловлювання в культурі, вони змінюють і способи культуротворення, і культуру в цілому, провокують формування нових історико-культурних феноменів. Ми можемо дискутувати про значення комунікаційних технологій для творчості, про те, чи є наша культура культурою репродукування чи симуляції, але ми не можемо не визнати, що це культура тотальних комунікацій. Найновіші комунікаційні технології вже практично перетворилися в парадигму існування людини в сучасному світі, і їх вплив на культуру та творчість, безперечно, потребують серйозного осмислення.

Васюта О.П.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Чернігівського ОІППО

СВОЄРІДНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ

Культурна спадщина Чернігівщини, маючи більш ніж тисячолітню історію, кодує в собі все – і наукові, і історичні, і культурологічні знання. Наше природне прагнення повернути собі культурну спадщину в її справжньому обсязі створює додаткові можливості для наукового прогнозування шляхів зростання культури не тільки окремого регіону, а й держави в цілому. Прикметною особливістю сучасної мистецтвознавчої науки є підвищений інтерес не тільки до тих явищ мистецького життя, що є спільними для цілої держави в її територіальних межах, а й до її регіональних відмінностей. В зв'язку з цим краєзнавчий аспект культурології виконує всезростаючу соціальну функцію, стаючи, по-суті важливим чинником відродження духовності народу. Не викликає сумніву, що Чернігівщина і сьогодні належить до одного з найбагатших в культурологічному контексті регіонів України. За свідченням визначного українського історика академіка Михайла Грушевського "… стара Сіверщина стала лабораторією нового українського побуту, державності і культури козацької доби, що послужило, підосновою нового українського відродження XIX віку і виявила чималу силу притягнення не тільки для колишніх сіверянських волостей, але й для всього взагалі Східнослов'янського світу" [1, 116–117]. В цьому контексті необхідно зазначити, що в XIX столітті Чернігівщина демонструє високу динаміку розвитку різних форм культурно-мистецького життя. Принагідно звернемо увагу на те, що з середини XIX століття в Україні виникають різноманітні культурно-наукові та літературно-мистецькі об'єднання патріотично налаштованої інтелігенції, яка активізувала свою роботу у напрямі поширення надбань української культури. Саме в цьому

середовищі формувалася українська національна наукова думка, література, музика, театр. Приміром з діяльністю чернігівської української Громади пов'язані імена визначних діячів української національної культури Л.І. Глібова, О.В. Марковича, Б.Д. Грінченка, С.Ф. і О.О. Русових, В.І. Самійленка, М.М. Коцюбинського та інших. В цілому, в другій половині XIX століття культурне життя, як Чернігова так і інших міст краю збагатилося новими рисами. Ваговим фактором розвитку культури регіону стає преса. Серед різного роду друкованої продукції: календарів, довідкових і пам'ятних книжок особливе значення мало заснування таких видань, як "Черниговские губернские ведомости" (1838–1817), "Черниговские епархиальные известия" (1861–1911), та "Земский сборник Черниговской губернии" (1869–1915). На сторінках місцевої преси широко висвітлювався весь загал культурно-мистецького життя регіону.

Неперехідне значення в розвитку національної культури мала діяльність заснованого у 1860 році культурно-мистецького об'єднання "Товариство кохаючих рідну мову". Діяльність цього громадського об'єднання стала новим етапом в розвитку національного культурно-мистецького життя на Чернігівщині. Засновник товариства визначний український культурно-громадський і літературний діяч Л.І. Глібов згуртував навколо себе відомих діячів української культури: фольклориста і етнографа О.В. Марковича, історика О.М. Лазаревського, режисера і драматурга Д. Старицького, вчителя і наставника М. Заньковецької, поета М.А. Вербицького та інших представників місцевої інтелігенції. Саме завдяки діяльності цього товариства українська культура збагатилася новою редакцією "Наталки – Полтавки" І.П. Котляревського. Здійснення цієї постановки в музичній редакції О.В. Марковича стало визначною подією не лише в культурно-мистецькому житті Чернігівщини, але й певним етапом в розвитку музичної та театральної культури України в другій половині XIX століття. З цього приводу, в часописі "Основа" з'явилися рядки, в яких, зокрема, йшлося про те, що "Чернигов отстоял Наталку, которая готова была потонуть в Лету, и поддержал её право на долгое существование" [2, 72]. До того ж один з визначних діячів чернігівської української Громади О.А. Тищинський у своїх спогадах писав: "Багато бачив я спектаклів, бачив і трупу Кропивницького, але не бачив нічого подібного до тих спектаклів, які споруджував Опанас Васильович. Та й сили були добірні" [3].

У XIX столітті відбувається доволі помітна активізація культурно-мистецького життя не лише в Чернігові, а й в інших економічно-розвинених містах Чернігівської губернії – Ніжині, Глухові, Стародубі, Новгороді-Сіверському. Цьому, зокрема, сприяло відкриття Ніжинської гімназії вищих наук та Новгород-Сіверської гімназії. З Ніжином пов'язана діяльність шкільного театру, в якому плідно працював М.В. Гоголь. Одну з перших на Україні Новгород-Сіверську гімназію очолював відомий вітчизняний

педагог першої половини XIX століття І.Ф. Тимковський. Принагідно звернемо увагу на високий рівень педагогічної науки, яка панувала в гімназії. Навчальний заклад у Новгороді-Сіверському закінчили засновник вітчизняної педагогічної науки К.Д. Ушинський, видатний вчений – енциклопедист М.О. Максимович, відомий український письменник і культурно-громадський діяч П.О. Куліш, визначний історик і археолог Д.Я. Самоквасов. У Новгороді-Сіверському народився і здійснив свої перші творчі задуми добре знаний український скрипаль першої половини XIX століття Г.А. Рачинський. В місті постійно діяло музично-драматичне товариство, активно розвивалася музично-театральна культура, ставилися різноманітні музичні спектаклі.

Великий вплив на мистецьке життя міста Стародуба здійснював відомий фольклорист, музично-громадський діяч, професор Петербурзької консерваторії О.І. Рубець. Справжній подвижник вітчизняного мистецтва своїм коштом заснував у Стародубі музичну і художню школи, був організатором різноманітних культурно-мистецьких акцій. О.І. Рубець постійно підтримував творчу молодь і дав дорогу в мистецтво багатьом талановитим землякам. Дякуючи його підтримці, всеросійське визнання отримали співаки, вихідці з Стародубщини, Ісаченко, Левандо, Мелехов і інші. В цілому можна зазначити, що серед інших видів мистецької діяльності, музично-просвітницька стає провідною. Яскравим проявом цього стало поширення серед міського населення краю домашнього музикування. Сімейне музикування було досить суттєвою складовою загального музичного побуту Чернігівщини. Саме поширення сімейного музикування підготувало певну платформу для більш зрілих форм музичного життя (професіонального виконавства та філармонійної діяльності). До того ж сімейне музикування сприяло запровадженню кращих надбань світової музичної культури в широке соціальне середовище. Звернемо увагу на те, що традиції сімейного музикування мали на Чернігівщині глибоке історичне коріння. Пояснення цьому знаходимо в існуванні музичних цехів XVII століття, музичних оркестрів та співочих капел при панських маєтках у XVIII на початку XIX століття, розвитку музичного театру родини Розумовських у Глухові, Батурині, Ніжині. Натомість в концептуальному вигляді сімейно-побутове музикування особливо яскраво виявило себе в другій половині XIX століття. Цьому, не в останню чергу сприяла та обставина, що до організації цього важливого культурно-мистецького руху долучилися визначні діячі української культури М.А. Маркевич, І.І. Лизогуб, І.Г. Рашевський, І.І. Гаврушкевич життя і діяльність яких тісно пов’язана з Сіверським краєм. Відомо, що спеціально для потреб домашнього музикування М.А. Маркевич здійснив аранжування українських народних пісень, які було включено до збірок «Народные украинские напевы, положены на фортепиано» (1840) та «Южно-русские песни с голосами» (1857). Вітчизняна мистецтвознавча

думка дійшла висновку, що цими збірками визначено широкий спектр різноманітних проблем домашнього музикування з опорою на музично-побутові традиції кінця XVIII – першої половини XIX століття. Вони стали важливим етапом в розвитку музичної культури України.

Досліджений репертуар домашнього сімейного музикування засвідчує важливий факт знайомства з творчими надбаннями різних композиторських шкіл Західної Європи та Росії. Домінуюче положення в репертуарному списку посідають твори відомих італійських композиторів: Россіні, Доніцетті, Белліні, Верді. В регіоні досить динамічно поширювалися твори сучасних, тогочасній аудиторії, західно-європейських і російських композиторів, які репрезентували різні художньо-стильові напрями музичного мистецтва. Приміром, активно виконувалися твори віденської класичної школи, твори композиторів-романтиків Вебера, Ліста, Шопена, Мейєрбера, Мендельсона. Великою популярністю користувалися вокальна лірика російських композиторів Глинки, Гурильова, Варламова, Бахметьєва. Репертуар сімейного музикування на Чернігівщині свідчить про певні спільні риси в поширенні художніх напрямів музичного мистецтва. Разом з тим на загальному фоні домінування західно-європейського мистецтва відбувалося проростання здорових тенденцій вітчизняної музичної культури. Саме на Чернігівщині відбувалася активна творча діяльність І.І. Лизогуба, який увійшов в історію української музичної культури, як автор першої вітчизняної сонати для фортепіано і віолончелі – видатного твору українського романтизму першої третини XIX століття. О.І. Лизогуб став одним із зачинателів української фортепіанної музики. До того ж зміст концертних програм сімейних музичних вечорів доносять до нас конкретні факти виконання оригінальних музичних творів М.А. Маркевича, зокрема досить популярним був солоспів композитора "На що мені чорні брови" на вірші Т.Г. Шевченка. В одній з рецензій повідомлялося: "Не смотря на то, что в этой песне сохранён вполне характер чисто Малороссийского напева, некоторые места обнаружили ясно, что труд сей принадлежит к высоким музыкальным произведениям" [4].

Дослідження репертуарних особливостей сімейного музикування дозволяє зробити висновок, що в XIX столітті на Чернігівщині відбувався активний процес залучення до культурно-мистецького обігу творів західно-європейської та російської музичної культури, а також робилися пошуки шляхів виходу оригінальної творчості українських композиторів на широку слухацьку аудиторію. Важко не погодитися з думкою відомого дослідника мистецького життя на Чернігівщині К. Копержинського, який на початку XX століття стверджував: "Животворною силою в музиці того часу була музика італійська. Впливи музичні йшли на Чернігівщину почасти посередньо через Росію, почасти безпосередньо з Заходу (Італія, Франція, Німеччина). Безпосередньо, якісь особливості були й у самім музичнім

репертуарі Чернігівщині, коли порівняти його з репертуаром інших земель України" [5, 96]. Є всі підстави стверджувати, що з другої половини XIX століття музичне життя на Чернігівщині переходило в русло осмислених, цілеспрямованих дій, стаючи ваговим фактором громадського життя. Ми маємо приклад активного впливу музичного мистецтва на формування громадської свідомості. Враховувалася демократична спрямованість у поширенні мистецтва. Перевага надавалася нескладним за своєю будовою творам музичного мистецтва. В жанрі інструментальної музики популярними були різноманітні увертюри, фантазії, ноктюрни, дивертисменти. У вокальному – романси, арії та каватини з популярних опер. У творчих програми сімейних музичних вечорів широко використовувалися різноманітні музичні інструменти. Як свідчить проведений аналіз репертуару сімейних музичних вечорів, домінуюче положення серед інших музичних інструментів належало фортепіано. Фортепіано використовувалося в якості сольного музичного інструмента, а також для супроводу різноманітних вокальних і інструментальних творів. Фортепіано було учасником різних ансамблевих форм: дуетів, тріо. Саме з сімейним музикуванням пов'язана поява струнного квартету, струнного ансамблю, а також симфонічного оркестру.

Набутий досвід музично-виховної та просвітницької діяльності цього часу дає змогу з позиції сьогодення оцінити його кращі риси і в умовах подальшого розвитку культури регіону повніше впроваджувати багатство цієї спадщини в повсякденну практику музично-естетичного виховання населення.

Література:

1. Грушевський М.С. Чернігів і Сіверщина в українській історії: кілька спостережень, здогадів і побажань // Чернігів і Північне Лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали. – К., 1928.

2. Павло. Украинский спектакль в Чернигове // Основа. – 1862. – Март.

3. Коцюба О. "Наталка Полтавка" на Чернігівщині // Десн. правда. – 1969. – 26 серп.

4. Калиновский М. Концерт в пользу Черниговского детского приюта // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 3 марта.

5. Копержинський К. Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку XIX століття // Зап. Укр. наук. т-ва в Києві. – К., 1927. – Т. 26.

Вежбовська Л.Р.,
викладач КНУКіМ

АНТРОПОСОФСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ І СВІТОВОМУ МИСТЕЦТВІ ДВАДЦЯТИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ століття у світовій культурі знову актуалізується ідея синтезу мистецтв, проголошена ще романтиками і найяскравіше втілена у музиці Вагнера. Художньо-естетичні витоки такої ідеї в добу романтизму вели до езотеричних джерел і середньовічних містичних вчень Я. Беме, М. Екхарта та І. Таулера. Новим натхненником ідеї став Р. Штайнер, який на початку ХХ століття заснував філософсько-містичне вчення – антропософію. Це вчення на новому рівні розкривало давню сентенцію про людину як "міру всіх речей", а також проголошувало новий шлях посвячення у духовні істини через самопізнання, оскільки, за Штайнером, саме в людині "зачаклована" вся мудрість світу. Відтак Штайнер також наголошував на необхідності поступового об'єднання мистецтва, науки й релігії в одне ціле, як це було, на його думку, у давніх культурах (халдео-вавилоно-персидській, єгипетській і грецькій). За Штайнером, така триєдність була представлена у давніх храмових містеріях, у яких мистецтво й знання законів світу підпорядковувалися релігійній ідеї. Для сучасної ж людини, на думку Штайнера, справжньою містерією стає її внутрішнє духовне життя, в якому розігрується боротьба між різними душевними потоками у пошуках вищого людського "Я". І саме у мистецтві належало відобразити цю внутрішню боротьбу, щоб усвідомити приховане в душі кожної людини. Однією з таких антропософських ідей "вивільнення" внутрішніх сил і втілення їх у мистецькому творі стає "омузикалення" мистецтв, яке відобразилося у живописі митців-"двадцятників". Якщо найяскравіше така ідея проявилася у творчості литовського художника Чурльоніса, а в Україні – символіста Ю. Михайліва, саме на рівні музичної тематики, плавності і тремтінні ліній, то у багатьох інших відомих художників "омузикалення" виявилось на рівні введення самих музикальних принципів у живопис, що синтезувалися в "русі кольору". Такі принципи притаманні роботам російського художника В. Кандинського, німецького – Ф. Марка, українських – В. Пальмова та О. Богомазова. Відомо, що В. Кандинський особливо захоплювався вченням Р. Штайнера і своєрідно перетворив антропософські принципи мистецтва у своїй теоретичній праці "Про духовне у мистецтві", яка мала значний вплив у мистецькому середовищі. Діалог культур у даному випадку спричинив виникнення тенденції до переваги кольору над іншими елементами живопису, що, власне, й спостерігаємо у полотнах згаданих митців.

Антропософія мала вплив на формування певних тенденцій також у театральному мистецтві та літературі. Так, антропософські принципи евритмії як вивільнення "зачаклованої" сили слова застосовували у сценічній практиці український актор і режисер Л. Курбас та російський М. Чехов. До антропософської символіки у творах вдавалися українець М. Хвильовий, росіянин А. Бєлий та німець Г. Гессе. Під впливом антропософії у творчості цих письменників сформувалася тенденція до усвідомленого творення мистецтва та застосування самопізнання як творчого методу.

Література:

1. Брюн Д., Лихтхарт А. Живопись в образовании. Опыт вальдорфской школы. – К.: НАИРИ, 2006. – 200 с.

2. Пальмов В. Про мої роботи // Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – 400 с.

3. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время / Новая галерея XX век. – М.: Галарт, 1994. – 174 с.

4. Синий всадник: Пер с нем. / Под. ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 192 с.

5. Штайнер Р. Искусство в свете мистериальной мудрости / Библ. 271 – Одесса: Ступени, 1990. – 105 с.

6. Штайнер Р. Пути духовного познания и обновление художественного мировозрения. Библ. 161, лекция от 10. 01. 1915, Дорнах 1980.

7. Штайнер Р. Христианство как мистический факт и мистерии древности: Пер с нем. – Ереван: Ной, 1991. – 154 с.

8. Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885–1935. – New-York – London-Paris-Toronto. – 1988. – 233 с.

Вільчинська І.Ю.,
кандидат політичних наук, ДАКККіМ

ПАТРІОТИЗМ У СУЧАСНОМУ ЖИТТІ

Нині дедалі частіше не тільки в політичній термінології, а й у громадській думці закріплюється пріоритет універсальних людських цінностей. Люди вільно переміщаються у світі – чи-то у пошуку роботи, чи просто заради змін.

Глобалізація призвела не тільки до "укрупнення" і об'єднання різних соціально-економічних чинників, а й до глобалізації свідомості.

Урбанізація і зовнішня міграція зумовили "змішання" людей і повсюдне утворення етноконтактного середовища. Щодо національної культури, то наразі її традиційні риси витісняються або вже витіснені сучасною нетрадиційною культурою, що несе в собі загальнолюдські ознаки і форми [1] .

Інтегральна оцінка почуттів до рідної землі та природи виявляє певні особливості й нові тенденції в усвідомленні понять “батьківщина”, “патріотизм”. Зазначимо, що поняття “батьківщина” належить до тих сутнісних показників етнічної ідентичності, які визначаються як “ідентитети”. Воно підкреслює об’єктивний характер етнічної ідентичності й базується на антропологічних (раса, біологічний тип), культурних (мова), психологічних (менталітет) та інших характеристиках.

Почуття патріотизму в сучасному розумінні не обов’язково означає повернення до традиціоналізму чи архаїзацію суспільно-політичного розвитку. Навпаки, умовою успіху не тільки демократизації, а й модернізації суспільства є “поєднання інноваційних елементів соціального укладу з ендогенними соціокультурними стандартами” [2]. Етнічна приналежність є результатом дії природних сил, тоді як обов’язок перед нацією як політичним об’єднанням є чинником етичним. У першому випадку перед нами спільність прив’язаностей та інстинктів, які надто важливі й потужні, але притаманні скоріше нецивілізованій людині, в іншому – це авторитет законів, що накладають певні обов’язки і надають природним відносинам у суспільстві характеру моральної згоди.

Патріотизм у сучасному політичному житті те саме, що віра у релігії. Політична природа патріотизму визначається переростанням інстинкту самозбереження у моральний обов’язок, інколи такий, що передбачає жертовність. Самозбереження включає одночасно й інстинкт, і обов’язок, тим самим виступаючи, з одного боку, чимось природним і рефлексивним, а з іншого – моральним обов’язком. Найвищий прояв справжнього патріотизму – переростання природного егоїзму в жертовність – є продуктом політичного життя. Відтак, це відчуття обов’язку, любові до батьківщини має під собою і матеріальний, і моральний фундамент [3].

Батьківщина як образ рідної природи, рідний мелос, ритміка, колористика і символіка їжа є важливим підґрунтям етнічної самоідентифікації. Під впливом таких чинників люди, які народилися і виросли в Україні, можуть відчувати себе українцями [4]. Фактично те ж саме доводять у своїй праці українські історики В. Смолій і О. Гуржій, які зазначають, що почуття українців здавна “базувалися на збереженні самоназви, спільності походження та історичної долі, патріотизмі тощо”[5].

Національна культура присутня в нас, по суті, на підсвідомому рівні. В основі нашого етнічного і національного характеру знаходиться певний набір ідей (чи цінностей), які в нашій свідомості, свідомості кожного носія певної культури пов'язані з інтенсивно пофарбованою гамою відчуттів чи емоцій. Поява у свідомості такого елемента призводить до збудження всієї емоційної сфери, викликаючи яскраві переживання, і є імпульсом для типової дії. Такий архетип вмонтований в нашу психіку дуже глибоко і буває набагато сильнішим за інші елементи розвиненої рефлексивної структури.

Водночас вибір, з яким пов'язана самоідентифікація особистості, може стосуватися не тільки різних національних орієнтацій, а й безпосередньо цінності національного серед інших варіантів приналежності до культури та побуту. Іншими словами, людина може реалізувати себе не тільки як росіянин, українець, поляк, а, скажімо, і як киянин, одесит. Якщо для одного найсуттєвішою є національна приналежність, то для іншого – орієнтація територіальна. Звичайно, спільність національних традицій є найдоступнішою і найочевиднішою. Але людей об'єднує не тільки "кров", а й "підґрунтя", земля. Основа людської сутності – розуміння свободи, яку надає неповторність певного місця, природного і географічного. Тобто єднає не тільки нація, а й батьківщина.

Відтак, прив'язаність до батьківщини єднає, а не роз'єднує у світі, що згинається під тяжкою ношею глобалізаційних протистоянь. Саме ця прив'язаність дає можливість пом'якшувати патетику різних спільнот, підтримувати взаєморозуміння і симпатію між людьми.

Література:

1. Заринов И. Этнография народов Европы // Рабочий учебник Современного гуманитарного университета. – М., 1998. – С. 53.

2. Каспэ С.И. Демократические шансы и этнополитические риски в современной России // Политические исследования. – 1999. – № 2. – С. 34–35.

3. Актон Л. Принцип национального самоопределения // Нации и национализм / Б. Андерсон, О. Бауэр, М. Хрох и др. – М., 2002. – С. 45.

4. Щедрова Г.П. Громадянське суспільство, правова держава і політична свідомість громадян. – К., 1994. – С. 76.

5. Смолій В.А., Гуржій О.І. Як і коли почала формуватися українська нація. – К., 1991. – С. 56.

Войцехівська О.І.,
аспірантка ДАКККіМ

СЕМАНТИКА СИМВОЛУ В СУЧАСНОМУ ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЄВРОПИ

В умовах інтеграції України до європейського культурного простору, утвердження інформаційного суспільства та стрімкого розвитку науки і техніки особливого значення набуває новітнє розуміння семантики символів, які віддзеркалюють соціокультурні та художні реалії сьогодення. За влучним висловлюванням відомого українського вченого С. Кримського: "Вивчення семантики не є чисто академічною справою. Вона перетворює знаки національного менталітету і підводить до художньої картини світу" [1, 23].

Полісемантичність символів зумовлює неоднозначність їх тлумачення, яка посилена трансформаційними процесами у сучасному полікультурному

середовищі країн Європи. Це актуалізує визначення концептуальних засад інтерпретації символу в західних та східних традиціях.

В сучасній західній філософії на основі праць З. Фрейда, К. Юнга, К. Леві-Стросса, Е. Кассірера, Г. Гадамера, С. Хайдеггера, В. Дільтея, Е. Гуссерля склалися основні напрямки аналізу символів: семіотичний; логіко-семантичний; гносеологічний; естетичний; психологічний; герменевтичний; антропологічний; етносеміотичний. Зокрема, Кассірер розглядає символи як "єдину і абсолютну реальність, системний центр духовного світу, вузлове поняття, в якому синтезуються різні аспекти культури та життєдіяльності людини, яка є твариною, що творить символи" [2, 78]. У Юнга символ виступає як "головний спосіб прояву архетипів – фігур колективного несвідомого, успадкованих від давніх часів... Символ є посередником між колективним несвідомим та духовним життям окремої людини, є стримуючим, стабілізуючим механізмом, що не дозволяє прояву ірраціональних діонісійських сил і поривів" [3, 25].

Для структуралізму характерна теза про ізоморфізм між культурними і ментально-символічними структурами. За Леві-Строссом, будь-яка культура може розглядатися як „ансамбль символічних систем, до яких, перш за все, належить мова, шлюбні правила, мистецтво, наука і релігія... Символ, має посередній статус між конкретно-почуттєвим образом і абстрактним поняттям" [4, 270]. На думку філософа, культура несе надмір символічних означень, а індивідові, навпаки, бракує знання про них, де соціальний світ створює певну рівновагу між цими двома ситуаціями [4, 270].

На онтологічному аспекті в розумінні символу наголошує Хайдеггер – у зв'язку з дослідженням джерел мистецтва. На його думку, твір є символом, в якому однаковою мірою виявляються "відкритість" і "закритість" буття, вирішується вічна дилема "явності" і "таємничості" [5, 112]. Гадамер стверджує, що розуміння символу не можливе без осмислення його "гностичної функції і метафізичної підоснови". Він вважав, що "символ є нерозривним зв'язком того, що ми бачимо і того, що не бачимо, співпадіння почуттєвого та надчуттєвого". Семантична структура символу в трактуванні Гадамера є багатошаровою і розрахованою на внутрішню роботу того, хто сприймає [6, 35]. Дільтей стверджував, що концептуальною основою розуміння символів, закодованих в культурі, може бути лише подібність психічних структур, духовного світу різних людей [7, 74]. Гуссерль вважав, що символи мови стикаються з парадоксом, де мова є вторинним виразом розуміння реальності, проте лише в мові його залежність від цього розуміння може бути "вимовленою" [8, 360]. Ці ідеї знаходять своє відображення в герменевтиці Рікьора, який визначає символ як "вираз, що має подвійний смисл: первісний (побутовий) і духовний та потребує певної інтерпретації" [9, 87] Лангер, зазначає, що "аналіз символічних утворень і "символічної властивості" людини є специфічною рисою

сучасного філософствування, що в фундаментальному понятті символізму ми маємо ключ до всіх гуманістичних проблем" [10, 287].

З огляду на наш лаконічний аналіз сучасних західних теорій символу можна виділити дві основні тенденції його наукової інтерпретації: в основі першої лежить розуміння символу як образно уявленої ідеї, засобу адекватного перекладу його змісту та виразу (Леві-Стросс, Гуссерль, Кассірер, Лангер); друга тенденція вбачає у символі первинний і нерозшарованний, суперечливий визначенню досвід мислення, де семантика символу не має однозначного тлумачення та базується на інтуїції (Рікьор, Дільтей, Юнг, Фрейд), а також західній традицій притаманне домінування раціонального світогляду та раціоналістичного розуміння природи символу.

У східній філософії концепція символу репрезентована теоріями наступних науковців: О.Ф. Лосєва, П.А. Флоренського, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, М.К. Мамардашвіллі та інших. Так, розглядаючи теорію О.Ф. Лосєва, її викладення можна звести до основних тез: символ – функція відображення дійсності; символ – смисл дійсності; символ – інтерпретація дійсності в людській свідомості; символ – сигніфікація дійсності; символ – перетворення дійсності. Лосєв визначає символ як "субстанційне поєднання ідеального і реального... Це сама річ, за її ж суттю" [11, 51]. За визначенням вченого, "символ – така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які межі небуття і в тому числі також на "безмежжя", але слід мати на увазі, що "не можна провести межі поміж скінченним і нескінченним символом, адже, з одного боку, категорія символу скрізь і завжди скінченна, а з іншого – нескінченна" [12, 443]. Флоренський тлумачить символ не лише як семіотичну одиницю, а й водночас онтологічну одиницю, "символ не тільки означає дещо інше, проте й стає реальним носієм цього іншого". Для Флоренського, символ – це "протока до Бога в людській суб'єктивності". Символи у його вченні грають роль механізму, що створює світобудову, пояснює сутність людського буття і його зв'язки з світобудовою, є способом та інструментом пізнання світової реальності. Флоренський визначає символ як "органічно живу єдність зображаючого і зображувального, символізуючого і символізованого" [13, 278]. Г.С. Костюк стверджує, що "символічні образи дають змогу виявити в образній, емоційно впливовій формі складні ідеї, стани свідомості, почуття людей і їх різні властивості" [14, 221].

Узагальнюючи аналіз східних уявлень та ідей, можна констатувати те, що концептуальні засади символу базуються на розумінні його особливого зв'язку з реальною дійсністю та місцем символу в ній, де останній має дві функціональні основи: символізуючу та символізовану. І якщо в західній науковій думці детермінантою символу є культура та мистецтво, то на Сході більше уваги надається релігійним та національним чинникам. Виявлено, що в східних теоріях переважає тенденція ірраціоналізму в

інтерпретації символу. Це особливо яскраво простежується в студіях українських дослідників. Утім, треба визнати, що саме в Україні проблема символу найменше розроблена.

Проведений аналіз дає змогу виявити загальне і особливе у концептуальних засадах інтерпретації символу. Загальним для різних дослідників Сходу і Заходу виступає розуміння символу як способу вираження і зображення сенсу дійсності, де сенс символу відрізняється полівалентністю його змісту знаходження символу поза межами реального земного буття, виділення в структурі символу двох елементів, між якими відсутній безпосередній зв'язок: того, що символізує (предметний образ), і того, що символізується (глибинний сенс).

Особливості інтерпретації символу полягають у суттєвих розходженнях шкіл і течій при визначенні функціональності символів, їх семантики і концептуальних засад інтерпретації. У кожної школи, течії є свої серйозні аргументи, з якими необхідно рахуватися в подальшій теоретичній і практичній діяльності.

Таким чином, символ – полісемантичне поняття, яке використовується в різних сферах життя людини і культури, володіє потужним потенціалом інформації, яка відображає реальну дійсність та впливає на формування духовного світу особистості, її світоглядних орієнтирів та духовних цінностей, що не може не позначитися на розвитку всього суспільства.

Література:

1. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: Вид-во "ПАРАПАН", 2003.
2. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. – Berlin, 1923–1929. Bd 1–3.
3. Юнг Карл Густав. Архетип и символ. – М., 1991.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1994.
5. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.
6. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
7. Дильтей В. Типы мировоззрений и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. – 1912. – № 1.
8. Гуссерль Э. Картезианские размышления // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. Философия как строгая наука. – Минск, 2000.
9. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
10. Лангер Сьюзен. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000.
11. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995.
12. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.

13. Флоренский П.А. Эмпирия и Эмпирия // Оправдание космоса. – СПб., 1994.

14. Теслюк П.В. Тематичний психомалюнок та його діагностична і корекційна спроможність // Матеріали Четвертих Костюківських читань "Українська психологія: сучасний потенціал". – К., 1996. – Т. 3.

Галицька Т.М.,
аспірант ДАКККіМ

ЦІННІСНО-ЗМІСТОВНІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ОБРАЗУ СВІТУ УКРАЇНЦІВ

Образ світу – це форма відображення в психіці людини навколишнього середовища – як природного, так і культурного. На чуттєвому щаблі пізнання світу образ виступає як відчуття, сприйняття і уявлення, а на рівні мислення – як поняття, міркування, концепція. Вирішальна роль відводиться впливові на психіку людини природної реальності, яка формує зміст образу світу.

Ф. Ніцше, А. Шопенгауер доводили, що людська природа, її свідомість улаштовані так, щоб адаптація до навколишнього світу відбувалася лише за допомогою ілюзії. Мрії, міф допомагають людині переносити болісні колізії життя. Реальний світ, за Ф. Ніцше, являє собою безупинне хаотичне буття; об'єктивні закони і причинно-наслідкові зв'язки – це фікції, створені з метою досягнення практичних цілей. Людський же розум не в змозі забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює [1]. Міф виступає своєрідною "стратегією виживання" для людини, суспільства. Космогенна природа міфу впорядковує різні життєві сили та надає доцільності організованому буттю людини.

Міфи як інструмент суспільної гармонізації містять не лише життєві орієнтації на вищі цінності, а й низку аксіоматичних тверджень, які відносяться до сфери суспільних ідеалів, стрижневих для соціальної життєдіяльності. Гармонізуючи суспільство цінностями добра, справедливості, рівності, свободи, людина вкладає в ці поняття плани практичних соціальних перетворень. Отже, соціум інтерпретується як людська природа, сприйнята крізь призму міфологічної свідомості.

Зміст міфів, не претендуючи на істинність, спроможний, однак сприяти інтеграції людської спільноти, і в цьому полягає цінність міфів. Ключовою тут виступає спроможність міфотворчості бути орієнтиром для індивіда, визначати відповідність його поведінки у ставленні до природи та культури певним реаліям людського буття.

Звернемо увагу на специфічність запропонованого В. Табачковським визначення "Космо-Психо-Логос" – цілісного підходу до аналізу дилеми

“штучне/природне”, що уособлює єдність фізичного втілення (природи), душі (ментальних особливостей) та духу (способу осмислення світу) [2, 180]. Особливість цієї цілісності отримує відображення саме в національному образі світу, який зумовлений, по-перше, своєрідністю локальної природи, по-друге, способами її трансформації людиною, по-третє, самоідентифікацією етносу, його способу буття загалом. Національний образ світу, відтак, відтворює органічну єдність природи і культури, єдність чотирьох одвічних стихій – землі, води, повітря, вогню [2, 430–431]. Зокрема, яскравим проявом відповідності такій системі уявлень, квінтесенцією українського Космо-Психо-Логосу є творчість Григорія Сковороди, який однією із світоглядно-ціннісних засад давньої української культури вважав те, що становить коріння морального життя, – серце як уособлення вселюдських глибин душі. Так, глибока релігійність і моральність складали основні засади давнього українства.

Сприйняття світу слов’янами характеризується відсутністю метафізичного начала, протиставленням раціонального та інтуїтивно-образного осягнення світу. Логічне, раціональне в них поступається антропологічній парадигмі, орієнтованій на інтуїтивно-образний тип осягнення світу. Міфологічне уявлення про антагоністичну розірваність світу стає моделлю виразу самопочуття людської душі у світі, втіленням трагедійності самого світу, розумінням взаємоприреченості людини та світу.

Характерним для наших предків було уявлення про природу, в якій усі існуючі речі живуть своїм життям, маючи душу. У багатьох народних піснях зустрічаються анімізовані предмети і явища. Природні феномени наділялися такими ж властивостями, як і люди: “сонечко гріє”, “задумався місяць” тощо. Відтак, у міфологічній свідомості відобразилося прагнення українців ототожнити себе з рідним природним середовищем.

Ототожнення людини та природи знайшло свій вияв у релігійних переконаннях наших пращурів. Характерною особливістю української міфології є пантеїзм, ототожнення Бога з природою.

Таке інтегроване тлумачення людського і надлюдського стало характерною рисою українського світогляду, в якому архетип софійності світу виконує роль дзеркального двійника архетипу природи, наповнюючи його символами життя та вищої Божої премудрості. Життя в українській міфології набуло сакрального значення. Людина і тварина, тварина і рослина, взаємодіючи, виражають нерозривну єдність усього живого.

Історичний аспект усвідомлення людини в природі передбачає встановлення між ними внутрішнього діалогу. З культурою Київської Русі пов’язуємо джерела світоглядного менталітету українців у ракурсі гармонізації стосунків людини з навколишнім світом. Утворення союзу слов’янських племен сприяло появі того спільного у виробничому, побутовому житті та людській свідомості, на основі якого згодом сформувався україн-

ський національний характер. Заняття землеробством зумовило прищеплення любові до землі та рідної природи. На світоглядно-ментальному рівні це виявилося у так званому антеїзмі – баченні життєвої сили людини у постійному зв'язку її з матір'ю Землею.

Земля в українців – це символ жіночого начала, материнства; вона осмислюється як прародителька і мати-годувальниця всього живого. Земля – одвічна берегиня вічнозеленого Дерева життя. Культ землі у наших предків був одним із давніх і основних. Він породив цілий сонм земних богів: Триглава, Велеса, Діванну, божества весни, зими, літа й інших. Земля-Мати володарює над багатьма вищими силами, яким вона наказує бути посередниками між нею та людьми. Ці язичницькі елементи збереглися й у добу християнства. Так, у день святого Юрія (Урая), коли щойно починали зеленіти перші сходи, люди йшли "на жито" у супроводі священика. Традиційно після благословення та освячення ниви святою водою щойно одружені молодята парами лягали на засіяне поле і перекочувалися по ньому кілька разів, щоб бути сильними і здоровими, щоб росли сходи. Небо і земля уявлялися як безсмертне подружжя, що символізувало чоловіче й жіноче начала, батька і матір.

Вода, за народними віруваннями, – найвеличніший дар неба Матері-Землі, вона оживлює її та робить плодючою. За первісними уявленнями, води поділяються на чоловічі та жіночі. Чоловічі – це дощові й снігові, "небесні" води, а жіночі – "земні", води криниць, колодязів, джерел. Саме небесні води здатні запліднити землю, поєднавшись із земними водами. Як і вогонь, вода нетерпима до всякої нечисті: вогонь спалює, а вода змиває і топить напасті й злих духів. Земна вода поєднана з небесною, тому є символом морального і духовного очищення.

Так само й вогонь, за народними уявленнями, – найвеличніший дар сонця-неба, принесений людям сином могутнього бога Сварога – Сварожичем. Вогонь вівтаря – символ і провідник невидимого небесного вогню, він об'єднує сім'ю, клан, плем'я і робить їх центром, у якому проявляється дух Бога на землі. Вогонь бога Сварожича вбереже і не спалить невинного: він святий, Божий, праведний. Грішних Сварожич страшно карає – вони горять у вогні. "Бог з неба послав гостя", – говорили давні слов'яни, коли блискавка запалювала щось під час грози. Вони сприймали вогонь як живу істоту, яка живе в душі кожної людини. Категорично заборонялося плювати на вогонь, говорити при ньому непристойності. Вважали, що домашнє вогнище береже щастя дому і всієї родини.

Люди завжди молилися і приносили жертви різним божествам повітря. Повітря в традиційній слов'янській міфології – сфера перебування душ і різних невидимих демонічних істот, які можуть шкодити людині або приносити їй користь. Простір, заповнений повітрям, вважався ширшим і більшим, ніж земля; на повітрі "трималося" небо.

Багато різних повір'їв склалося про вітер. Вітри поділялися на "добрі" (наприклад, "святе повітря" – сприятливий, попутний вітер) і на "злі", найбільш яскравим утіленням яких вважали вихор. За народними віруваннями, з вітром літають душі великих грішників; сильний вітер означає насильницьку смерть; поява "ходячих покійників" супроводжувалася поривами вітру; тихий вітер виникає від подиху ангелів, а бурхливий – диявольських сил. Вважалося недопустимим, щоб солому, на якій лежав покійник, звіяв вітер; не можна було сушити на вітрі дитячі пелюшки, бо вірили, що разом із водою зникне пам'ять дитини.

Наведені особливості ціннісно-змістових реконструкцій українського образу світу дають змогу уявити його майже язичницьку сутність, де уособлені сили природи є об'єктами поклоніння в контексті вітальних цінностей буття.

Образ світу в українській ментальності являє собою певну світоглядну матрицю, яка визначає (залежно від поведінки людини в природному світі) рівень її безпеки. Подолання обмеженості людської діяльності, встановлення гармонійних відносин між людським та природним світами мають важливе значення і сьогодні, у процесі формування екологічної культури, реалізації коеволюційної взаємодії людини та природи, прагнення дати відповідь на назрілі екологічні проблеми.

Література:

1. Ніцше Ф. Народження трагедії: Фрагменти // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996.

2. Табачковський В. У пошуках невтраченого часу: (Нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників). – К.: Вид-во "ПАРАПАН", 2002.

Гармаш Л.,
доцент кафедри філософії
Інституту соціальних наук МАУП
Овчіннікова С.,
аспірантка кафедри філософії НУХТ
(м. Мюнхен)

ДО УМОВ МОЖЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ "ІНШОГО": БІВАЛЕНТНА ПРИРОДА "ДРУЖБИ/ВОРОЖНЕЧІ" В ЛЮДСЬКОМУ БУТТІ

Сьогодні для нас, людей XXI сторіччя, що звикли називати свою картину світу мультиверсумною, полікультуральною, багатоваріативною, ідея Діалогу в його найширшому культуротворчому розумінні є не просто важливою духовною цінністю. Діалог – це сам спосіб існування істини. Точка Зустрічі різних духовно-культурних світів – кресало, від якого спалахує вогонь розуміння світобудови й самих себе в її структурі. Це розу-

міння утвердилося завдяки зусиллям найглибших мислителів останнього століття – в першу чергу, М. Бахтіна, Г. Гадамера, О. Больнова, М. Бубера, П. Рікьора, В. Вандерфельса та ін. Людство звільнилося від обмежень монологічного світу, всередині котрого вважалось, що "істина – одна, способів же помилятися – багато". Ми наблизилися до розуміння, що істина є не одною, а єдиною, отже – можливість наблизитися до такої поліфонічної Істини полягає в мистецтві залишатися Собою, зберігаючи водночас дивовижну розчахнутість до всього Іншого.

Звідси зростає наскрізна проблема сучасного філософського та культурологічного дискурсу – проблема Іншого (і саме вона, за свідченням більшості сучасних мислителів, стала проблемою-емблематикою, яка й породила постмодерн). Французька дослідниця Т. Горичєва так коментує це зусилля сучасного духовного пошуку: "Інше – це таїна. Майбутнє – це Інший. У смерті ми маємо справу з абсолютно Іншим. Чоловік стикається з жінкою як з чимось абсолютно інаковим. Їхня зустріч не є змішуванням. Патетика кохання й полягає в цьому нездоланному дуалізмі – Інший не перетворюється на об'єкт, інший завжди вислизає, зберігаючи свою ідентичність" [1].

Людина, яку звикли вважати найвідомішим з сучасних володарів дум – Жак Дерріда – взагалі визначає філософію як "іншу" думку. Він пише, що "одне й те саме лишається одним й тим самим, лише зіштовхуючись з іншим" [2]. Питання про Інше є насправді центральним для всієї проблематики другої половини XX ст: як питання про смерть (інше життя), божевілля (інше розуму), а М. Фуко взагалі говорить про історію як про "логос Іншого". Інше виступає перед нами в безлічі машкар. Та справа полягає в тому, щоб за карнавальним мерехтінням машкар дістатися до "обличчя", "зазирнути в очі" Іншому – впізнати, зрозуміти його.

Як могла відбутися подібна перемога, цей вихід за межі власних культурних змістів до царини невідомого і таким чином, не просто його осягнення, а й взаємне збагачення культур? Цікаві й глибокі роздуми щодо цієї таїни прориву до "іншості" належать знаменитому грузинському філософу Мерабу Мамардашвілі, зокрема в його відомому творі "Топологія шляху". Мамардашвілі бере саме проблему тих, здавалося б, необорних труднощів, що виникають на шляху розуміння чужої, далекої від нашого звичного світу культури і своєї черги аналізує славнозвісну новелу Борхеса "Пошуки Аверроеса" [3]: "Хочу попередити, що за жанром Борхеса можна було б визначити як інтелектуального фантаста. Ви знаєте, що наукова фантастика описує деякі технічні або фізичні, незвичайні, парадоксальні ситуації у вигляді того, що відбувається в інший світах, в наших подорожах цими світами і таке інше. Але справа в тому, що ситуації іншого світу бувають не тільки фізичними, але й інтелектуальними. В континуумі інтелекту є парадоксальні ситуації, і найчастіше вони

пов'язані з нескінченістю. Фантастичні новели Борхеса є немов би літературною вправою на тему про певний інтелектуальний парадокс. У випадку новели, яку я зараз згадав, розбирається інтелектуальний парадокс, що є парадоксом розуміння, що полягає в наступному: чи можемо ми досягти мети, що нам не дана?" [4].

Отже, один з мандрівників-арабів розповідає тим, що зібралися, (серед присутніх – філософ Аверроес) про те, як він був у Китаї і його повели розважитися в дуже дивний будинок, у якому внизу сиділи люди. Потім був ще ярус, на якому теж сиділи люди, потім був ще ярус, на якому теж сиділи люди, дивилися на якийсь простір, на якому було піднесення, де інші люди вбивали один одного, але при цьому не вмирали, розмахували шпагами, які були тростинами і т. д. Але ще до цього, коли Аверроес міркує про якісь високі речі, знадвору до нього доносяться лементи дітей: він визирає у вікно й бачить, що хлопчик видерся на іншого й, склавши руки, завиває й вимовляє слова, у яких Аверроес впізнає мусульманську молитву, а третій хлопчисько розпростерся ниц перед цими двома. Виходить, один зображує мечеть, іншій – мулу, що читає або співає молитву, а третій – віруючого, що молиться. Це елементи театрального дійства. Тобто всі елементи театру тут присутні: Аверроес бачить цю сцену, але він не розуміє, що це й називається словом "театр" (про який і розповідав араб, описуючи свою подорож до Китаю), бо немає поняття театру в культурі, до якої належить Аверроес. І от в чому полягала актуальна для Аверроеса складність на той момент: він працював над трактуванням змісту двох слів в Аристотеля – "трагедія" і "комедія", і він не міг збагнути, що означають ці слова, адже не мав всередині власної культури поняття театру. І далі в новелі йде така побудова "нагромадження іншості": може статися, у такому ж положенні перебуваю і я стосовно Аверроеса, як він щодо Аристотеля, зауважує Борхес. І до нього приходить такий образ: він дивиться на Аверроеса, Аверроес підходить до дзеркала (дзеркало, звичайно, символ розуміння, взаємовідображення, взаємовідлуння), і раптом зникає все. Зник Аверроес, зникло дзеркало, зник будинок, зник двір, на якому грали хлопчиська... нарешті, зник він сам. Адже в таких ситуаціях суб'єкт і об'єкт зникають взаємно: і предмет розуміння – анігілюється – і розуміючий.

Спробуємо зробити наступний, за Боргесом, крок, аби вхопити, як все ж таки вдається в подібних ситуаціях геніям людства осилити цей, здавалося б, нерозв'язний парадокс: збагнути реалії інших світів культури, що принципово не є даними у досвіді власної культури? Тільки відчайдушна сміливість, готовність до абсолютного духовного ризику справжніх шукачів Істини підтримує їх в цьому стрибку до безодні, коли наш звичний досвід, наша звична свідомість має мов би "знепритомніти", "зникнути" (адже це є традиційний образ безкінечності: два дзеркала, що віддзерка-

люють одне одного – два чужі світи, що зазирають у безодню одне одного!) – і в нагороду за цю офіру всім усталеним, звичним і відомим раптово виринає з глибин несвідомого розкриття загадки. До нас надходить інформація з тих таємничих джерел, що їх Карл Густав Юнг назве "архетипами колективного несвідомого".

Проте хіба не є схожою до цієї напруги збагнення чужого культурного змісту – тієї напруги, яка спіткає розум будь-якого філософа в його намаганні збагнути зміст того, що взагалі перебуває за межами людського досвіду як такого? Одвічна філософська спроба збагнути зміст трансцендентного?

Універсалізм людини, її здатність "ставати всім", бувши лише чимось одним, знов-таки закорінено в феномені Іншого – навіть її здатність долучатися думкою Абсолюту, трансцендентного (тут ми, користуючись геніальною формулою Миколи Кузанського, "сягаємо незбагненого через саме його недосягнення").

Проте слід зазначити, що проблема Іншого, з усією гостротою поставлена в сучасній філософії, зазнала істотних смислових модифікацій на шляху від феноменології до філософського постмодернізму, де Інший вже постає як автономний конститутивний складник людського буття, "прочитування" якого як Тексту є водночас спів-творенням і творенням самого світу. Відгукуючись на кризу світоглядних засад Модерну, що на початку минулого століття усвідомлювалася як криза наукового ставлення до реальності, феноменологія звернулася до аналізу підвалин самого суб'єкт-об'єктного поділу. І на тому шляху дійшла безсумнівних здобутків, виявляючи підстави співмірності "Я" та Іншого й задаючи тон подальшому розвитку світоглядної думки.

І тут ми впритул наближаємось до тієї трансформації, яку зазнала проблема Іншого в контексті деконструкції Жака Дерріда, яка, за свідченням її творця, не є ані методою, ані доктриною, ані навіть технікою або інструментом. "Якщо ви бажаєте почути найкоротше визначення зусилля, що закладене в деконструкції, то це… праця, яка весь час змінює устремління, тобто відкрите поле для якихось можливостей… Йдеться про те, щоб під час акту реконструкції творити водночас і реконструкцію. Я намагався, як зізнається автор, запозичити у Гайдеггера та Фрейда водночас цей відрух – та зробити його не просто жестом заперечення, не просто жестом критики, "підозри", та руйнування // порівн. "розкладання" по цеглинках, демонтажі якогось поняття, як часто-густо поверхово розуміють "деконструкцію" – Л.Г., С.О. //, але, якщо хочете, спробою заново обґрунтувати, заново дати "осісти" поняттю…" [5].

Йдеться, якщо так завгодно, про потужний рефреймінг – вилучення поняття з усіх звичних, усталених контекстів, розхитати усі межі його вживання, з котрими узвичаїлося мислення… І остаточно позбавлена компасу

“належних” сенсів свідомість, що зшаленіла від свободи повної дезорієнтації… раптово зіштовхнеться зі словом як із Світом в усій його невпізнанності. Отже, деконструкція – це таке ставлення до інаковості, коли вона не поглинається, не асимілюється, не “знімається” у гегелівському розумінні, а лишається сама собою – сама іншою – відносно суб’єкту деконструкції.

Звідси зрозуміло, що не існує ніякого безумовного взірця деконструктивної практики – в цьому відкритому полі співіснують абсолютно різні варіанти деконструкції. Але оскільки нам все ж таки, попри всі ці застереження, важко втриматися від бажання вдатися до пояснень і подробиць, то варто відзначити два основні кроки загальної стратегії деконструкції. Перший хід завше полягає в тому, щоб повалити або перевернути усталену ієрархію, що її завдає бінарна опозиція або нерозв’язна пара протилежностей (один з членів якої панує над іншим). Наступний крок полягає в тому, що перетворюється вже вся структура і змінюється загальне поняття, загальна концепція.

І саме це здійснює Дерріда із загальною концепцією Іншого: деконструює звичну бінарну опозицію “Друг-Ворог”. В своєму тексті “Рана істини або протиборство мов” Дерріда цитує й розтлумачує ідею Карла Шмітта:

“Я питаю себе: хто ж взагалі може бути мені ворогом – причому так, щоб я визнавав його ворогом та змушений був усвідомити, що й він визнає мене таким? В цьому взаємному визнанні/усвідомленні (recognition) й полягає велич цієї концепції.

Кого взагалі я можу визнати ворогом? Очевидно, тільки того, хто владний поставити мене під сумнів. А хто може поставити мене підсумнів? Тільки я сам. Або мій брат. Той, Інший, виявляється моїм Братом. І брат цей виявляється моїм ворогом. У Адами і Єви було два сини, Каїн і Авель. Так починається історія людства. Так виглядає батько всіх речей” [6].

І в цьому бівалентному мерехтінні взаємного розкриття змістів, що постають на зміну поваленій бінарній опозиції й приховується та скарбниця найглибших сенсів розуміння “Друга”, “Ворога”, “Іншого”, що, маніфестуючи нам висхідний стрижень єдності-у-розбіжності, є запорукою нового, несподіваного, глибшого, пліднішого Діалогу культурних світів, котрого ми сьогодні гідні.

Література:

1. Горичева Т. Бог как Другой // Ступени. – № 2. – 1992. – С. 7.

2. Беседа с Жаком Деррида // Ad Marginem: Жак Деррида в Москве. – М., 1993. – С. 168.

3. Боргес Х.Л. Поиски Аверроэса // Х.Л. Борхес, “Письмена Бога”. – М., 1989.

4. Мамардашвили М. Топология пути. – М., 1995. / Лекция 31. – С. 629.

5. Деррида Ж. Рана истины или противоборство языков // Отечественные записки. – 2004. – № 5 (20). – С. 35–36.

6. Derrida J. Politik der Freundschaft. – Munchen, 2004. – S. 17.

Гордузенко В.О.,
аспірант НУ ім. Тараса Шевченка

МАРГІНАЛІЗАЦІЯ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

При вивченні етнонаціональної структури полікультурного суспільства дослідники зазвичай користуються даними офіційної статистики. Найбільшими за обсягами фактологічними джерелами є загальнодержавні переписи населення. При переписах етнічна належність кожного визначається на основі заяв самих респондентів, тобто самоідентифікації. Етнічна належність дітей визначається батьками. При урахуванні природного руху населення етнічна належність громадян фіксується відповідними документами, що засвідчують особистість. Протягом життя індивід може змінювати свою етнічну належність. Це є особливо характерним для змішаних в етнічному плані сімей. Наприклад, в українсько-російській сім'ї дитина при народженні була записана батьками за етнічною належністю матері як росіянка, а досягнувши повноліття й отримавши паспорт або при опитуванні під час проведення перепису вона усвідомила себе українкою, про що був зроблений відповідний запис в документах. Так відбулася динаміка етнонаціональної структури – на одного росіянина стало менше, а на одного українця більше [1, 32].

Відсутність етнічної ідентифікації у особистості призводить до маргіналізації. Для того, щоб людина могла визначити свою етнічну належність, вона повинна усвідомити себе особистістю. При визначенні етнічної належності людини, поряд із самоідентифіккацію, необхідно також, щоб його етнічна ідентичність була визнана етнонаціональною групою, що він не відчував себе вигнанцем. Якщо цього не відбувається, і жодна група його не приймає, то людина опиняється в проміжному положенні, втрачає етнічні зв'язки й перетворюється в маргінала.

Небезпека маргіналізації полягає в тому, що маргінал, не будучи прийнятим в жодну з етнонаціональних груп, перебуває у стані озлобленості на всіх. Він не переносить своїх родичів, від яких сам відійшов, і ненавидить тих, до кого прагне за те, що вони ним нехтують. Процес маргіналізації починається з нездатності особистості ідентифікувати себе з тим чи тим етносом, з тією чи іншою культурою.

Стан маргінала добре передається в байці Езопа "Ворона й Голуби": "Одного разу ворона помітила, як добре годують голубів на голуб'ятні й пофарбувалася в біле, намагаючись залишитися жити з ними. Доки вона мовчала, голуби приймали її за свою й не проганяли; коли ж вона забулася й каркнула, вони одразу впізнали її голос і прогнали геть. Позбавившись їжі голубів, ворона повернулася до своїх, однак через біле пір'я ті не признали її й не дозволили залишитись із собою. Отак ворона в гонитві за двома вигодами не здобула жодної".

Маргінал (від лат. margo – край) – людина, що знаходиться на межі різних етнонаціональних груп, культур, відчуває вплив їхніх норм, цінностей тощо, які суперечать одна одній. В результаті маргінал втрачає можливість мати власну систему цінностей. Цілі та ідеї жодної із спільностей не перетворюються в його внутрішні, особистісні опори.

Маргінальна особа прагне одночасно жити в двох світах, але по-справжньому не живе в жодному з них, її духовний світ, як зазначає М. Шульга, конгломеративний – від одних цінностей вона відцуралась, а інші не інтеріорезувала. У стані етнічного маргінала перебувають не лише діти зі змішаних сімей: навіть мононаціональні сім'ї з нетитульної етнонаціональної групи потрапляють в ситуацію етнічної маргинальності. Адже формування особи, в тому числі її етнічних якостей, відбувається не тільки в сім'ї, а й в дитячих дошкільних закладах, школі, побуті, через ЗМІ, що прищеплюють особі етнічні властивості культури того етносу, в середовищі якого вона знаходиться [2, 37].

Необхідно відрізняти етнічних маргіналів, для яких характерний перехід протягом певного періоду або всього життя з однієї етнічності до іншої, від бікультуралів. Останні з самого дитинства формуються і живуть в полі тяжіння двох культур. Маргіналами не народжуються, ними стають.

Серед ознак, за якими більшість людей ідентифікує себе з певним етносом, виокремлюють мову, культуру, історичний досвід та релігію. Тому в полікультурній школі в процесі навчання варто звертати увагу саме на ці предмети.

Кожне суспільство має свою унікальну етнонаціональну структуру, тому, на думку К. Елстона, єдиної полікультурної освіти, корисної для всіх країн, не існує [3, 280].

В ситуації існування й розвитку полікультурного суспільства можливі мінімум три напрями збереження особистості, що не належить до титульної етнонаціональної групи: набуття подвійної ідентичності в процесі інтеграції; вимушена асиміляція; маргіналізація.

Але культура не лише етнічна та національна, вона водночас, глибоко індивідуальна та загальнолюдська. Культура кожного етносу унікальна, неповторна, а тому безцінна.

Література:

1. Топилин А. Влияние миграции на этнонациональную структуру // Социологические исследования. – 1992. – № 7. – С. 31–43.

2. Шульга М.О. Етнічна самоідентифікація особи. Дис. д-ра соціол. наук. у формі наукової доповіді. НАН України. Інститут соціології. – 1993. – 50 с.

3. Altston K. The difference We Make: Philosophy of Education and Tower of Babel. – Kohli W. (ed.) Critical Conversation in Philosophy of Education. – N. Y., 1995. – P. 280.

Горенко Л.І.,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
докторант ДАКККіМ

ВИДАТНИЙ ПОДВИЖНИК РЕЛІГІЙНОЇ І СВІТСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ: до 240-річчя від дня народження Є.О. Болховитинова (1767–1837 рр.)

Серед сучасників митрополит Євгеній, у миру Євфимій Олексійович Болховитинов (18/29/12.1767 – 23.02/7.03.1837) був знаний не тільки за своїм поважним церковним саном, а й як найавторитетніший вчений-історик та найдіяльніший культурно-громадський і духовний просвітитель. Творчий доробок митрополита досить значний за обсягом і змістом: він автор 66 друкованих і 23 рукописних творів (переважно російською мовою та латиною). Понад десять публікацій та рукописів становлять переклади творів іноземних авторів. Є. Болховитинов досконало володів латинською, старогрецькою, французькою, польською мовами. Ерудиція Є. Болховитинова в галузі гуманітарних знань виняткова, про що свідчить різноманітна тематика його творів: богословських, філософських, літературознавчих, українознавчих, етнографічних, мовознавчих, географічних, законодавчих, природознавчих, навіть музикознавчих. До нині збереглася частина книг з його книгозбірні, які знаходяться у бібліотечних фондах м. Києва.

1834 р. Євгеній освятив відкриття у Києві університету, вчена рада якого обрала митрополита почесним членом. Перший ректор університету, один з перших збирачів і видавців українського фольклору Михайло Максимович був близьким другом державного ієрарха. У листі до Петра Лебединцева, редактора "Киевских епархиальных ведомостей", М. Максимович писав: "З яким запасом для своїх київських видань прибув сюди Євгеній, про те свідчить навіть і Реєстр малоросійським справам (1649–1775), виписаний ним у московському архіві іноземних справ. Я мав щастя користуватися бесідами багатознаного Євгенія і бачити його любов до поширення знань. У якій би пам'ятці не зчинялася потреба для моїх лекцій, я знаходив у нього негайно готовий посібник".

Надзвичайно турбував Є. Болховитинова незадовільний стан охорони і збереження національних історичних пам'яток, насамперед у м. Києві (зриття прадавніх земельних валів, будівництво нової Десятинної церкви без урахування фундаменту стародавньої споруди, розкрадання і привласнення старовинних прикрас, знайдених під час археологічних розкопок тощо. І хоча Тимчасова Комісія для розгляду давніх актів (відома під назвою Київської археографічної комісії) була відкрита за особистим розпоряд-

женням царя лише через кілька років по смерті митрополита Євгенія, серед громадськості міцно утвердилося переконання, що саме звернення владики до високоповажних чиновників у Петербурзі стало поштовхом до наведення порядку в справі збереження і популяризації писемних пам'яток з історії України. Але, не отримуючи відповідей від державних установ на свої ініціативи щодо збереження давньокиївських старожитностей, Є. Болховитинов спирається на керовані ним церковні установи. Як заповіт новим поколінням фахівців у галузі археологічної науки існує така порада: "Скільки б пояснень додалося до наших літописів, якщо б який-небудь досужний мандрівник на готову вже карту Київської губернії наклав усі сії урочища і покопався б у руїнах". Учений ієрарх випереджав свій час. Насамперед він дотримувався засобу найповнішого відтворення реальної картини історичного минулого українського народу, а саме: поєднання вивчення письмових пам'яток з археологічними та геодезичними дослідженнями.

Є. Болховитинов заклад основи тогочасної історичної науки в Україні. Він один з перших розробив і впровадив методику дослідження джерел та їх використання. Крім того, йому належить відкриття багатьох пам'яток історичного минулого на терені України, а також розшифровано їх зміст. В Росії та Україні він став засновником галузей історичної науки, зокрема – слов'яно-руської палеографії, археографії, дипломатики. Але найфундаментальнішим є внесок Є. Болховитинова у такі історичні та світоглядні дисципліни, як українознавство, краєзнавство, країнознавство, народознавство і пам'яткознавство.

Як вчений-історик Є. Болховитинов упродовж всього життя не припиняв наукову та дослідницько-пошукову роботу. У старовинних церквах, монастирях, громадських установах, приватних поміщицьких садибах він розшукував матеріальні свідчення минулих епох, збирав старожитності й рукописні історичні джерела. Він вважав першочерговим завданням для себе і своїх сучасників – зібрання та наукове опрацювання історико-документальних джерел з історії української національної культури.

Вагома частина творчої спадщини Є. Болховитинова пов'язана з його духовнопастирським життям. Відомою працею є "Пастырское увещание о прививании предохранительной коровьей оспы", яка була надрукована масовим тиражем і видавалася тричі (1811, 1829, 1845 рр.). Священнослужителів зобов'язували не менш як тричі на рік зачитувати повний текст "Увещания", особливо при масовому відвідуванні храмів віруючими. Цей факт свідчить, що діяльність Є. Болховитинова поширювалася і в галузі медицини та на популяризацію нових методів лікування серед населення України. Сучасники з оточення митрополита Євгенія взагалі відзначали, що піклування про здоров'я людей посідало в його різнобічній духовно-релігійній та культурно-просвітницькій діяльності чільне місце. Він постійно переконував людей про ефективність вживання медичних ліків для збере-

ження дарованого Богом здоров'я. У його проповідях завжди присутні високогуманістичні та духовні зразки національної української культури і освіти, науки і моралі. Він завжди закликає до норм (канонів) соціальної справедливості, духовності та людяності. Проповіді митрополита Євгенія надруковані у книзі під назвою: "Собрание поучительных слов, в разные времена и в разных епархиях проповеданных", яка вийшла 1834 року в Києво-Печерській Лаврі. Автор включив 150 проповідей: моралізаторських з різних нагод, до пам'ятних історичних дат та ювілеїв, у пам'ять про святих православної церкви, з нагоди великих релігійних свят. У цих творах закладено духовний заповіт Є. Болховитинова всім нащадкам.

Горохова О.В.,
аспірантка Східноукраїнського НУ
ім. Володимира Даля

ЕСТЕТИЧНА ОЦІНКА В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Естетична оцінка має безліч проявів в найрізноманітніших культурах світу. Вона може бути будь-якого походження, і разом з тим є виразником думок творців, споживачів та експертів. На її долю випадає оцінювання безлічі предметів навколишньої дійсності, починаючи від предметів побуту, одягу, закінчуючи творами мистецтва. Їй властива можливість поєднувати людей різного походження, які відносяться до різних культур, адже вони є людьми, які мають споріднені почуття, смаки та оцінки. Не треба бути слідчим, щоб побачити, як часто думки людей різних етносів стосовно предметів мистецтва мають однакове формулювання. Невипадково у філософії різних країн спостерігається існування однакових естетичних категорій: прекрасного, потворного, піднесеного, низького, трагічного, комічного тощо. Естетична оцінка, дана в цих категоріях, створює умови вільного спілкування між представниками різних культур.

Намагаючись зрозуміти іншу культуру, люди нерідко припускаються помилки, думаючи, що вони зовсім інші, що вони міркують, відчувають, переживають інакше. Організм людини, не дивлячись на расові, етнічні відмінності, має єдину будову та механізм функціонування. Це дозволяє кожній культурі мати самобутні риси та водночас постійно знаходитись в полікультурному просторі. Поряд існують та творять митці найрізноманітніших націй, які керуються при створенні твору мистецтва ідейними напрямками свого народу. Кожна нація має свої періоди розквіту та занепаду, але емоційно вони схожі. Можливо, тому ми внутрішньо відчуваємо, що хотів нам показати своїм полотном "Свобода, що веде людей на барикади" Ежен Делакруа. Цей дух свободи, з яким люди йдуть проти монархії, їхня

чиста віра в перемогу демократії не стають такими близькими кожному народові, який мав у своїй історії сторінки знаходження під владою ненависних царів. Таким чином, підсвідомо відчувається той виразний символічний підтекст, яким наділив картину автор: в єдиному пориві весь народ підіймається проти тирану.

Безліч позитивних емоцій викликають в більшості населення світу зображення Господа Ісуса Христа та молодої Марії з немовлям. Релігії світу мають свої естетичні оцінки стосовно цих зображень, вони поділяються різними вірами. Кожний православний християнин благоговіє над іконами Ісуса Христа, пресвятої Богородиці та інших Святих. Вони є для нього об'єктами поклоніння, молитви, прикладом наслідування, адже досягти загальнолюдської поваги – це велика справа, особливо, якщо умови досягнення несли правовірний характер. Кожного року тисячі паломників вирушають в дорогу, щоб торкнутися святині: одні з надією на спасіння, інші – на зцілення, але в кожного свої благі наміри. Так само, дивлячись на Марію з маленьким Ісусом на руках, християнин відчуває в душі і радість, що Бог є, і величезний страх перед можливістю його побачити (через свою гріховність), і невеличку надію на господнє прощення та спасіння душі своєї. Всі емоції, що супроводжують процес оцінювання творів мистецтва релігійного спрямування, мають особливий характер, спеціальне ставлення. Простий віруючий без спеціальних знань про виконання ікони, на відміну від експерта, дає в першу чергу свою емоційну оцінку твору, яка так само може висловлюватись через естетичні категорії прекрасного, піднесеного, трагічного тощо. В будь-якому разі естетична оцінка буде емоційно позитивною, адже йдеться про спасителя душ людських, справа якого не може мати негативних відгуків через свою щирість та любов до людей.

Існування естетичної оцінки в єдиному полікультурному просторі зумовлене переплітанням культур, їх взаємозв'язком, підчас нерозривним навіть за допомогою політичних сил. Останнім часом ми спостерігаємо масовість мистецтва і це, з одного боку, є дуже позитивним моментом. Завдяки такому розповсюдженню кінопродукції різних культур стає реальною можливість знайомитись з мистецтвом країн світу. З іншого боку, естетичні оцінки певних кінофільмів мають досить негативний відтінок, тому що відсутність будь-якої цензури дає можливість створювати кінострічки, непідвладні будь-якій критиці. Деякі з них несуть за собою пропаганду насилля, вбивства, грабунків, вільного користування зброєю в межах міста. Це призводить до неадекватного розуміння змісту фільму молоддю. Особливо, якщо згадати, що сьогодні спостерігається тенденція підвищення кількості людей естетично нерозвинених, серед яких перше місце займає підростаюче покоління. Крім того, молодь, яка стала бездумним споживачем маскультури, позбулась можливості формування вишуканого естетичного смаку. Як правило, справжні естетичні цінності підміняються фальшивими,

які не можуть замінити справжнє мистецтво. На нашу думку, навчити молодь сприймати та відрізняти твори мистецтва можна лише за допомогою оцінюючої діяльності, результатом якої є адекватна естетична оцінка явищ та предметів мистецтва. Сприяти цьому можливо лише за умови існування розвинених естетичних відносин, які є необхідною складовою суспільних відносин.

Дані процеси дають підстави замислитись над тим, що вирішення проблеми культурного розвитку має полягати в постійному розширенні меж полікультурного простору, в широкому залученні всього суспільства до збереження і розвитку культурного надбання світу, у підтриманні міжкультурної взаємодії та спілкування.

Демещенко В.В.,
кандидат історичних наук
старший викладач КНУКіМ

УКРАЇНСЬКИЙ ПОГЛЯД НА ГЛОБАЛІЗАЦІЮ

Сучасне прискорення процесу “глобалізації”, тобто планетарного поширення капіталістичних ринкових відносин, спричинило загострення проблем у сфері міжкультурних взаємин народів, збудило новий інтерес до питань інтеграції національних культур. Водночас виникало нове поняття “глобалізація”. Нинішній процес глобалізації є надзвичайно складним і суперечливим, що позначається на всіх сферах людської діяльності, зокрема суспільного життя. Сам термін глобалізація виник і набув поширення в середині 80-х років XX століття. Запровадження його в науковий, політичний, публіцистичний “обіг” пов’язують здебільшого з іменем американського соціолога Р. Робертсона, який у 1985 р. дав свою інтерпретацію поняття “глобалізація”. До хору різноманітних голосів зарубіжних філософів, економістів, істориків, літераторів, публіцистів приєднуються й голоси українських науковців. Так, на думку українського науковця В.В. Ляха, який робить наголос на масштабності тих змін, які охопили майже весь світ (корінь слова глобалізація – globe (куля) – є “синонімом” земної кулі), а з іншого боку, начебто свідчать про потенціал західної моделі розвитку, яка визначає й уособлює цю тенденцію глобалізації. Загалом ця тенденція виглядає, як активна експансія вестернізації. Особливого поширення ідеї глобалізації набули в період 90-х років XX ст., коли західний світ досяг значного економічного зростання, азійський світ уповільнив свій розвиток внаслідок кризи, а посткомуністичні країни почали активно впроваджувати ринкову економіку” [1]. Проте не всі суспільствознавці дотримуються однакової думки щодо змісту та характеру явища, яке означується словом “глобалізація”, не кажучи вже про тих, які

взагалі сумніваються з приводу того, чи має місце насправді глобалізація як така. З-поміж найбільш поширених серед західних соціологів визначень змісту цього ключового поняття можна виділити, принаймні, три "типових". Так, Джефрі Харт (Jeffery Hart) виділяє п'ять провідних аспектів глобалізації: наявність глобальної інфраструктури; глобальна гармонізація або конвергенція сутнісних характеристик провідних сфер життя, усунення кордонів, глобальне поширення раніше локальних феноменів; глобальне поширення раніше престижних компетенцій та сфер діяльності. Джордж Модельські (George Modelski) розглядає глобалізацію як процес, що розвивається в чотирьох вимірах: економічна глобалізація, формування світової громадської думки, демократизація, політична глобалізація. Згідно з Р. Тарданіко (Richard Tardanico) "серед проявів глобалізації" найчастіше називають: транснаціоналізацію комунікацій, торгівлі, виробництва, форм власності, споживання, соціокультурної репродукції і політики, стратегічне домінування фінансового капіталу та спеціалізованих послуг над виробництвом, перехід суспільних ресурсів у приватну власність, пропорційне переміщення виробничої активності зі Сполучених Штатів та Західної Європи до Східної Азії та бідних регіонів [2]. Подібним чином відрізняються погляди щодо культурних наслідків сучасних глобалізаційних процесів. Наприкінці XX століття в Парижі засновано Всесвітню академію культури для діячів науки та мистецтва. В преамбулі Статуту цієї академії зазначається: в наступному тисячолітті у Європі буде спостерігатись масштабна "метизація культур" завдяки посиленню взаємозв'язків "Півдня" та "Півночі". Початок XXI століття справджує цей прогноз: спостерігається нестримний рух до Європи африканців та вихідців з Близького Сходу, індійці наводнюють собою Африку й острови Тихого океану, китайці присутні скрізь по світу, японці, хоча й не знімаються з місця у масовому порядку, також присутні повсюди – у вигляді своїх виробничих та економічних структур.

Глобалізація – цивілізаційний процес, а культура – етнонаціональний культурний процес, а тому між ними виникають суперечності. При всіх загрозах та небезпеках становлення єдиної світової (загальнолюдської) спільноти, а отже, культури – відбувається. "Процес змішання рас, – писав 1972 р. видатний російський генетик М.П. Дубінін, – відбувався впродовж останніх 10–15 тисяч років. З 1492 р., після того, як Х. Колумб відкрив Америку, розпочався сучасний, всезростаючий тур генетичного процесу, що об'єднує спадковість людини в єдину гігантську популяцію... Загалом можна вважати, що зараз близько половини людства – продукт расового змішання" [3].

Розбіжність дослідницьких думок при цьому перебуває в діапазоні від упевненості в уже існуванні та фактичному функціонуванні світової культури – до відвертих сумнівів у тому, чи доцільно та й чи можливо взагалі формування світової культури як такої. Однак процес інтеграції

культур на основі їх взаємопроникнення та взаємовпливу, як засвідчує історія, є надзвичайно складним та внутрішньо суперечливим. Всі вражаючі теперішні прояви глобалізації в галузі створення інформаційних мереж чи вільного перетікання фінансового капіталу не додали світові ні добробуту, ні стабільності, ні безпеки, – вважає В.І. Толстих [4]. "Глобалізація – суперечливе явище. Вона відкриває нові можливості для розвитку, пов'язані з поширенням інформації, знань, нових технологій, дозволяє, в принципі, ефективніше використовувати ресурси та переваги міжнародного поділу праці, – вважає А. Вебер. – "Разом з тим глобалізація виявляє та загострює існуючі у світі суперечності та конфлікти, "глобалізує" їх, створює нові загрози безпеці людини" [5]. "...Глобальність суспільства означає, що не може існувати локального соціуму , який би зміг самовизначатися поза світовою спільнотою, – твердять С.В. Пролєєв та В.В. Шамрай, – "самодостатнє, самозамкнене існування неможливе" [6]. Росія, Китай, Україна – будь-яка сучасна держава, за рідкісними винятками, не є мононаціональною та монокультурною. "Напруженість, енергія в боротьбі Сходу проти Заходу показує, що пануюча форма глобалізації несе в собі коріння ворожнечі і ставить питання про нову, більш прийнятну форму, придатну не для однієї культури, а для всіх культур і народів. Головним принципом її має стати вимога: будь-який народ чи певна сукупність народів не повинна жити і розвиватися за рахунок інших народів", – наполягає М.О. Булатов [7].

"Досить поширеною є думка, що глобалізація – це форма сучасного імперіалізму, тобто політика експансії розвинених країн так званого першого світу ("Заходу" чи "Півночі", якщо скористатися іншими поняттями), спрямована проти решти країн, зокрема проти третього світу ("Півдня"), що дедалі більше поглиблює провалля між ними. І це твердження має цілком вагомі підстави", – переконаний А.М. Єрмоленко. І в зв'язку з цим він вважає, "що процес глобалізації має бути підпорядкований універсальним моральним нормам, політичним виміром яких є започаткована Кантом ідея всесвітнього громадянського суспільства, як регулятивного принципу легітимації міжнародного права та міжнародної політики" [8]. Також існує багато думок з приводу "проблеми діалогу культур", зокрема у науковому середовищі України. В наш складний час культура стає ретранслятором того, що відбувається в межах суспільства. Відтак постає проблема переосмислення накопиченого досвіду та його співвідношення з іншими культурними традиціями як у середині суспільства, так і в міжсуспільних відносинах. Зараз з усіх боків ми чуємо про необхідність інтеграційних процесів, про прискорення "входження" до Європи, про велике бажання України вийти на світовий рівень. На жаль, ще й досі Україна займає місце "другорядної" держави, яка повинна прийняти вже сформовані канони – як культурні, так і політико-економічні – та під-

коритися загальноєвропейським вимогам (не заглиблюючись у те, що вони, можливо, нам зовсім не притаманні).

Мабуть, потрібно задати собі питання: чи варто поспішати приймати у свої обійми чужорідні цінності й традиції, чи варто нам підбудовуватись під європейські норми та канони? Може насамперед треба відновити свою самодостатність і тільки тоді вступати в рівноправний діалог, не поступаючись своєю національною гідністю. Це говорить саме про взаємодію культур, а не про сліпе запозичення й заміну цінностей. Тому сьогоднішнім завданням є переосмислення національних традицій в Україні, відновлення притаманних нашій культурі цінностей, відродження авторитету держави на світовому рівні.

Література:

1. Лях В.В. Глобалізація в контексті постіндустріальної реальності // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 64.
2. Riggs Fred W. Globalization Key Concepts/ Online. Available at: http:// www2.hawaii/edu\fredr\glocon.htm.
3. Дубинин М.П. Рассовый вопрос и современная генетика // Успехи современной биологии. – М., 1972. – Т. 73. – Вип. 2. – С. 223–224.
4. Толстих В.І. Реформація духовна як ключова проблема глобалізації // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 8–9.
5. Вебер А.Б. Глобалізація і права людини // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 15.
6. Пролеєв С., Шамрай В. Глобальне суспільство і модерна культура // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 43.
7. Булатов М. До історії процесів глобалізації та їх усвідомлення // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 44.
8. Єрмоленко А.М. Взаємодія стратегічної та комунікативної раціональності // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003. – С. 72.
9. Умберто Эко. Пять эссе на темы этики. – М., 2000.
10. Дубовик О. Культурологічне забезпечення університецької освіти у США. – Львів, 2000.
11. Бергер П., Хантингтон С. Многоликая глобализация. – М., 2004.
12. Табачковський В.Г. Світоглядно-антропологічні колізії глобалізації // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003.
13. Личковах В., Ольховик М. Повернення Європи? //Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003.
14. Рубчак Б. В єдиній родині світових культур // Сучасність. – 1993. – № 10.
15. Рубанець О.М. Глобалізм і культура: проблеми протистояння // Людина і культура в умовах глобалізації. – К., 2003.

Дєвочкіна Н.М.,
аспірантка Запорізького НУ

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ У СУСПІЛЬСТВІ, ЩО ТРАНСФОРМУЄТЬСЯ

Можливості входження в цивілізовану світову спільноту нашого деформованого суспільства залишаються сумнівними, поки не відбудеться духовне оздоровлення нації. Моральний стан суспільства, певний освітній і культурний рівень його громадян – необхідний фундамент для соціально-економічних і політичних перетворень. Непевність і нестійкість цього фундаменту в нашому суспільстві очевидні. Наслідком панування тоталітарної системи стало духовне спустошення народу. Нівелювання особистості, тотальний контроль за життям і поведінкою людини з боку держави, лицемірство державно-бюрократичних структур влади, ідеологізація свідомості, що тривала десятиліття, призвели до катастрофічних наслідків для нації. Універсальні цінності так званого проекту модерну (демократії, свободи, рівності, суверенітету націй, права власності, економічної ініціативи тощо) з більшою повнотою були реалізовані в моделі західного індустріального суспільства. На долю нашої держави випало належати до тих країн світу, які, не оцінивши по-справжньому плодів сучасної цивілізації, відчувають на собі усю гаму їх негативних наслідків.

“Сучасне українське суспільство, – за визначенням В. Тарасенка, – це ніби кантівська “річ у собі”, якою маніпулюють, над якою експериментують і так, і сяк, а вона терпляче все зносить, залишаючись непізнаною і незрозумілою” [3, 45]. У цьому контексті актуальним стає питання: наскільки ті цінності, що утверджуються як пріоритетні в сучасному світі, дійсно сприяють перспективному розвитку, відповідають традиційним, етнокультурним цінностям України, її національному інтересу. Відповіді на це питання залежатимуть, у свою чергу, від процесів у сфері освіти, а відтак – від розвитку особистості з її духовно-творчим потенціалом.

У зв’язку з сучасними тенденціями трансформаційних процесів перед Україною постала об’єктивна необхідність інтеграції в світову спільноту. Передумовами реалізації такої перспективи є створення вільної економіки, цивілізованого ринку, науково-технічний поступ, демократизація політичних відносин. Але чи не тому не досягають успіху програми і проекти модернізації українського суспільства, що поза їхньою увагою залишається духовно-культурна, моральна і, нарешті, антропологічна ситуація в країні. Нині в українському суспільстві спостерігається не просто зміна цінностей, орієнтирів, змінюється загалом культура. Ще П. Сорокін говорив, що проблема зміни векторів суспільного розвитку – це не проблема певних ізмів: капіталізм, соціалізм тощо, а зміна певних, конкретних культур [2].

Питання культури, цінностей мають принципове значення, коли йдеться про основні вектори геополітики конкретної країни. Впродовж декількох століть Україна перебувала фактично між двома цивілізаціями – християнською і мусульманською, між Європою і Азією, а тому вплив на її власний розвиток обох цивілізацій і культур був неоднозначним і далеко не на користь українського етносу. Другим суттєвим фактором є те, що протягом тривалого часу Україна була включена в складну систему тоталітарних держав, внаслідок чого ні її соціальна, ні культурна сфери не могли розвиватися вільно і самостійно. Залишки тоталітарного минулого даються взнаки і сьогодні, передусім у духовній сфері, свідомості, моралі. Як наслідок, нині в Україні серйозними перепонами на шляху формування демократичного суспільства, становлення суверенної держави можна вважати: слабкість громадянського суспільства; наявність значної кількості фальшивих цінностей; відсутність нової соціокультурної ідентичності. Україна опинилася сам на сам із зовнішнім світом, що побудований на жорстких принципах боротьби за свої інтереси, в складний для себе час – вкрай ослабленою, внутрішньо неконсолідованою та без всякого імунітету до незвичних зовнішніх загроз та спокус. Зокрема, внутрішня слабкість та незрілість українського суспільства проявилася в блискавичному поширенні західних стандартів масового споживання, а не стандартів праці та трудової етики. На жаль, українське суспільство нині часто бездумно обирає як зразок культуру, цінності Європи, Америки, інших країн, забуваючи про свої власні, що сформувалися впродовж багатьох століть у процесі діяльності десятків поколінь. На відміну від радянських часів, сьогоднішнє суспільство припинило продукувати та пропагувати власні позитивні “суспільні мрії”, що відповідали б рівню його розвитку й пропонували громадянам реальні перспективи в майбутньому. Відсутність вітчизняних, культивованих суспільством, конструктивних прагнень й позитивних очікувань від майбутнього має також негативний економічний наслідок – підриває основу довгострокових заощаджень та масових внутрішніх інвестицій. Найбільше потерпає молоде покоління, яке опинилося під впливом західної культури, яка формує його життєві інтереси та мрії, не даючи ніяких рецептів та шансів з їх реалізації, як наслідок – відбувається деморалізація суспільства. Тривогу з цього приводу висловлює Т. Рудницька: “...інформаційна і культурна експансія Заходу створює в Україні загрозу втрати особистістю її національно-культурної ідентичності. Особливу роль у цьому процесі відіграють ЗМІ, поширюючи через рекламу, телебачення, кіно, Інтернет цінності й ідеали західного постіндустріального суспільства. Такі цінності поступово вкорінюються в суспільній свідомості, особливо в ментальності молодої генерації, утворюючи фрагментарні, поверхові соціальні й культурні стереотипи, зорієнтовані на індивідуалізм і прагматизм” [1, 40]. Українське молоде покоління внаслідок прірви між новими прагненнями та реаліями

рідної країни втрачає позитивні життєві орієнтири та ідеали, а відтак і сенс свого розвитку. В світі, що трансформується, збереження і прищеплення культури всіх значущих сфер буття – економічних, соціально-політичних, комунікативних – безпосередньо залежить від передачі підростаючому поколінню тих культурних зразків, знань, цінностей, норм і ідеалів, які в змозі забезпечити не тільки вирішення різноманітних глобальних проблем сучасності, збереження нації, а й зробити це гуманістичними засобами і методами.

Література:

1. Рудницька Т. "Інтернетизація" і "вестернизація" життєвого світу особистості в Україні // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2002.– № 2. – С. 37–40.
2. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени. – М.: Наука, 1997. – 351 с.
3. Тарасенко В. Куди переходить "перехідне" суспільство? // Віче. – 2001. – № 5. – С. 45–58.

Дзядевич Т.А.,
аспірантка КНУКіМ

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ МУЗЕЇВ

Без минулого немає майбутнього. Ця істина змушує нас задуматися над історією народу, нашого краю, над історією самого себе. Бо саме від предків ми черпаємо мудрість і вчення, відвагу та силу. Ще зі школи з історії пам'ятаю визначних для мене героїв, які залишили в історії людства слід на роки. Історія народу є часткою нас, і вивчення її є необхідністю, тому і призначенням музею як історичного закладу є зберігання та вивчення пам'яток минулого.

Сьогодні в розвитку нашої країни проблеми експозиційної роботи музеїв є актуальними. Як зробити так, щоб певне предметне середовище, створене в музеї, дало змогу зрозуміти та відчути час, явище, подію. Нами зроблена спроба розглянути деякі проблемні культурно-просвітні аспекти створення і перебудови діючих музейних експозицій на прикладі музеїв історичного профілю України.

У розвитку музеїв бували періоди (80–90-ті роки XX ст.), коли експозиції створювались і існували в незмінному вигляді. Прикладом може бути Музей Великої Вітчизняної війни (м. Київ) та Музей історії Києва.

Час потребує змін і тому необхідним є удосконалення музейних експозицій. Але які мають бути зміни? Так, у випадку, коли зміна охоплює царину експонатів, вона може стосуватися лише підбору предметів, а їх

зміст залишиться незмінним, якщо ж навпаки – предмети залишаться, а їх зміст буде іншим. Кожна зміна потребує нового композиційного та пластичного рішення.

Яким чином створюється музейне проектування? Саме сценарій задає драматургічну концепцію музею. Є випадки, де сценарій спрямовано на експозицію, де вже і розміщена сюжетна лінія, а в інших випадках – завдання сценарію виходить за межі експозиційного проектування, і предметом сценарних розробок стає саме відвідування музею, де особливе значення надається відвідувачу. Звертаємо увагу на те, що надзавдання музею – залучити якнайбільше відвідувачів. Наприклад, виконані пісні, уривки прозових творів, сатира тощо відповідають певному моменту сценарію, акцентують увагу, сприяють активізації самого глядача. Влучне використання концепцій, вдале поєднання дає змогу розширити зміст і форму даної експозиції, надати їй конкретизованості. Вдала реалізація заходу дає змогу відчути поєднання трьох проекцій – минулого, теперішнього і майбутнього в дії. Наприклад, в музеї Чорнобиля створено таку композицію: птах з чорно-білими крилами. Під чорними крилами розташовано предмети, фото глобальної трагедії. Цим самим символізується смерть, загибель. Фото дітей розташовані під білим крилом – символізують майбутнє.

Виявляється, що не науковий підхід актуальний в даному контексті, а більше значення має сценарій і його втілення. І від цього залежить успіх музейної експозиції, бо, як відомо, музей – це живий твір, а музейні експонати – духовні скарби минулого народу.

Диренко П.В.
аспірант КНУКіМ

ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНИХ КОМПЛЕКСІВ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ

Об’єктивною закономірністю розвитку культури є історична наступність і спадковість. Саме тому охорона і використання історичної спадщини є важливою галуззю культурного будівництва, яка має неабиякий вплив на формування соціальної активності, творчого натхнення, патріотичного і естетичного виховання людини. Проблеми збереження історичного середовища і національного культурного надбання набули міжнародного значення. На сьогодні в Україні постала актуальна проблема кардинально змінити ставлення до історичного середовища. Необхідно прийняти європейський рівень у ставленні до свого минулого, зокрема терміново вжити найнеобхідніших заходів щодо порятунку уцілілих пам’яток культури.

Людство ніколи не було байдужим до своїх історичних коренів, хоча ставлення до пам’яток культури у різні епохи було неоднаковим. Проте

прагнення зберігати пам'ятки старовини спостерігаються з найдавніших часів. Так, наприклад, за наказом римського імператора Маркіана від 458 р. н. е. особи, які злочинно руйнували давні будівлі, що прикрашали вічне місто, або розкрадали каміння та інші матеріали з пам'ятників, підлягали тілесному покаранню або великому штрафу [1].

Середньовічні гуманісти-просвітителі вперше назвали предмети старовини „пам'ятками" в сучасному розумінні цього терміна і поняття [2]. З того часу Європа почала виявляти інтерес до пам'яток усіх часів і всіх народів. Проте захоплення старовиною не одразу призвело до встановлення законів і правил, які охороняли б пам'ятки. Перші кроки в охороні історичної спадщини, а також заборона вивозу за межі країни античних залишків з'явилася у XVIII ст. в Італії. Велика французька революція фактично першою порушила питання про встановлення ефективних правових заходів щодо збереження культурних цінностей. Конвент прийняв декрети, якими були націоналізовані історичні та художні цінності, а також заборонялося пошкодження і самовільна перебудова архітектурних пам'яток у колишніх королівських, феодальних та церковних володіннях [3]. Під цим впливом згодом почали прийматися законодавчі заходи щодо охорони пам'яток старовини і мистецтва, зокрема в Данії, Італії, Німеччині, Бельгії та в інших країнах Європи.

Наполеонівські війни пробудили у багатьох європейських народів глибокі національні почуття, викликали у них потяг до відновлення об'єктів старовини. Відомий мистецтвознавець І.Е. Грабар писав, що у Франції, Англії, Німеччині, а потім і в Росії взялися так палко відбудовувати древні собори, замки, мури і башти, що невдовзі нічого було реставрувати і довелося звернутися до руїн, від яких залишилися тільки підвалини, щоб під виглядом реставрації на них відродити нові споруди. За 40 років, від 30-х до 70-х років XIX ст., під час цих реставрацій було безповоротно загублено стільки дорогоцінних залишків старовини, скільки їх не загинуло за всі війни, які пронеслися над Європою від епохи Середніх віків [4]. До речі, в Україні ця проблема досить гостро торкнулась у наш час руїн замку в Галичі, де на місці пам'ятки під виглядом реставрації зводиться новобудова.

З 21 квітня до 15 травня 1954 р. у Гаазі відбулася скликана ЮНЕСКО міжнародна конференція, у якій взяли участь 56 держав. 14 травня на конференції було підписано "Конвенцію про захист культурних цінностей в разі збройного конфлікту", а також однойменний протокол [5]. Гаазька конвенція стала першою міжнародною угодою, яка мала універсальний характер і в якій об'єднано багато норм, що передбачають охорону культурної спадщини у світовому масштабі. Це було важливим кроком в напрямку розвитку міжнародного права, усвідомленням необхідності збереження культурних цінностей в умовах постійного розвитку і вдосконалення зброї, що створює додаткову загрозу руйнування і знищення.

Дбайливе ставлення до історико-архітектурної спадщини України, всебічне її дослідження, реставрація та раціональний підхід у подальшому використанні важливі не лише в історико-культурному, а й в економічному плані. Загальновідомо, що в багатьох країнах туризм є важливою, якщо не основною статтею державних доходів. Порівняно з європейськими країнами Україна виглядає дуже скромно. Її доходи від туризму в 15–20 разів менші, ніж, наприклад, в Іспанії або Франції [6].

Відновленням, реставрацією або консервацією цінних пам'яток історії та культури України почали предметно займатися лише з 50-х років XX ст. За ці роки реставровані замки в Луцьку, Кам'янці-Подільському, Хотині, Олеську, Свіржі, Підгірцях, Острозі. Також проведено консервацію деяких зруйнованих замкових комплексів, що мають важливе історико-культурне значення в розвитку фортифікаційного мистецтва.

У 1960–70-х роках у процесі реставрації перебувало понад 100 видатних пам'яток старовини IX–XIX ст., таких як Софійський і Києво-Печерський заповідники, Видубицький монастир у Києві, Спасо-Преображенський собор у Чернігові, фортеці у Кам'янці-Подільському, Білгороді-Дністровському, Луцьку, Хотині. Якщо порівняти цей показник із загальною кількістю пам'яток, яких налічується близько 1800, то бачимо дуже низький рівень зберігання і охорони культурних пам'яток, менше ніж 10 % архітектурних пам'яток реставрувалося.

В Україні є приклади, коли реставрація пам'яток або архітектурних ансамблів здійснюються з перепланування дільниць, зміною історично сформованого простору. Ще більше терплять при цьому пам'ятки, коли в їхню об'ємно-просторову структуру введено нові споруди [6].

За цих умов великий практичний інтерес викликає вивчення досвіду реконструкції і реставрації історичної забудови міст у країнах, де відновлення пам'яток має характер не окремих заходів, а стало постійним проявом, що контролюється. Це передусім Німеччина, Польща, Греція. У різних країнах та їх регіонах вироблено свої підходи до розв'язання проблеми реставрації історичних пам'яток.

Наприклад, у Німеччині термін "консервація пам'яток" вже кілька десятиліть відсутній. Усі цінні історичні споруди незалежно від їх технічного стану реставруються і включаються до сучасного життя. На перше місце висувається цінність історичного об'єкта, а не кошторисно-фінансова вартість його реставрації.

У низці західних країн науково-реставраційна діяльність здійснюється за трьома концепціями: збереження пам'яток архітектури, оновлення історичної забудови, реабілітація старовинних будинків. Перші дві підкоряються третій. Використання архітектурних пам'яток стало дуже актуальним, передбачає збереження їх оригінального матеріалу, форми, ділянки, а якщо це можливо, то й початкових функцій. Кінцева мета охорони пам'яток –

захист історичних міських пейзажів [6]. Тут доцільно враховувати досвід закордонних колег з Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини, Німеччини, Італії. Наприклад, у Польщі офіційний список пам'яток культури становить понад 35 тис. об'єктів. За ним розроблені рекомендації з класифікаційними списками можливого пристосування пам'яток архітектури під заклади відпочинку, туризму, музеї, житлові будинки, концертні зали та ін. Важливою умовою розробки такого класифікаційного списку повинна бути установка на те, що функції пам'яток архітектури не можна обмежувати лише одним видом використання.

Треба зауважити, що при реставраційних роботах, які проводилися у покинутих, спустошених замках, в європейських країнах здійснюються різнопланові ремонтно-відновлювальні роботи. Окрім знищення рослинності, яка проросла крізь покрівлю, відновлюються перекриття, ремонтуються сходи; також замінюються або відновлюються міжповерхові перекриття, ремонтується дах. Крім цих робіт, проводиться електрика, встановлюються каналізаційні пристрої та повністю замінюється (у разі необхідності) штукатурка і встановлюється протипожежна сигналізація [7].

У наш час в Україні відсутні єдині науково обґрунтовані критерії дослідження архітектурних пам'яток за ознаками їх сучасного використання. Безумовно, практика реставраційних, консерваційних і відновлювальних робіт свідчить про те, що спеціалісти при дослідженні архітектурних об'єктів вивчають чимало питань. Сюди входять дослідження споруд в натуральному вигляді, виконання вимірювальних креслень, вивчення архівних матеріалів тощо. Кінцева мета – відтворення найправдивішого вигляду пам'ятки, щоб повністю розкрити історичні, архітектурні і художні цінності об'єкта [6].

Сьогодні, коли в Україні відчувається підвищений інтерес до національних традицій, пам'яток культури, іде процес усвідомлення народом історичної пам'яті. Нині суспільство усвідомлює збереження історичної спадщини не тільки як завдання професійне, а навіть як загальнокультурне [8]. Яскравим прикладом, який зайвий раз підтвердив, що самобутність культури є необхідною умовою зміцнення національного суверенітету, духовності, є приклад повоєнної Польщі, яка відродила з руїн і попелищ свої костьоли, палаци і історико-архітектурні ансамблі.

Багатий міжнародний досвід щодо збереження історичної спадщини має позитивно вплинути на процес національного духовного відродження на Україні, а він, у свою чергу, дасть новий імпульс розвиткові і збагаченню міжнародно-правової пам'яткоохоронної справи.

Література:

1. Материалы по вопросу о сохранении древних памятников, собранные императорским Московским Археологическим обществом. – М., 1911. – С. 4.

2. Памятники под угрозой // Курьер ЮНЕСКО. – 1965. – № 1. – С. 5.
3. Кузнецов А.Г. Особенности законодательства и организации охраны памятников архитектуры во Франции и Италии // Тр. НИИ музееведения. – 1965. – Вып. 15. – С. 150.
4. Грабарь И.Э. Реставрация у нас и на западе. – М., 1926. – С. 89.
5. Відомості Верховної Ради СРСР. – 1957. – № 3. – Ст. 54.
6. Лесик О.В. Замки та монастирі України. – Львів, 1993. – С. 126.
7. Кантакьюзино Ш., Брандт С. Реставрация зданий. – М., 1984. – С. 224.
8. Акуленко В.І. Охорона пам'яток культури в Україні (1917–1990). – К., 1991. – С. 254.

Довженко І.Б.,
викладач

МЕТАФОРИЧНІ КІНОСТРУКТУРИ У СВІТІ ПОСТМОДЕРНОГО ДИСКУРСУ

1. Проблема постмодернізму як феномена культури постала у працях західних теоретиків наприкінці XX століття. Терміном "постмодернізм" вони намагалися поєднати в єдине ціле різнорідні культурологічні явища, що відбувалися у різних сферах творчості.

Визнаний науковцями постмодерністський період розвитку культури – друга половина XX – початок XXI століття – досить умовний, оскільки прояви постмодерністських настроїв і термінологічне вживання прослідковуються на більш ранніх періодах розвитку художньої культури. Така ситуація пояснюється існуючими об'єктивними причинами. Насамперед, поступовістю процесу формування постмодерністської культури, так званої "фази первинного латентного формотворення" [1, 206], і недостатньою визначеністю природи означеного явища. Інша – у суперечливості самого поняття "постмодернізм", оскільки воно характеризує як філософські, так і культурологічні явища. Наприклад, постструктуралізм, мультикультуризм та ін., які можуть претендувати на право самостійно визначати сутність сучасної культури.

"Постмодернізм" (від лат.post – після і франц. moderne – сучасний, найновіший) визначається як загальна назва новітніх тенденцій у мистецтві, що виникли після модернізму та авангардизму, як мистецький напрям останньої третини XX ст. Його сутність полягає у стиранні межі між високим мистецтвом і кітчем, у переоцінюванні традицій авангардизму та модернізму, у визнанні прогресу лише у вигляді неспростовної ілюзії. Особливе значення у постмодернізмі надається іманентній текстовій структурі, а саме, текстові у тексті: головне не "що" і не "про що" йдеться у творі, а "як" він "конструюється" [2, 72–74].

2. Багатозначне поняття “дискурс” вперше отримало застосування у західній лінгвістиці ХХ ст. Ним структуралісти позначали логічно вибудовану форму усного чи письмового тексту. Поступова модифікація терміна призвела до сучасного його тлумачення як мовної практики, кола спілкування людей з приводу будь-яких подій, проблем і тем. Процес дискурсу безпосередньо пов’язаний з людиною. Його мета – ведення розмови на рівних, досягнення взаєморозуміння, істини. Розкриваючи особливості світогляду сучасної доби, виробляючи принципи спілкування, які складають соціально-психологічний потенціал руху спільноти до узгодження думок і практичних дій, дискурс набуває ознак універсальності, тобто стає універсальним засобом філософського, художнього і наукового пізнання.

Як особливий напрямок у критиці, постмодернізм надав можливість поглянути на мистецькі явища по-новому, пояснити їх приховану природу, вибудувати прогностичні моделі розвитку художньої культури, дати естетичну переоцінку існуючого і попереднього мистецького набутку.

Поняття “дискурс” часто підміняє поняття “стилю” (дискурс літературний, науковий), тобто дискурс виступає як поєднання різнорідних структур, здатних до модифікації за власними правилами [3, 27–28].

У постмодерністському дискурсі проблема авторства, означена ним як “авторитет писання”, набуває особливої уваги, оскільки є єдиною реальністю (у вигляді тексту), якою можуть оперувати теоретики постмодернізму.

Серед основних постулатів, на які спирається постмодерністський дискурс, відзначимо наступні: “світ як хаос”, “постмодерністська чутливість” [4], інтертекстуальність, “криза авторитетів”, “епістемологічна невпевненість”, “авторська маска” [5], подвійний код [6, 17], пародійність наративу (пастиш), суперечливість, фрагментарність, метарозповідь [4, 7].

3. В українську культуру постмодернізм увійшов непомітно і став тлумачитись як новітнє мистецьке явище, яке інтегрувало українську культуру у західноєвропейський культурний простір. Орієнтація на Європу не означала для української культури “схиляння” перед західними цінностями і “сліпе” копіювання західних мистецьких зразків. Інтеграція до західноєвропейського культурного простору означала для української культури повернення до власних культурних джерел, відродження національної своєрідності.

Прояви постмодерністських тенденцій прослідковуються в українській культурі ще з 50–60-х років (“розстріляне Відродження”, “розтоптане” “поетичне кіно”, нью-йоркська група поетів, проза Т. Осьмачки, драматургія І. Костецького та інших). Але, якщо поглянути ширше, слід постмодерністських тенденцій веде у 20–40-ті роки ХХ століття до українського культурно-мистецького середовища діаспори (“Празька школа”).

У плані наукової теоретичної рефлексії постмодернізм є “особливим розумовим настроєм, що виник на основі постструктуралістських і

деконструкти-вістських естетичних практик" [7, 2] і поставив під сумнів основи фундаментальних положень європейської культури епохи модернізму.

Формування постмодернізму відбувається у повоєнні роки, коли людство після численних тяжких випробувань світової війни намагається віднайти нові зв'язки із світом, шляхи розвитку культури. Ідея "нового початку" запропонована американцями для формування нового типу культури, дає їм підстави усвідомити себе фундаторами культури постмодернізму.

Основними засадами нового типу культури стають: відмова від європоцентристської моделі бачення світу і формування власної культурної парадигми, перегляд традиційної духовної спадщини, і введення культурного плюралізму. Зрештою ці принципи стали домінантними для постмодерністської культури в цілому. Творчо переосмислюючи позитивний досвід попередніх поколінь, постмодерністська культура відзначала етапи найвищого духовного розвитку людства [8, 38]. Наслідком такого підходу стали багатопланові культурні зрушення, які мали місце наприкінці XX століття.

4. Ще в 1927 році Віктор Шкловський відзначав існування прозаїчного і поетичного кіно, як основного жанрового розподілу [9]. З того часу поезія і проза ведуть постійну суперечку, екстраполюючи поняття "поетичного" на кінематографічні структури і створюють, відповідно, поетичні і прозаїчні.

Метафорична мова поезії є її зображувальною основою, що втілюється у пластиці екранного зображення. Метафорична мова – запорука образності твору, без якої неможливо глибинне пізнання навколишнього світу.

Оперування просторовими метафорами – характерна риса постмодерної доби. У світі постмодерного дискурсу метафоричні кіноструктури набувають певних модифікацій – від окремих елементів фільму (кадру, монтажної фрази і т. п.) до загальної поетичної конструкції екранного твору в цілому (фільм-метафора).

Метафора – явище, яке "мистецтво... не само вигадало..., – писав Борис Пастернак, – а знайшло... у природі і свято відтворило" [10, 231]. Метафоричний – образний, такий, що набуває іншого змісту, – таке розуміння метафори пропонують кінотеоретики [11]. Чудові метафори, подаровані людству великим кінохудожником Олександром Довженко, існують на рівні кадру, монтажної фрази. Сучасне існування кінометафори має прихований характер, її складно виокремити з кінематографічного цілого, вона немов би розчиняється у кінематографічному тексті, набуваючи багатозначності.

У свій час Михайло Блейман, проаналізувавши фільми визначеної ним "пластичної школи" ("Камінний хрест" Л. Осики, "Мольбу" Т. Абуладзе, "Колір гранату" С. Параджанова, "Вечір напередодні Івана Купала" Ю. Іллєнка) дійшов висновку, що притчева конструкція не має перспектив

подальшого, розвитку у кінематографі. На його думку, це було архаїчно. "...Біда в тому, що поетика "школи" ігнорує різноманітність літературних жанрів і зводить їх до найпростіших епічних форм. Поетика "школи" орієнтована лише на ... притчу" [12, 68]. "Як це не парадоксально, новатори "школи" виступають як справжні "академісти" і, подібно їм, зводять мистецтво до трактування моралізуючих "вічних" сюжетів, що обходять їх же дійсну реальність" [12, 70]. Стаття відомого кінознавця викликала хворобливу реакцію серед кінематографістів, боляче вдарила по режисерах поетичного кінематографу, а дехто розцінив її як натяк для поступового знищення національної "поетичної школи". Але життя розсудило по-іншому, а кінематографічна реальність довела помилковість деяких стверджень критика і певну неуважність кінематографістів до кінознавчого тексту.

М. Блейман дорікав майстрам "школи" занадто сильним захопленням зображувальним мистецтвом, його "специфічними формами виразності, які вільно або невільно створюють замість реального руху фрески і удаються до співставлення окремих сюжетних ситуацій замість демонстрації руху". На його думку повертаючи власне мистецтво до джерел, вони таким чином повертають його до статичної зображувальності, де "кадр стає картиною зо всіма ознаками цього виду мистецтва"[12, 69–70].

Не обійшов критик стороною і монтаж, звинувативши художників у нехтуванні ним. Монтажем, який "у розумінні Ейзенштейна давав можливість передати рух часу, зрозуміти його як зіткнення, як діалектику. У фільмах "школи" монтаж лише співставлення або виокремлення статичної деталі" [12, 70].

Кінознавчий "вирок" був суворим: "Мистецтво, що прагне стати новаторським, обертається на стилізаторство... Прості ситуації притчі, жорсткий каркас, принцип співставлення не вміщують багатства художнього задуму, тісні для тих, хто прагне до втілення образу... зміст фільмів ширше за їх примусову форму... Мова фільмів стає метафоричною, оповідання стають свавільними і не завжди зрозумілими... Мова фільмів стає шифром, ключ до якого відомий лише художнику" [12, 71–73]. "..."школа"... приречена на стилізаторство, ... її внутрішні протиріччя призвели її до перманентної кризи" [12, 76].

"Мова виявилась покликаною у кращому випадку, підкреслити ритми "німої" дії, створити його звукове середовище" [12, 56], – критикував кінознавець. Науковець до кінця не зміг пояснити перспектив такого використання мовного компоненту. "Сьогодні "авангардисти", а на завтра "архаїсти" вимагають "прямого кіно", "правди зображення", відмови від суб'єктивності, намагаються зробити мистецтвом кожний випадково відзнятий кадр, стверджуючи, що ступінь випадковості і є ступінню якості" [12, 67]. Він, мабуть, не підозрював, що його критичний дискурс відкриває, у світі теорії постмодернізму, ширші обрії для розвитку "поетичного кіно", що у

статті окреслив шляхи майбутнього його розвитку у напрямку візуальних інсталяцій і констатував своєрідність використання мовного компоненту як основного принципу побудови сцен, епізодів, фільму в цілому.

Необхідність прискіпливого цитування статті досвідченого кінознавця видається нам виправданою, оскільки зрозуміти про що йдеться у рецензії можна лише глибоко занурившись у текст і подивившись на нього з позицій сьогодення, маючи "за плечима" у філософській, мистецтвознавчій, культурологічній площині наукові праці А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, Е. Гуссерля і А. Бергсона, М. Гайдеггера і Ж.-П. Сартра, Г. Маркузе і Т. Адорно, Ж.-Ф. Ліотара і Ж. Дерріда, Кл. Леві-Стросса і Ю. Крістевої, теоретичні роздуми К. Малєвича і В. Кандинського, Ле Корбюзьє і В. Гропіуса, Ф.Т. Марінетті і А. Бретона, художню творчість Ф. Кафки і Д. Джойса, А. Камю та Е. Іонеско, С. Беккета і С. Далі, М. Шагала і П. Пікассо, Р. Магріта і А. Шенберга, І. Стравінського і К. Пендерецького. Творчість видатних особистостей XX століття утворила філософсько-світоглядну основу сучасного мистецтва, надавши йому назву модернізм. І, якщо наприкінці XIX – початку XX століття йшло декларування і усвідомлення його принципів, у 40–60-ті роки – осмислення і обгрунтування, то з 70-х років поступово вибудовується його прогностична модель, констатується її модифікація і плавний перехід до постмодернізму – "стильового та парадигмального плюралізму" (за Ліотаром), коли у суспільстві виникає відчуття пережитого важливого етапу розвитку цивілізації, коли приходить на зміну існуючому, суспільство, що "менш за все стверджує антропологію ньютонівського типу (як у свій час структуралізм або теорія систем), – зазначає науковець, – а більш... спрямовано на граматику мовних часток. Виникає розмаїть мовної гри... Наше життя бачиться... присвяченим збільшенню сили, потужності у будь-яких формах. Його легитимізація у матерії соціальній спрямована на організацію функціонування системи, її ефективності. Застосування цього критерію до всієї мовної гри неможливе без певного терору, м'якого чи жорстокого" [4, 97].

В той же час інший філософ сучасності Жак Дерріда намагається з'ясувати феномен "поетичної мови", інакше – поетичного мислення [13, 91], оскільки саме воно невдовзі стає основною ознакою постмодерністської чутливості, як "специфічної форми світовідчуття і відповідного їй засобу теоретичної рефлексії" [7, 5].

На такому тлі розвивається мистецтво другої половини XX століття, вибудовуються моделі його майбутнього існування. Тому не викликає сумнівів необхідність актуалізації у світовій культурі наприкінці 60-х рр. XX ст., такого явища, як "поетичне кіно" і, відповідно, поняття – "поетична мова".

Трансформаційні процеси, що постійно відбуваються в сучасному європейському і вітчизняному мистецтві, свідчать про наявність його нового потенціалу, а також про можливості розширення його меж в пошуку нових взаємовідношень між світом художнім та світом реальним.

Література:

1. Ильин И.П. Постмодернизм Словарь терминов / РАН. Институт научной информации по общим наукам. – М.: INTRADA, 2001. – С. 206.

2. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів: Навч.посібник. – К.: Український письменник, 1997. – С. 72–74.

3. Coquet J.-C. Semiotique litteraire. – P., 1973. – P. 27–28.

4. Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. – P., 1979. – P. 7; 97; Lyotard J J.-F. Answering question: What is postmodernism. // Innovation / Renovation: New perspectives on the humanities. – Madison, 1983; Lyotard. J.-F. Tombeau de l'intellectuel et autre papiers. – P., 1984. – 96 p.; Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. – Berkeley etc., 1985. – XXIII, 399 p.; Welsch W. Unsere postmodeme Modeme. – Wienheim, 1987. – 344 S.

5. Malmgren C.D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. – Levwisburg, 1985. – 240 p.

6. Jencks Ch. The language of postmodern architecture. – L., 1978. – P. 14.

7. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 2; 5.

8. Ирбулис В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. – М.: Искусство, 1988. – С. 38.

9. Поэтика кино // М.-Л.: Кинопечать. – 1927.

10. Пастернак Б.Л. Воздушные пути. – М., 1982. – С. 231.

11. Козлов Л. Изображение и образ. – М.: Искусство, 1980; Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. – К.: Мистецтво. – 1985.

12. Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. – М., 1970. – № 7. – С. 68.

13. Derrida J. The supplement of copula: Philosophy before linguistics. // Textual strategies: Perspectives in post-structuralism criticism. – L., 1980. – P. 91.

Донченко Є.В.,
здобувач Інституту Історії НАН України

УКРАЇНА та УКРАЇНЦІ ОЧИМА ФРАНЦУЗІВ (XVII–XVIII століття)

Важливими джерелами середньовічної історії України є географічні та історичні описи, засновані на свідченнях сучасників, власних спостереженнях, історіографічних традиціях. У західноєвропейській літературі XVI ст. (як один із наслідків великих географічних відкриттів) з'явилася низка описів народів та країн, творів з фізичної географії, частково історії (історичні екскурси), етнографії, так звані космографії. Водночас, у XVII–XVIII ст. основним джерелом інформації західного суспільства про внутрішнє життя українських земель були свідоцтва послів, мандрівників та негоціантів, які волею долі опинялися на цьому терені. Саме тоді, в один з найдраматичніших та багатих на події періодів української історії, з'являється найбіль-

ший масив інформації про українські землі. Подібний сплеск зацікавленості можна пояснити увагою західних країн до подій, що вирували на самому сході Європи, вселяючи збентеженість подальшою долею цього вузлового регіону в серця можновладців і простого люду Франції, Німеччини та інших великих держав.

Перші відомості про територію нинішньої України та взаємовідносини різних народів, які її населяли, надає чернець домініканського ордену Жан де Люк, який близько 1625 р. мандрував по Криму, узбережжю Чорного та Азовського морів, Кубані – аж до Кавказу. А вже в першому номері урядового французького тижневика "Gazette de France", що вийшов у Парижі на початку травня 1631 р., можна було прочитати: "Становище Туреччини погіршилося ще й тому, що козаки на своїх чайках увійшли в Чорне море, прямуючи до Стамбула".

Надзвичайно велике значення для дослідників історії, суспільного, економічного і політичного життя в Україні середини XVII ст. має твір французького військового інженера, відомого картографа Гійома Левассера де Боплана "Опис України" – найважливіше історичне джерело, що надає відомості про українські землі того періоду. Книга містить унікальні свідчення очевидця про природу України, становище й побут селян та козаків, морські походи запорожців. Протягом тривалого часу праця Боплана залишалася для західноєвропейських читачів цінним джерелом інформації про Україну та її народ, вона була навіть перекладена на низку європейських мов.

Ще одним джерелом, яке надає детальні відомості про Україну, став виданий 1663 р. двотомний збірник "Relations de divers voyages curieux, qui n’ont point ete publiers et qu’on a traduits ou tires originaux des voyageurs francais, espagnols, allemands, portugais, hollandaise, persans, arabes etc.", укладений відомим на той час французьким мандрівником і вченим Мелькісе-деком Тевено. В першому томі, окрім вже згаданих записок Жана де Люка, було вперше вміщено "Розвідку про козаків" П'єра Шевальє, яка, крім етнографічного матеріалу, містила також коротку історію українського козацтва, зокрема стислі відомості про перші чотири роки української Національної революції (1648–1676). Того ж року П'єр Шевальє видав у Парижі власним коштом окрему книгу з власними творами: "Розвідка про землі, звичаї, управління, походження та релігію козаків", "Розвідка про перекопських татар" і "Історія війни козаків проти Польщі".

Доба Мазепи, похід шведського війська через Україну й особливо Полтавська трагедія викликали низку спогадів, реляцій, повідомлень дипломатичних і в пресі, в яких часто з'ясовуються україно-російські відносини. Цікаво, що іноземці, котрі мали змогу особисто спілкуватися з гетьманом Іваном Мазепою, писали про нього з великою пошаною та повагою.

Дипломатичний агент французького уряду де ля Невіль, який перебував 1689 р. в Москві протягом 5 місяців, у своїх "Записках про Московію" чітко відрізняє Україну і Московію.

1731 р. в Руані вийшов знаменитий твір Вольтера "Історія Карла XII". В цьому творі дві сторінки присвячено Україні та особі гетьмана Івана Мазепи. Автор зокрема писав: "...Україна завжди прагнула свободи, але, оточена Москвою, Туреччиною і Польщею, вона вимушена була шукати собі протектора в одній з тих держав...". Одна з найбільш цікавих характеристик іншого широко відомого в Європі гетьмана Пилипа Орлика належить французькому послові у Варшаві Де Монті.

Прихильно висловлювалися про українців не тільки ті іноземці, які мали змогу побувати в Україні, а й ті, що перебували за її межами, і лише теоретично знайомилися з українським питанням. До таких, наприклад, належать Жан-Бенуа Шерер зі Страсбурга, аташе французького посольства в Петербурзі, автор "Літопису Малоросії, або історії запорозьких та українських козаків, чи Малої Росії, від їх початків до наших днів у супроводі короткої історії козацьких гетьманів і відповідних документів" (Париж, 1788 р.). Цей твір є першим західноєвропейським виданням, цілком присвяченим Україні. У ньому відбилися як особисте зацікавлення автора долею нашого народу, так і глобальне прагнення Заходу осмислити Україну, шляхи її історичного розвитку та взаємини з трьома суміжними державами – Річчю Посполитою, Московським царством і Оттоманською Портою.

Гортаючи сторінки творів французьких авторів, присвячених історії України XVII–XVIII століть, неважко переконатися, що загалом вони сповнені щирої симпатії та непідробної зацікавленості перипетіями історичної долі нашого народу. Навіть наведені вище декілька праць різних за своїм соціальним походженням, професійною приналежністю та ідеологічними уподобаннями авторів слугують вагомим аргументом на захист такої думки. Незважаючи на те, що переважно всі ці люди перебували на службі держав, уряди яких часто-густо упереджено ставилися до України та її народу, і офіційна ідеологія не могла не залишити свого тенденційного впливу на характер і акценти у викладі історичних та інших подій, все ж твори французьких авторів і сьогодні залишаються більш об'єктивними, ніж праці польських, російських і турецьких істориків та сучасників подій, і становлять неабияку цінність для дослідників, що спеціалізуються в галузі новітньої історії України.

Дорогих Л.В.,
канд. іст. наук, доцент ДАКККіМ

АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ XX ст.

Аматорське мистецтво як явище конкретно-історичне є невід'ємною складовою культури певного суспільства. Не змінюючись сутнісно, в кожну історичну добу воно має свої особливості функціонування, форми прояву і чітко виокремлюється певними локально-часовими межами.

Аматорське мистецтво України XX ст. у своєму розвитку логічно поділяється на три періоди: початок XX ст. – радянський, що має власну періодизацію, і період формування України як самостійної незалежної держави, який створив кардинально нові умови культурного розвитку українського суспільства. Трансформації, що відбуваються в галузі аматорського мистецтва, майже цілком пов'язані з особливостями цих історико-культурних епох.

Соціально напружений початок XX ст. став вінцем тих позитивних культурних перетворень, що накопичились протягом попереднього століття і на час його завершення призвели до якісно нових змін у галузі українського професійного мистецтва, у формуванні якого особлива роль належала аматорству, що на той час вийшло на широку соціальну арену. Майже одночасне виникнення аматорських колективів у різних місцевостях України свідчило про певну закономірність, яка стала свідченням існування єдиних культурних процесів, що зумовили поширення масового аматорського руху. Передусім цьому сприяло прагнення широких верств населення до змістовного видовища, яке свідчило про зростання їхніх естетичних запитів, піднесення культурного рівня. Водночас українське аматорське мистецтво влилося у національний загальноукраїнський культурний рух.

Революційна епоха 20-х років у неспеціалізованій, суто аматорській діяльності простих трудівників виявила могутній соціальний чинник естетичного перетворення всього життя і самого мистецтва. Природно, що аматорську художню творчість тоді уважно аналізували відомі мистецтвознавці, філософи, культурологи, етнографи тощо.

Ототожнення аматорської художньої творчості з абсолютно вільною діяльністю, не пов'язаною з недоліками та обмеженнями суспільного поділу праці (вузька спеціалізація, залежність від комерційних відносин тощо), призвело до відмови від терміну "аматорство". За художнім аматорством пролетарських мас вже із середини 20-х років закріпилась нова назва – "художня самодіяльність", що була покликана не лише підкреслити соціальну однорідність та масовість пролетарського аматорства, його зв'язок з революційними подіями та марксистською ідеологією, але і декларувати

його повну свободу від "запрограмованості" професійних художніх шкіл, стильових напрямів і, навіть, ширше – від усякої інституалізації художнього життя.

Художня самодіяльність радянського суспільства отримала певний соціальний статус, ставши важливим чинником формування основ нової соціалістичної культури, своєрідним уособленням його духовного життя, а саме поняття, що розвинулося в соціалістичну добу, увійшло в художню практику, до партійних і радянських документів, наукових праць. Радянське суспільство забезпечило художній самодіяльності сприятливі умови функціонування та розвитку, створивши систему спеціальних державних та громадських структур.

Основним підсумком досліджень художньої самодіяльності радянського періоду було визнання її відносно самостійним компонентом культури, що відрізнялася як від професійного мистецтва, так і від традиційної народної творчості. Важливим їх результатом стало також подолання вульгаризаторських поглядів на художню самодіяльність як замінник професійного мистецтва в майбутньому.

Отож, аматорське мистецтво радянського періоду було явищем конкретно-історичним, виражало дух того часу і разом з тим його вершинні здобутки залишаються в духовному ареалі української культури й слугуватимуть майбутнім поколінням.

Суспільна потреба в аматорському мистецтві залишається і в період, коли Україна стає незалежною самостійною державою, в якій творення, збереження і розвиток культури стає головним змістом історичного процесу. Новий етап у розвитку українського суспільства демонструє якісно нові соціально-економічні та політичні зрушення, руйнування стереотипів та вироблення нових підходів. Визначення напрямів розвитку культури, її орієнтацій, пріоритетів є найважливішим завданням сьогодення. Його успішне розв'язання можливе лише на основі вивчення та осмислення набутого, критично засвоєного досвіду з урахуванням найціннішого в ньому. У зв'язку з цим особливої актуальності набувають проблеми філософського, історичного, етнологічного та мистецтвознавчого осягнення художньо-культурної сфери життя народу, нації, суспільства як в далекому історичному минулому, так і в новий та новітній часи.

Незважаючи на низку наукових праць, теоретичні питання, що могли б визначити практику керівництва аматорським мистецтвом як широким і багатоманітним суспільно-художнім рухом, досі ще не вирішені із належною чіткістю. Неоднозначно трактуються і самі поняття "аматорське мистецтво" і "художня самодіяльність", межі цих явищ. Багатьма дослідниками підкреслюється також необхідність вивчення історії художнього аматорства.

Золотухіна Н.А.,
декан факультету дизайну
Таврійського гуманітарно-екологічного інституту

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ МОДУСИ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність дослідження визначається необхідністю аналізу художньо-стильової своєрідності української культури. Основне значення у визначенні національно-стильових особливостей культури здобуває категорія художньо стильового модусу. Поняття модус походить з латинського modus – міра, образ, спосіб. М. Каган визначає модуси як форми буття, те ж відноситься до культури і мистецтва, як однієї з форм існування культури [1, 125]. Навчання про модуси в образотворчому мистецтві обґрунтував Н. Пуссен, основоположник французького класицизму. Він вкладає в поняття модусу наступний зміст: певний емоційний і ритмічний лад, що відповідає ідеї твору; обраний модус, вважає Пуссен, зумовлює всю систему композиційного рішення [2, 9].

Художньо-стильовий модус у пейзажному жанрі образотворчого мистецтва визначає специфіку образної системи того або іншого майстра, своєрідність цілісного бачення природи, в остаточному підсумку – авторську концепцію в рішенні проблем відтворення образу природи в художньому творі. Пейзаж, зображений на картині художника, не має нічого загального з безпристрасно, "фотографічно" відтвореним об'єктом природи: у ньому присутній сам художник, йог почуття, думки, ясно виражене відношення до зображуваного; художня система, який він слідує, звертаючись до змісту і форми самого твору, – тобто все те, що веде до створення образу, що передає необхідний, за задумом художника, стан природи.

"Мистецтво… – помітив Гегель, – при зображенні… живої дійсності зовсім змінює нашу точку зору на неї, обриваючи всі ті ж практичні переплетення, які зазвичай зв'язують нас із предметом, і протиставляє його нам у безумовно теоретичному аспекті" [3, 261]. Цей "теоретичний аспект" тією чи іншою мірою властивий усякому явищу мистецтва і самому процесу творчості.

"Теоретичний аспект" визначає характер художньо-стильових модусів, що лежать в основі образної системи творів образотворчого мистецтва, художньої реальності, пронизаної концепцією миру і особистості.

Художньо-стильовий модус являє собою ту програму, що породжує, що визначає структуру, тематичну та інтонаційну спільність всіх складових художнього організму, закон, що забезпечує формування цілісної художньої системи освоєння світу, спосіб художнього узагальнення, принципи естетичної оцінки дійсності.

Теоретик українського мистецтва академік М. Криволапов вводить поняття "художньо-стильових епох", що дає можливість, вважає він, використовуючи методологію порівняльного аналізу, розкрити не тільки особливості художніх стилів, а й своєрідність історії українського мистецтва [4, 45].

Провідним елементом у концепті "художньо-стильовий модус" є категорія стилю.

Стиль (лат. stylus < stylos – стрижень для листа) – історично сформоване стійке поєднання образної системи, засобів і прийомів художньої виразності, зумовлене єдністю значеннєвої основи змісту.

У більш вузькому значенні стилем називають сукупність ідейно-художніх особливостей певної творчої групи, школи або творчості окремого художника, що відрізняється яскравими, індивідуальними рисами і має широкий вплив [5, 159].

При всій варіативності семантики терміна "стиль", викликаної різними методами дослідження, концептуальними підходами, методологічними нюансами, компонентний аналіз більшості наявних дефініцій виділяє загальну інваріантну схему – систему внутрішніх зв'язків між всіма компонентами творчого процесу: змістом, формою, ідеєю, темою, сюжетом, технікою виконання, прийомами і т. д., по суті, підбір, вибір наявних у розпорядженні майстра художніх засобів.

Основного значення набуває категорія художньо-стильового модусу у визначенні національно-стильових особливостей культури, що важливо для аналізу формування духовного потенціалу української нації, українського мистецтва, у тому числі – художньо-стильових особливостей образотворчого мистецтва.

Характеризуючи особливості художньо-стильових модусів української культури, визначимо серед основних своєрідність національного характеру українців – і творців мистецтва, і "споживачів" – глядачів, читачів, тому що мистецтво – реципієнт – це система зі зворотним зв'язком. Естетична оцінка, будучи особистісною, у той же час відбиває історично зумовлені фактори, у тому числі особливості національного характеру, національної історії, національної культури.

Художньо-стильові модуси українського мистецтва стали основою творчості Т.Г. Шевченка, основоположника українського пейзажного живопису та графіки. Ця тенденція знайшла прояв у творчості товариша Шевченка по майстерні К. Брюллова Аполлона Мокрицького, творця романтичних доробків, у роботах Івана Сошенка, що звернувся до сюжетів української природи, у живопису В. Кунавіна, В. Штернберга, С. Лазарєва, М. Сажина та інших.

Т.Г. Шевченко є основоположником українського реалістичного мистецтва, художньо-стильові модуси якого одержали свій розвиток у

другій половині XIX і XX ст. Реалізм утвердив свій тип художньої правди, концепцію миру і людини. У контексті реалістичного мистецтва як художники пейзажисти формуються М. Пімоненко, С. Світославський, В. Орловський, І. Похітонов, П. Левченко, С. Васильковський і інші. Знаменні слова І. Рєпіна про М. Пімоненка: "Він був щирий українець, і не забудеться батьківщиною за свої правдиві й милі, як Україна, картини".

За всього різноманіття художньо-стильових модусів у сучасному українському мистецтві XX – початку XXI ст. слід виділити поглиблення філософського підтексту, прагнення поставити в центр художніх пошуків проблему людини, її життя, долі Всесвіту, переосмислення художніх форм, об'єднання галузей професійної і народної національної культури. Поряд з художньо-стильовими модусами модерністського мистецтва продовжує розвиватися й реалістичний пейзаж із властивою йому драматизацією образу, романтичною піднесеністю, підвищеною гостротою тональних і колірних контрастів, динамічним ритмом композиції. Саме такі особливості бачимо ми у творчості українських художників, що звернулися до жанру пейзажу: Ф. Кричевський, Т. Яблонська, Г. Меліхов, Й. Бокшай, М. Самокиш, С. Шишко, Т. Голембиєвська, В. Гурін, А. Чебикін, кримські художники Ф. Захаров, Я. Басів, В. Бернадський, В. Толочко та інші.

Література:

1. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.
2. Французский рисунок XVI–XVIII веков. – М.: Изобр. искусство, 1977. – 312 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – 1971, Т. 3. – 621 с.
4. Криволапов М. Штрихи до панорами розвитку українського мистецтва XV–XX ст.: художньо-стильовий аспект // Мистецькі обрії 2001–2002 / Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. – К.: КНВПС "Символ–Т", 2003. – 650 с.
5. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1965. – 192 с.

Касімова І.О.,
аспірантка ДАКККіМ

Ж-Ж РУССО, Л.Н ТОЛСТОЙ ПРО ПРАВДИВІСТЬ В МИСТЕЦТВІ

Для Л. Толстого як він сам писав, Руссо і Євангеліє "два самых сильных и благотворных влияния" на його життя.

Вплив ідей Руссо на Толстого – факт відомий. Російський письменник сам про це говорив. Примітним є його вислів наприкінці життя: "К Руссо были несправедливы, величие его мысли не было признано, на него всячески клеветали. Я прочел всего Руссо, все двадцать томов,

включая “Словарь музыки”. Я более чем восхищался им, я боготворил его. Многие его страницы так близки мне, что мне кажется я их написал сам” [2]. Цей і ряд інших висловів стали приводом для максимального зближення поглядів Руссо і Толстого. Однак це не є привідом для ствердження про те, що світогляд Толстого є відтворенням та подальшим розвитком ідей Руссо. Оскільки сам Толстой заперечував цьому у своєму щоденнику 1905 р. “Меня сравнивают с Руссо. Я многим обязан Руссо и люблю его, но есть большая разница. Разница та, что Руссо отрицает всякую цивилизацию, я же – лжехристианскую. То, что называют цивилизацией, есть рост человечества. Рост необходим... Но сук или силы жизни, растущие в суку, неправы, вредны, если они поглащают всю силу роста. Это с нашей лжецивилизацией” [2].

Але всеж-таки в творчості цих двох великих постатей можно дослідити багато спільного, особливо в поглядах, що стосуються мистецтва. Ж.-Ж. Руссо та Л.Н. Толстой були особистостями, чий інтелект охоплював величезний діапазон творчих інтересів. Так склалось їхнє творче життя, що шлях до вершин світової філософської думки у них простяг від мистецької практики.

Ж.-Ж. Руссо спочатку став відомим на поприщі композиторської діяльності, написавши оперу “Деревенський ковдун”. Ця опера користувалась досить великою популярністю серед слухачів, хоча трохи і не вписувалась у рамки тогочасного мистецтва. Вона стала першою спробою мислителя втілити свої просвітницькі погляди, які в подальшому висвітлював не тільки в своїх відомих трактатах, але і в численних статтях, присвячених проблемам тогочасного мистецтва, його кризі. Таким чином, творча діяльність цього видатного французького просвітителя здійснила величезний вплив на творчість майбутніх митців європейської культури (Гете, Жорж Санд, Байрон, Шатобріан) і визначила подальший вектор її розвитку. Роман Ж.-Ж. Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”, поклавши початок розвитку сентименталізму у літературі, став передвісником провідного стилю XIX ст. – романтизму.

Мистецтво в житті Л.Н. Толстого відігравало величезну роль. Його захоплення були різноманітні, але головним залишалось мистецтво – особливо музика і література, в меншій мірі – живопис. Воно допомагало йому наполегливо акумулювати внутрішню роботу над своїм духовним формуванням і самовизначенням. Змістом його життя стала література. Саме вона залишалася для нього центром інтелектуального і емоційного життя, де брали початок духовні задуми письменника, його пошуки і відкриття.

Творчість Толстого стала для європейської культури тим, чим стала для неї творчість і просвітницькі ідеї Руссо. Його творчість знаменувала новий етап у розвитку російського і світового реалізму, так би мовити

перекинуло міст між традиціями класичного роману XIX ст. і літературою XX ст. [1]. Володіючи великою силою своєї індивідуальності, Толстой відкидає різноманітні види літературних штампів і створює своє мистецтво лише на тому, що сам бачив, зрозумів, передбачив. Його реалізм – це думка, витворена на тонкому психологічному аналізі подій та особистостей, ситуацій, в яких вони задіяні. Вершиною реалізму в літературі та творчості письменника і мислителя стає роман "Война і мир", де намагання і духовні пошуки героїв істини, справедливості нагадують безперервний психологічний процес.

У виборі Толстим свого творчого методу явно відчувається вплив Руссо, який міг тонко передавати найдрібніші душевні переживання своїх героїв і шляхом їх аналізу висловлювати свої просвітницькі ідеї, що знаходились у площині педагогічних, моральних, естетичних, політичних інтересів мислителя.

У 90-ті роки XIX ст., Толстой намагається теоретично обгрунтувати свої погляди на мистецтво. Його ідеал – це мистецтво змістовне, присвячене високим морально-релігіозним цілям. Він пише трактат "Що таке мистецтво?" (1897–98 рр.), де висуває теорію "зараження мистецтвом". Толстой трактує цю теорію як закріплення і передачу раз пережитого почуття засобом ліній, фарб, звуків, образів і в цьому бачить основу емоційного переживання читача, слухача, глядача [1]. Але як мислитель (як і Руссо) він розуміє неможливість емоційного та ідеологічного впливу мистецтва без присутності художньої правди самого мистецтва, що криється у відносинах між митцем і його творами. В одному з листів Толстой пише: "Хоч як пошло це говорити, але в усьому в житті, а надто в мистецтві потрібна тільки одна негативна якість – не вдаватися до олжі". "В будь-якому художньому творі найважливіше, найцінніше і найпереконливіше для читача власне відношення до життя автора і все те в цьому творі, що написане на це відношення" [5]. Ці слова видатного російського письменника красномовно свідчать про творче кредо та його художній метод, що робить Л.Н. Толстого в цьому питанні послідовником ідей Ж.-Ж. Руссо.

З усією глибиною думки, розкриває перед читачем у своїх численних статтях проблему правдивості в мистецтві великий діяч французького просвітництва – Ж.-Ж. Руссо. В своїх трактатах, розкриваючи проблему і причини занепаду нравів, стверджує, що їх занепад впливає і на мистецтво. Оскільки для Руссо духовний світ митця невідокремлений від духовного змісту його творів. На його думку, неможливо творцю створити скількинебудь значне, не володіючи високою мораллю, що знаходила б себе у дійсних душевних схильностях і проявах. Про чесність автору перед читачем писав і Толстой: "Коли читаєш твір, надто суто літературний – головний інтерес становить характер автора, що виражається в творі. Але

бувають і такі твори, в яких автор афектує свій погляд або кілька разів змінює його. Найприємніші є ті, в яких автор немов би намагається приховати свій особистий погляд і разом з тим залишається завжди вірний йому скрізь, де він виявляється. А найбезбарвніші ті, в яких погляд змінюється так часто, що зовсім втрачається" [5].

У своїх статтях Руссо критикує як змістовність і манеру втілення музичних задумів, так і саму виконавську школу. Прикладом цього може стати його критика французької оперної музики: "...истинно французкий речитатив, если бы мог существовать таковой, пошел бы путем, прямо противоположным тому, которым идут Люлли и его последователи, каким-то новым путем, которого французские композиторы, столь гордые своими ложными познаниями и потому столь далекие от любви и сочувствия к истинным, не могли найти до сих пор и, вероятно не найдут никогда" [3]. Руссо, як і інші просвітителі, вважає французьке мистецтво надто легковажним, фальшивим, що створюються для суспільства, смаки якого формують, за його словами "...вошедшие в моду ученые, легкомысленная молодежь и тираны" [3].

Толстой також, як і Руссо, вважав, але декілька в іншій площині, що зумовлена, звісно іншою епохою соціально-культурного розвитку і світоглядом письменника. Істинне мистецтво, на думку мислителя і письменника, має бути змістовним і не іти "на поводу хибної моди". Митець в творчості має віддзеркалювати весь спектр свого внутрішнього світу і сьогодення, що його оточує, бути новатором. Інакше це не істинне мистецтво. "Завжди так буває: коли розмірковують про мистецтво, то або кажуть, що в мистецтві все дозволено, все можливо – цілковита свобода, як декаденти теперішні... Або кажуть про рабське наслідування природі. І те й інше хибне. Як кожна людина – цілком особлива, неповторювана, так і думки й почуття її завжди нові, тільки її думки і почуття. В основі істинного твору мистецтва повинна лежати абсолютно нова думка або нове почуття, але виражені вони мають бути справді з рабською точністю всіх найдрібніших життєвих дрібниць" [5].

Правдивість в мистецтві для Ж.-Ж. Руссо передусім була пов'язана із проблемою виразності, інтерпретування твору. Оскільки просвітитель був переконаний у домінуванні чуттєвої природи над розумом, то корінням проблеми він бачив у відсутності почуттів і серця: "чувства без участия сердца плохо поддаются иллюзии" [3]. Показовим щодо цього є вислів Руссо "...подражать всей природе", "выражать все страсти" [4]. Мабуть, тому Руссо вважав мелодію душою музики, що здатна передавати найтонші нюанси почуттів. Для мислителя твори мають жити життям, відображати духовні стани, думки і митців, що їх створюють, і виконавців, що їх інтерпретують. В цьому і є правдивість істинного мистецтва для великого Руссо.

І як вірний послідовник Руссо Толстой буде писати: “В художніх речах треба, – щоб було природно, правдиво: коли ви читаєте, що ви самі повинні це переживати. Тоді це природно, жодної фальшивої ноти, а разом з тим, і щоб було почуття, яке вас повсякчас хвилювало б” [5].

У цьому короткому огляді ми здійснили спробу провести основні паралелі у поглядах видатного французького мислителя Ж.-Ж. Руссо і видатного російського письменника і мислителя Л.Н. Толстого на мистецтво, а саме його правдивість. Це є дуже суттєвим аспектом і проблемою для мистецтва і митців зокрема, оскільки є основним підґрунтям, на якому виникає істинне мистецтво.

Література:

1. “БСЕ” під ред. А.М. Прохорова. – М.: Изд-во “Советская энциклопедия”, 1977.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Руссо Ж.-Ж. Трактати. – М.: Наука, 1969. – 696 с.
4. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве: Статьи, высказывания, отрывки из пр-ний. – Л., М.: Ис-во, 1959. – 296 с.
5. Толстой Л.Н. Про мистецтво: Збірник / Упорядкування, вступ. Стаття, приміт. В.О. Капустіна. – К.: Мистецтво, 1979. – 355 с.

Кравчук Т.Т.,
ст. викладач КНУКіМ

ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ ДЕМОГРАФІЧНОЇ КРИЗИ В УКРАЇНІ

Демографічна ситуація, що складалася в Україні, цілком обґрунтовано викликає стурбованість як владних структур, так і широких верств суспільства. Скорочення чисельності населення, зниження тривалості життя і стрімкий спад народжуваності, від’ємне сальдо міграції – всі ці характеристики демографічних процесів за роки незалежності України дають підстави кваліфікувати їх як ознаки демографічної кризи.

Ми немов у зачарованому колі: кризовий стан економіки, втрата мільйонами людей, відкинутих за межу виживання, впевненості у своєму майбутньому і майбутньому своїх нащадків, деморалізація суспільства зумовлюють поглиблення демографічної кризи, посилюють депопуляційні тенденції. А демографічна криза, у свою чергу, гальмує вихід суспільного організму зі стану тотального знесилення, паралізує волю, фізичні та моральні сили значної частини населення, яке через це втрачає здатність бути активним суб’єктом оздоровлення економіки і всього суспільного буття.

Як наслідок, наше суспільство опинилося перед загрозою перейти критичний поріг, за яким – демографічна катастрофа.

Ситуація потребує невідкладних дій з боку всіх владних структур. Необхідна комплексна, розрахована на перспективу, програма активізації національної демографічної політики, яка передбачала б конкретні заходи, насамперед соціального плану, стимулювання народжуваності дітей, створення гідних умов життя і для молодих сімей, і для літніх людей, створення справедливої системи пенсійного забезпечення, докорінного поліпшення становища в галузі охорони здоров'я, рішучого виправлення екологічної ситуації.

Як відомо, тенденції демографічної динаміки віддзеркалюють соціально-економічні процеси і, як підтверджують демографи, минулі до початку третього тисячоліття останні сто років суттєво вплинули на статево-віковий склад населення, наслідки чого будуть відчуватися протягом наступних ста років.

Демографічна наука наводить характеристику статево-вікової структури населення за допомогою так званої "піраміди". Зокрема, статево-вікова динаміка на 1.01.2005 р. по Україні показує, що верхівка її позначена порожниною, яка несе на собі відбиток втрат ще у роки Першої світової війни, коли спостерігалося різке падіння народжуваності. Тому кількість населення, яке народилося у ці роки, найменша.

Друга демографічні криза – це 1931–34 роки, коли голодомор вплинув на різке скорочення населення через падіння народжуваності та високу її смертність. Ця криза почала спадати у наступні роки, коли кількість населення почала збільшуватися. 1940 р. кількість народжених на 1000 наявного населення становила 27,3, померлих – 14,3. Природний приріст – 13,0. 1939 р. в Україні кількість наявного населення становила 40,5 млн осіб, з яких 13,6 млн – мешкали у містах, 26,9 млн – у селах.

Друга світова війна спричинила третю демографічну кризу, яка особливо проявилася у демографічному процесі наприкінці 60-х років. Загальний період цих криз – тринадцять років першої половини минулого століття. Говорячи про це, не забуваємо про втрати населення за роки сталінських репресій як у довоєнні, так і у післявоєнні роки, коли знищували цілі родини.

Криза соціальних ідеалів, абсолютизація матеріальних благ і девальвація моральних цінностей, наростання відчуженості у стосунках між людьми, проявів бездуховності, агресивності, жорстокості й насильства, перехід до ринкових відносин, що супроводжується безкарним розграбуванням народного добра, створеного працею кількох поколінь нашого народу, фактичний розвал вітчизняної економіки і зубожіння мільйонів людей, в духовно-емоційній сфері позначений насадженням психології індивідуалізму і здирництва, неповага до людини, пропаганда егоїзму, аморальності й цинічного прагматизму – це стан нашого суспільства сьогодні.

Усе це спричинило погіршення морально-емоційного стану і фізичного самопочуття людей, втрату багатьма з них сенсу життя, катастрофічно позначилося на репродуктивних установках, особливо серед високоосвічених верств населення.

Збереження цієї тенденції загрожує тим, що у найближчій перспективі в Україні взагалі може стати практично неможливим відтворення кількісних і якісних показників населення. Ми дедалі гостріше відчуватимемо нестачу трудових ресурсів, насамперед кваліфікованих кадрів. Економіка України не зможе конкурувати на світовому ринку. Буде підірвано обороноздатність держави, а отже, можливість надійного захисту її суверенітету і територіальної цілісності. Україна може опинитися на узбіччі світового прогресу, її роль буде остаточно зведена до постачальника сировини і дешевої робочої сили.

Література:

1. Демографічна криза в Україні. Проблеми дослідження, витоки, складові, напрями протидії / За наук. ред. В. Стешенко. – К., 2001. – 560 с.

2. Лібанова Е.М., Пирожков С.І., Власенко Н.С., Герасименко Г.В., Макарова О.В. Демографічна криза в Україні: причини та наслідки: Дослідження / Інститут демографії та соціальних досліджень НАН України; Державний комітет статистики України / С.І. Пирожков (ред.). – К.: ІВЦ. Держкомстат України, 2003. – 230с.

3. Концепція демографічного розвитку на 2005–2015 роки: Схвалена розпорядж. КМ України від 8 жовт. 2004 р. № 724 р. // Юридичний вісник України. – 2004. – № 44.

Крижешевська Л.Ю.,
аспірантка ДАКККіМ

РЕЛІГІЯ ЯК ДУХОВНА ОСНОВА КУЛЬТУРИ

Стан сучасного суспільства, духовності і культури людства викликає почуття тривоги, яке з кожним днем зростає. Наростаючі темпи духовної і культурної деградації, свідками і очевидцями яких ми стали, викликають неспокій за майбутнє не лише нашої країни, а й усього світового співтовариства. Цей процес, якщо його вчасно не зупинити, призведе сучасну цивілізацію до катастрофічних наслідків. Ще у першій половині XX століття деякі мислителі передбачали такий розвиток подій. Так, Н. Бердяєв пов'язував кризу західної культури з розвитком демократичних процесів у цій цивілізації. На його думку, культура західної цивілізації занепадала пропорційно розповсюдженню західної демократії. "Від демократизації, зауважував він, культура всюди знижується у своїй якості і у своїй цінності. Вона робиться дешевшою, доступнішою, ширше розлитою, кориснішою і

комфортабельнішою, але й плоскішою, зниженою у своїй якості, непривабливою, позбавленою стилю" [1]. Західна культура, на думку Н. Бердяєва, перейшла в цивілізацію, тобто у свою фактичну протилежність, бо ж культура утворилася від культу, від релігії, від храму. Цивілізація ж є оболонкою культури. Культура – явище насамперед духовне, а цивілізація – матеріальне. Культура має душу, цивілізація – лише методи і знаряддя. Культура пишається своїм минулим і тримається на традиції, цивілізація пишається справжнім і її мало цікавлять минулі досягнення. Культура прагне до вічного, цивілізація живе сьогоденням. Та найнебезпечнішим є те, що цивілізація позбавляє культуру її основи, її стрижня – духовності, без якої культура гине.

Відтак, культура – явище глибинне та духовне. В історії людства запроваджувалися різні схеми підкорення народу: від геноциду і голодоморів до депортації. Але, незважаючи на майже столітній тиск безбожної ідеології і страшні випробування, які довелося витерпіти українському народу за всю історію, українська культура вистояла, зберегла свій, хоч і ослаблений, духовний стрижень, дякуючи якому вона таки є нині живою. Саме цей стрижень дає можливість нам сьогодні протистояти натиску масової культури, яку нав'язують нам глобалізаційні процеси сучасності, активна американізація Європи і світу. Щоб уникнути негативних наслідків подібних процесів, які відбуваються в культурній і духовній сфері нашого суспільства, актуально провести аналіз зв'язку духовності і культури, що дають змогу нам повніше зрозуміти їхнє взаємопроникнення і взаємозалежність, і зпрогнозувати можливі наслідки для майбутнього.

Беззаперечним фактом є те, що релігія є основою культури більшості людей, тому неможливо говорити про культуру без урахування ролі релігії в духовних підвалинах культури. Основним і найважливішим показником рівня і якості культури є не її суто зовнішні атрибути, а духовне внутрішнє наповнення. Не маючи духовної глибини, культура перетворюється на сурогат і явище антикультури. То ж духовна реальність є глибинним змістом будь-якої культури. Саме тому актуально розглянути поняття "духовність".

Існує позиція, згідно з якою проводиться поділ духовності на релігійну і світську. Та варто зауважити, якщо ми визнаємо, що ядром культури є духовність, яка виступає у двох іпостасях, тобто релігійній і світській, то необхідно визнати й існування двох культур: релігійної і світської.

Для релігійної культури духовність виступає ще й основним об'єктом, головною цінністю і метою. Водночас, релігійна культура сама по собі ще не є носієм релігійного духу, а, скоріше за все, являється інструментом духовного життя, який пристосований до її специфіки та який не є її джерелом. З іншого боку, навіть у секулярній культурі присутні духовні, у тому числі релігійні ознаки, хоча там вони усвідомлюються значно слабкіше.

Проте приклад розвитку людства не дає підстав говорити про наявність в ній двох паралельних культур. Як суттєво зауважив у своїй доповіді Голова комітету Верховної Ради України з питань культури і духовності Л. Танюк, "культура – це не тільки те, що ми успадкували від предків і маємо передати нашим дітям та онукам, а ще те, що ми хотіли б додати до творчого доробку наших попередників" [2]. Тільки на такому підґрунті можуть утворитися культурні надбання, духовною основою яких мають стати християнські моральні цінності.

Пригадаймо спробу радянської влади утворити суто світську культуру і протиставити її "релігійній" культурі. Цей експеримент не увінчався успіхом, бо невдовзі стало зрозумілим, що нової пролетарської культури створити неможливо без опори на досягнення культур минулих епох і поколінь. Українська культура почала втрачати свою етнічну самобутність, була вилучена релігія. Народ, який не зумів зберегти і розвинути свою культуру, рано чи пізно стає живильним джерелом для чужої культури і з часом просто йде в небуття.

Отже, духовним стрижнем культури може бути (та й, власне, є!) тільки релігія, а не світська ідеологія. Вилучення з культури релігійної домінати, тобто духовного елементу, є нічим іншим, як позбавлення культури її духовного наповнення. Культура ніколи не виникала на основі світської ідеології, тому не може створюватися виключно на ній, оскільки в такий спосіб виникає лише її замінник-сурогат – явище антикультури. Зрештою, зовнішня культура особи або суспільства в цілому визначається її внутрішньою культурою, яка може зрости лише на духовному, тобто релігійному ґрунті. Що стосується українського народу і переважної кількості європейських етносів, то основною метою тут має бути формування свідомості людини на основі християнських моральних цінностей, а отже, людини як істоти богоподібної. Саме такий підхід, на нашу думку, дасть змогу відродити нашу українську культуру в усій її цілісності і багатогранності.

Загальнолюдська культура будується лише на сукупності етнічних культур, основою яких є етнічна релігія. Отже, доходимо до висновку про необхідність співіснування і шанобливого ставлення різних етнічних культур, з пріоритетним місцем титульної нації, якою і є українці. Водночас так звані нетрадиційні релігії, інтерес до яких зростає останнім часом в нашому суспільстві, щодо етнічних культур виконують роль глашатаїв глобалізаційності і з наростаючою швидкістю втягують Україну в глобалізаційні процеси з їхньою пропагандою звільнення від національних ознак, таких як: національні культура, релігія, мова, традиції і створення "нової культури" і "нової релігії"; проводять під гаслами демократизації і обстоювання прав людини відверту рекламну кампанію, говорячи мовою

християнства – гріха і розпусти, а в ширшому плані – здійснюючи деморалізацію суспільства.

Ці тенденції загрожують національному відродженню України, в тому числі таким пріоритетам, як національна духовність і національна культура, а отже, і нашій національній ідентичності. Вони також нищівні не тільки для нашої країни, а й для всього світового співтовариства. Плани щодо утворення нового суспільства з "новою культурою" і "новою релігією" остаточно знищать як духовність, так і культуру. Так український релігієзнавець і етнолог Арсен Річинський зазначав у свій час: "Церква і Нація, як форми організації людства не можуть бути ані чужі, ані, тим більше, протирічити собі. Вони своїм предметом мають Вічне" [3]. Дослідник розглядав виникнення і розвиток національних Церков, з їхніми відмінними особливостями, як явище природне і позитивне. Не варто забувати, що саме національні культури, їхня своєрідність і неповторність утворюють таку цінну розмаїтість і різнобарвність вселенського культурного поля, дають живлення своїми соками іншим культурам. "Наша культурна різноманітність, – мовиться в Хартії Землі, проголошеній ООН, – є цінною спадщиною, і різні культури знайдуть свої власні шляхи до реалізації свого бачення усталеного способу життя" [4].

Відтак, з огляду на все вищезазначене вирішення проблеми багато в чому залежить від правильного розуміння національного (патріотичного) та інтернаціонального (загальнолюдського). Людина може розкрити для себе загальнолюдські цінності лише тоді, коли досягне вершини національної культури – з її духовним наповненням. Лише пізнавши свою національну духовність, справжній патріот осмислює духовну силу і духовні досягнення інших народів, духовність їх національної культури.

Література:

1. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М., 1999. – Т. 1. – С. 523.

2. Див.: http://www.www.rsnews.net

3. Річинський А. Проблеми української релігійної свідомості. – К.-Тернопіль, 2000. – С. 369.

4. Див.: http:www.earthcharter.org/

Куліна О.С.,
аспірантка Запорізького НУ

ПРИНЦИП ІНТЕРКУЛЬТУРНОСТІ У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКИХ ЯКОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ

Проблема формування громадянськості є надзвичайно актуальною для сучасного українського суспільства, що перебуває у стані трансформації, оскільки від її вирішення у значній мірі залежить, чи стане Україна дійсно демократичною державою. Усвідомлення важливості даної проблеми спричинило появу численних наукових розвідок у цій галузі, а також появу нормативних документів, як-от "Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності".

У результаті філософських та наукових досліджень було встановлено, що успішність демократичних реформ пов'язана зі станом розвитку громадянської свідомості та самосвідомості, громадянської культури, тому важливе значення має система громадянського виховання та освіти, яка спрямована на формування громадянських якостей особистості як гідного громадянина своєї держави. Відповідно до "Концепції" ця система базується на дотриманні певних принципів, серед яких вагоме місце посідає принцип інтеркультурності, "який передбачає інтегрованість української національної культури в контекст загальнодержавних, європейських і світових цінностей, у загальнолюдську культуру. Реалізація цього принципу означає, що у процесі громадянського виховання мають забезпечуватись передумови для формування особистості на національному ґрунті і водночас відкритої для інших культур, ідей та цінностей. Лише така особистість здатна зберігати свою національну ідентичність, бо вона глибоко усвідомлює національну культуру як невід'ємну складову культури світової" [1, 9].

Для українського суспільства, яке є поліетнічним за своїм складом, здійснення принципу інтеркультурності дуже важливе, оскільки воно має сприяти формуванню соборності української держави, що є серцевиною української національної ідеї.

Звичайно, принцип інтеркультурності розуміється неоднозначно і часто тлумачиться як такий, що послаблює розвиток національної самосвідомості, але насправді він спрямований на подолання стереотипів, пересудів, егоцентризму, на формування особистості, яка поважає права іншої людини і готова до діалогу з нею для досягнення взаєморозуміння і прийняття спільних рішень.

Формування інтеркультурного менталітету базується на сприйнятті загальнолюдських цінностей, культурної різноманітності, на толерантному ставленні до інших культур і традицій; передбачає вироблення негативного ставлення до будь-яких форм насильства; активне попередження

тенденцій до виявлення деструктивного націоналізму, проявів шовінізму та фашизму.

Здійснення принципу інтеркультурності сприяє формуванню культури міжетнічних стосунків, з якою пов'язаний громадянський мир і злагода у суспільстві, та розвитку планетарної свідомості, що означає відчуття кожною людиною єдності й унікальності життя на Землі, повагу до всіх народів та їх культур; розуміння світу як єдності і різноманітності системи держав, які повинні мирно співіснувати та співпрацювати на засадах загальнолюдських моральних ідеалів, визнання головним пріоритетом права людини, націй і народів, а також постійної уваги до світових проблем.

Таким чином, принцип інтеркультурності є одним із найбільш важливих у системі формування громадянських якостей особистості.

Література:

1. Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності // Шлях освіти. – 2000. – № 3. – С. 7–13.

Кучеренко С.В.,
ст. викладач Одеської ДАБА

ПОНЯТТЯ І ФЕНОМЕН БАГАТОКУЛЬТУРНОСТІ У ВИКЛАДАННІ ІСТОРІЇ

У сучасному суспільстві співіснують різні культури, іншими словами, йому властива “багатокультуність” (полікультурність, мультикультурність). Відмінності й характерні риси, притаманні носіям різних культур, визначаються мовою, релігією, етнічним походженням, національною приналежністю, освітою, а також ідеологією та історією. Просте співіснування ускладнене комунікативними процесами між культурами та їх носіями у контактах, спілкуванні, взаємозв’язках, взаємодіях, тобто існує проблема на рівні “міжкультурності” (інтеркультурності).

Директор центру інформації та досліджень міжнародних міграційних процесів Європейської Ради культурного співробітництва у Парижі Антоніо Перотті вважає, що для уникнення та подолання протиставлення і протистояння цих складових суспільства слід враховувати і використовувати те, що сприяє їхній взаємодії, а саме “біолого-психологічні фактори (вік, інтереси, досвід); соціально-економічні (праця, проживання), територіальні (район, місто, регіон); історичне осягнення даного моменту (приналежність до сучасності, що єднає людей завдяки засобам масової інформації, які інформують про останні події); офіційна мова або мови, запроваджені в даній країні” [1, 65]. В українській ситуації не всі зазначені фактори поки що спрацювали.

Україна є поліетнічною, а відтак, полікультурною державою. Наприкінці XVIII століття вона була найбільш українською (українці становили 90% населення Лівобережжя та 80% – Правобережжя), [2, 134]. Протягом XIX і XX століть змінився етнічний склад країни, а також змінилося ставлення як до українців з боку представників інших етносів, так і сприйняття українцями себе після відомих з історії процесів (“русифікації”, “полонізації”, “румунізації”, “мадяризації”, “словакізації” та наслідків “українізації”).

Для 133 етнічних груп (або 1/4 населення країни) Україна стала другою батьківщиною, а українці (за останнім переписом їх 77,8% чи 37,5 млн), долаючи комплекс меншовартості, разом з іншими розбудовують державу – спільний дім, в якому існує загроза розмежування суспільства за територіальними, етнічними, ідеологічними, світоглядними ознаками. Ось чому надзвичайно актуальними стають наукові дослідження з даної проблематики та послідовне і корректне втілення рекомендацій експертів у життя суспільства.

Своє слово повинна сказати царина права. Серед пріорітетних засад, що можуть сприяти міжкультурному порозумінню, як на рівні побутовому, так і на рівні державної політики науковці пропонують “визнання усіма членами суспільства права на культурну “іншість” як частини загальних прав людини” [3, 7–8]. Вивчення та пізнання “інших”, виховання толерантності та поваги до них зрештою допомагає вивчати “своїх” і розуміти себе у взаєминах з іншими.

Великі надії покладаються також на сферу освіти. Усвідомлення нагальної потреби зміни ситуації, що склалася в Європі (егоцентризм, етноцентризм, європоцентризм), зумовило виникнення і впровадження нової парадигми освіти – “інший як точка відліку” [3, 106]. Нові педагогічні стратегії змусили викладачів переглянути навчальні програми за принципом викладання історії, права, географії, літератури, науки, мистецтва, філософії, релігії з іншого погляду (точніше з погляду інших). Є сподівання на те, що знання отримані у такий спосіб, сприятимуть формуванню громадянина полікультурного суспільства, якому притаманне розуміння культурного плюралізму.

Інтеркультурний підхід – це нова методологія, що прагне увібрати у пізнання реального життя психологічні, антропологічні, соціальні, економічні, історичні, політичні й культурні дані. Прихильники такого підходу у викладанні історії вважають, що: 1) не слід обмежуватися політичними аспектами історичного процесу, а у синтезі показувати його духовні, релігійні, соціальні, культурні, технічні та економічні сторони; 2) треба вписувати події національної історії у контекст світової; 3) більше уваги приділяти історії сучасності та аналізу сучасних проблем; 4) розвивати

здатність розуміння історії, а не простого запом'ятовування деталей. Вони мають рацію.

По-перше, цілісність процесів і явищ потребує такої ж цілісності у їх висвітленні. По-друге, перед українськими істориками виникає перспектива ширшого бачення вітчизняної історії, оскільки погляд зсередини доповнюють погляди ззовні, що дасть можливість порівняння, з'ясування спільного та особливого. Що ж до третьої і четвертої тез, то вони, безперечно, сприяють глибокому розумінню історії.

Заслуговують уваги міркування історика Кристофа Лінденберга з цього приводу. "Ми живемо у такий час, коли люди почали свідомо планувати та здійснювати історію з вірою в те, що так можна уникнути майбутніх труднощів, катастроф і глобальних проблем. Але тотально спланувати ні історію, ні суспільство не можна. У цьому переконує XX століття. Єдине, що можливо сьогодні – це досягнення домовленості щодо спільних цілей, спрямованих на виживання людства та прийняття законів співіснування. Тоді історичний процес не стали б планувати, а почали б глибше усвідомлювати. Формування такої свідомості – це практично єдина можливість творити історію. У формуванні саме такої свідомості і полягає завдання історичної освіти [4, 182].

Йдеться про те, щоб молодь навчилася бачити неповторну історичну ситуацію нашого часу: 1) вперше в історії виникла можливість того, щоб люди самі творили свою історію; 2) вперше заговорили про історію людства в цілому; 3) вперше людина опинилася перед загрозою самознищення. Все це вимагає, щоб якомога більше людей усвідомили завдання сьогодення та почали виконувати його. Історична освіта може зробити у цю справу свій внесок.

Література:

1. Перотті А. Виступ на захист полікультурності. – Львів, 2001. – 128 с.
2. Пономарьов А.П. Етнічність та етнічна історія України: Курс лекцій. – К., 1996. – 272 с.
3. Чумаченко Г.А. Концепції багатокультурності в сучасному світі: американсько-канадські моделі та європейська специфіка // Багатокультурність: історія, функціонування, проблеми вивчення. – Херсон, 1997. – 92 с.
4. Линденберг К. Обучение истории. – М., 1997. – 192 с.

Ликова О.Г.,
молодший науковий співробітник
Інституту керамології

КОЛЕКЦІОНЕРИ КЕРАМІКИ У ЛЬВОВІ (кінець XX – початок XXI століття)

Приватне колекціонування кераміки на території України та проблеми зберігання її в домашніх умовах донині залишаються маловивченими. Останніми роками діяльність сучасних колекціонерів Львова викликає все більше зацікавлення в науковців, що знаходить відображення в зростанні чисельності статей про неї в періодичних виданнях [2; 5; 7].

Пропонована розвідка присвячена деяким аспектам діяльності львівських збирачів кераміки, котрі почали формувати свої колекції у 1980-х роках. Зокрема, розглядаються способи поповнення збірок, їх асортимент, стан атрибутування та реставрації кераміки в домашніх умовах, форми популяризації зібраних матеріалів тощо.

Історія приватного колекціонування в Україні налічує не менше трьох століть. Як стверджує дослідниця музейної справи Ганна Скрипник, приватні колекції в Україні з'явилися наприкінці XVII – на початку XVIII століття [4, 10]. З часом у більшості випадків саме на основі приватних колекцій виникали державні музеї. З упевненістю можна стверджувати і те, що саме розвиток приватного колекціонування в нашій країні чи не найбільше визначив тематичне спрямування державних музеїв.

У Львові широкого розмаху діяльність колекціонерів набула у 1960-х роках. Захоплені пошуками старожитностей колекціонери самотужки обстежували села, відшукуючи давні твори народних майстрів: вироби з глини, дерева, металу та інші предмети побуту українців. На жаль, в цей час радянською владою формується негативний образ колекціонера, який нібито незаконно привласнює собі культурні цінності. У цей період свої колекції у Львові започаткували як науковці, котрі досліджували гончарство України (Юрій Лащук, Катерина Матейко), так і люди інших професій, небайдужі до народного мистецтва (Петро Лінинський, Роман Петрук, Богдан Сорока, Володимир Вітрук, Ярослав Лемик, Ярослав та Ярослава Мотики). Різною була подальша доля цих колекцій. Дехто і нині, залишаючи зібрані твори в приватній власності, продовжує поповнювати зібрання новими зразками; дехто, сформувавши колекції, передав їх на зберігання до державних музеїв.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років працівники державних музеїв поступово перестали сприймати колекціонерів як своїх конкурентів і руйнівників традиційної культури мешканців сільської місцевості.

Кінець 1980-х років став початком діяльності так званого "другого покоління" львівських колекціонерів повоєнних років: Тараса Лозинського, Юрка Юркевича, Любомира Яремчука, Андрія Цибка. Пізніше до них приєдналися Олесь Валько, Оксана й Северин Романіви та інші. Для цих людей питання "Чому Ви стали колекціонерами?" у більшості випадків є риторичним, адже досить часто можна почути у відповідь: "Став колекціонером, бо не міг не стати" [1, арк. 20].

Першу приватну експедицію на Гуцульщину з метою збирання предметів народного побуту перелічені вище колекціонери організували в 1984 році. Уже під час цієї подорожі відбулося розмежування колекціонерських уподобань членів експедиції: Тарас Лозинський захопився мисками, Андрій Цибко – кахлями, Юрко Юркевич спрямував основну свою енергію на збирання дерев'яних свічників (він має також добірну колекцію глиняних кахель та мисок), і лише Любомир Яремчук тематично не обмежив свої пошуки, продовжуючи й донині збирати різні твори декоративно-ужиткового мистецтва гуцулів (глиняні миски, кахлі і глечики, дерев'яні трійці, ікони тощо) [1, арк. 8, 24].

У перші роки збиральницької діяльності колекціонери поповнювали свої зібрання переважно речами, знайденими під час експедицій, а інколи обмінювали їх у своїх колег. Упродовж останнього десятиліття шляхи поповнення приватних колекцій дещо змінилися. Нині головними місцями придбання нових експонатів колекцій стали антикварні базари і салони Києва та Львова, деяких інших міст України. Однією з причин новітньої тенденції, як стверджують колекціонери, є те, що в сільській місцевості, у приватних садибах залишилося обмаль предметів, виготовлених народними майстрами, які б зацікавили збирачів і які б власники погодилися віддати (продати). Антикварний базар у Києві засвідчує те ж саме, пропонуючи шанувальникам народної кераміки переважно вироби гончарів Поділля. За таких умов колекціонерам стає економічно невигідно мандрувати селами в пошуках поодиноких творів.

Комплектуючи приватні колекції, львів'яни роблять акцент на мальованих мисках і кахлях з Івано-Франківщини (Косів, Пистинь, Коломия). Зібрання кахель львівських колекціонерів є значно яскравішими й різноманітнішими за сюжетами мальовки, аніж збірки мисок. На жаль, приватні колекції львів'ян переважно й обмежуються кахлями та мисками; у них рідко трапляються більш-менш чисельні збірки інших форм глиняних виробів.

Період виготовлення гуцульської кераміки, яка цікавить колекціонерів, завершується кінцем XIX століття, а точніше – смертю Олекси Бахматюка (1820–1882) – одного з найвидатніших майстрів української народної кераміки Гуцульщини [3, 69]. В приватних колекціях Львова виготовлені

Олексою Бахматюком кахлі представлені найбільш повно; вони репрезентують увесь період творчості гончаря (1840–1870-ті роки).

Останнім часом коло зацікавлень колекціонерів збільшилося. Вони почали звертати увагу не лише на гуцульську кераміку. Упродовж минулих років їхні збірки поповнилися глиняними мисками з Поділля.

Однією з проблем, яка завжди поставала перед колекціонерами, є атрибуція знайдених речей. Збирачі відносно легко справляються з визначенням століття (десятиліття) та осередку виготовлення. Проте встановлення автора знайдених речей – більш проблематичне завдання. Негативним моментом у атрибутуванні глиняних виробів, з яких формуються приватні колекції, не тільки у Львові, а й у інших населених пунктах України, є те, що колекціонери не звертаються до наукових установ для проведення фахової наукової експертизи гончарних виробів, яка є вкрай необхідною. Одна з таких експертних рад функціонує в Інституті керамології – відділенні Інституту народознавства НАН України.

Нові надходження колекціонери переважно й реставрують самостійно. При цьому вони дотримуються принципу відомого колекціонера й реставратора Петра Лінинського – латка не повинна нашкодити оригіналу [1, арк.9].

Останнім часом колекціонери кераміки успішно освоюють нові для них шляхи популяризації власних колекцій, а саме – влаштування виставок як самостійно, так і спільно з державними музеями. Перша подібна виставка відбувалася в 1994 році у філіалі Львівської картинної галереї (нині Музей сакральної скульптури XVIII століття "Творчість Івана Пінзеля"). Вона була присвячена десятиріччю діяльності "другого" покоління львівських колекціонерів. На огляд громадськості було представлено майже всю кераміку, зібрану представниками "другого покоління" колекціонерів за десять років пошукової діяльності, – 387 предметів [1, арк. 22, 25, 30].

Не відмовляються колекціонери і від популяризації своїх збірок за кордоном. Протягом 2003–2004 років у Чикаго та Нью-Йорку експонувалися твори народного мистецтва (вісімдесят кахель і двадцять ікон) з приватної колекції Андрія Цибка [1, арк. 18, 21].

Проте, за словами самих колекціонерів, подібні акції не виправдовують ані фізичних, ані моральних зусиль, ані матеріальних затрат, оскільки нині мистецькими творами цікавиться обмежена кількість людей [1, арк. 31]. До того ж сформувати уявлення про сучасний склад приватних колекцій кераміки нині можна ознайомившись із нещодавно виданим великим каталогом "Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття" [6].

Турбує власників приватних зібрань і подальша доля їхніх збірок, що віднедавна постає актуальною проблемою. З власного досвіду вони знають, що рідко буває так, що колекцію продовжують зберігати нащадки.

Єдиний прийнятний для львівських колекціонерів варіант подальшої долі їхніх зібрань – створення в місті музею приватних колекцій [1, арк. 14]. На думку збирачів, у цьому закладі колекції повинні знаходитися в подвійній власності – нащадків колекціонера та держави в особі музею.

Отже, львівські приватні збірки кераміки, які почали складатися у 1980-х роках, нині, на думку їх власників, є практично сформованими. Вони відображають розмаїття певної групи мальованої кераміки Гуцульщини (миски та кахель). Завдяки цим зібранням в Україні нині збережено значну кількість самобутніх глиняних творів, частина яких, за інших умов безперечно, залишилася б невиявленою і була б втраченою для вітчизняної культури.

Слід відзначити також, що, формуючи колекції кераміки, львів'яни керувалися передовсім власними естетичними вподобаннями. На жаль, колекціонерів не приваблювало збирання простого вжиткового посуду, який є цінним джерелом для наукового вивчення повсякденного життя, традиційного побуту українців. Щоправда, вони усвідомлюють цю проблему, підтверджують можливість формування цікавих збірок простого посуду. Проте охопити всі напрямки збиральницької діяльності їм не під силу. До речі, ця проблема актуальна нині й для державних музеїв. Зазвичай фонди музеїв в Україні поповнюються випадковими надходженнями. І жоден музейний заклад країни не має коштів, щоб спрямувати своєю діяльність на заповнення "білих плям" у сформованих колекціях.

Література:

1. Звіт про керамологічну експедицію до м. Львів 2004 року Оксани Ликової // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф. 1. – Оп. 7. – Од. зб. 98. – 46 арк.

2. Івашків Галина. Жива книга кахельного ремесла // Український керамологічний журнал. – 2002. – № 3. – С. 34–42.

3. Матейко К.І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – К.: Видавництво АН УРСР, 1959. – 108 с.

4. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. – К.: Наукова думка, 1989. – 304 с.

5. Спаська Л. Доля однієї колекції // Пам'ятки України. – 1998. – № 1. – С. 62–68.

6. Українська старовина із приватних збірок. Мистецтво Гуцульщини та Покуття: Каталог. – К.: Родовід, 2002. – 360 с.

7. Чмелик Р.П. Пам'ятки християнської культури у приватних колекціях Львова // Народознавчі зошити. – 2003. – № 1–2. – С. 336–338.

Лисаківська А.В.,
аспірантка ДАКККіМ

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНО-РУМУНСЬКИХ ІСТОРИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ XII–XVIII СТ.

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується взаємодією двох тенденцій: з одного боку, інтеграцією країн і народів з іншого – фрагментацією на політичній та етнокультурній основі. Ці процеси актуалізуються саме в цей час – у період активної співпраці України з Європою в сфері культури. Отже, проблема формування історичних взаємовідносин між двома національними державами, такими як Україна та Румунія, потребують усебічного наукового осмислення та врахування в процесі входження двох держав до європейської спільноти. Проте це питання на сьогоднішній день залишається недостатньо дослідженим.

У межах доповіді будуть висвітлені основні моменти відносин між етнічними українцями та етнічними румунами у період з XII до XVIII ст. , коли феодальна держава Молдова більшою частиною входила до територій, які належать Румунії.

У середньовіччі ж (XII–XIII ст.) Молдова належить до складу Галицько-Волинської держави, де проходили торгівельні шляхи, що йшли з Галичини до Чорного моря. Так, на Дунаї галицькі купці заснували місто Малий Галич, тепер Галац. Водночас Молдова і частково територія Волощина опинилися під золотоординським пануванням. Волохи розселилися у східному Прикарпатті та поступово асимілювали давньослов'янське корінне населення. Згодом, XIV ст., після припинення монголо-татарської навали виникають два румунські князівства Волощина і Молдова, що стало дуже важливою віхою в історико-культурному розвитку румунського народу. До складу Молдови ввійшла також і Буковина, населена переважно етнічними українцями. Оскільки за престол обох держав точилася постійна боротьба. Важливим є факт, що в цій боротьбі в Молдові на рівні з румунськими брали участь також і українські претенденти .

З XV ст. посилюються економічні зв'язки Молдови з Галичиною. Тісні торговельні відносини підтримували з галицькими містами молдовські купці, особливо зі Львовом. Тяжкий феодальний гніт примушував молдовських селян переселятись у Галичину і Буковину (територія яких відноситься до сучасної України).

З середини XVI ст. у Молдову здійснюють походи запорозькі козаки, які, з одного боку, допомагали румунам в їхній боротьбі проти турецького гніту, а з іншого – не раз втручалися в боротьбу за владу в князівстві. Так, 1563 р. відбувся похід у Молдову українських козаків на чолі з гетьманом Д. Вишневецьким (1516–1563), який мав намір втрутитися в боротьбу за

молдавський престол. Проте загін з 4 тис. козаків на чолі з Вишневецьким зазнав поразки у бою під Сучавою від військ іншого претендента на престол Стефана IX Томші, внаслідок чого потрапив у полон та згодом був страчений турецьким султаном.

В останні десятиліття XVI ст. у Молдовському князівстві розгорнулася національно-визвольна боротьба проти турецького панування. 1574 р. її очолив господар Іван Вода Лютий, який викликав на допомогу запорізьких козаків на чолі з І. Свигородським. Саме тому молдовсько-козацьке військо здобуло низку перемог. Зайняли міста Бухарест, Тягині та Білгород. Проте, на жаль, в наслідок чвар та непорозумінь у молдовському таборі, а також через зраду коменданта Хотинської фортеці молдовсько-козацькі частини були розбиті в бою біля Кагульського озера (9–14 червня 1574 р.). Найбільшого розмаху антиосманський рух набув 1577 р. під проводом козацького отамана Івана Підкови, якому на деякий час навіть вдалося зайняти молдавський престол, проте загони козаків зазнали поразки від військ султана Мурада III. Також 1583 р. козаки вчинили напад на турецькі гарнізони у Молдові, зруйнувавши фортецю у Бендерах. 1594–1595 рр. Походи в Молдовське князівство здійснювали козацькі загони під керівництвом С. Наливайка та Г. Лободи. Так упродовж століття з метою забезпечення сприятливих зовнішньополітичних умов для протистояння впливу Речі Посполитої та Туреччини придунайські румунські землі – Волощина, Трансільванія і особливо Молдова – намагалися налагодити тісні дипломатичні та військово-політичні стосунки.

З початком конфліктів між українським народом та польською шляхтою почали встановлюватися більш тісні україно-румунські відносини. Так, при облозі Львова (26 вересня – 16 жовтня 1648 р.) в одному з козацьких підрозділів Б. Хмельницького діяв загін румун. Вони воювали і в складі 15-тисячного повстанського загону на Покутті. Їх можна було бачити поруч з козаками і в битві під Збаражем і Зборовом (червень–серпень 1649 р.). В цей час також починають розвиватися стосунки між гетьманом Б. Хмельницьким та молдавським господарем В. Лупулом. Загалом можна виділити три етапи в україно-румунських стосунках цього періоду. Перший охоплює 1648–1650 рр., коли зароджуються особисті стосунки Б. Хмельницького і В. Лупула, які мали б перерости у міждержавні; другий – 1651 р. – початок 1653 рр., який мав тенденцію від загострення стосунків до установлення династійних зв'язків; третій період 1653–1657 рр. характеризувався чисельними актами допомоги українського гетьмана молдавському господарю як своєму союзнику.

У другій половині XVIII ст. Після зруйнування Запорозької Січі 1775 р. частина козаків пересилилась у пониззя Дунаю, де заснували Задунайську Січ.

1785 р. в історичну область Банат (знаходиться між трансильванськими Альпами та річками Дунаєм, Тисою та Марош) з турецьких володінь пересилилося приблизно 7–8 тис. козаків з наміром заснувати нову Січ, проте довго козаки там не пробули: частина повернулася в турецькі володіння, частина в підросійську Україну. Водночас дуже жваво розвиваються торгівельні відносини України з Румунськими князівствами. Такі румунські товари, як вино, сіль, фрукти, бавовна та шовк були призначені та користувалися попитом у широких мас населення України. Основним же предметом експорту була пшениця. Відтак торгівельні відносини між українським та румунським народами сприяли укріпленню зв'язків та розвитку внутрішніх ринків обох держав.

Підводячи підсумок, можна зробити висновок, що за весь період XII – XVIII ст. українці та румуни мали тісні політичні, військові, економічні та навіть династійні зв'язки.

Маложон О.І.,
здобувач КНУКіМ

ВІДНОСИНИ ПОДРУЖЖЯ В КУЛЬТУРІ ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ

Сімейно-шлюбні відносини у Великому князівстві Литовському регламентувалися офіційними кодексами, якими були три Литовські статути, народним звичаєвим правом, а також Магдебурзьким правом у містах. Два розділи Литовського статуту були присвячені шлюбно-сімейному праву. Пов'язані з особливостями ремісничо-торгового середовища міста, положення Магдебурзького права у сімейно-шлюбних відносинах будувалися переважно на майновій спільності подружжя. Оскільки на українських землях у складі Великого князівства Литовського основним критерієм оцінки різних сторін життя, особливо сімейних справ, що перебували у компетенції світських, а не духовних судів, було старовинне звичаєве право, то з Литовського статуту, як і з Магдебурзького права, бралися ті артикули, які не суперечили звичаєвим нормам.

Упродовж XIV–XVI ст. сім'я в Україні, як і в усіх сусідніх країнах, залишалася патріархальною. Головою сім'ї, отже, мав бути чоловік, якому жінка зобов'язана була бути вірною і слухняною, в усьому покірною. Жінка була наче напівповноправною особою, що весь час перебувала під чиєюсь опікою: доки не вийде заміж – нею опікувалися батьки, чи, якщо вони помирали, найближчі родичі, а коли дівчина виходила заміж, то переходила під опіку свого чоловіка. Жінка повдовіє – у неї та її дітей мали з'явитися й нові опікуни – "нарочиті". Таке безправне, на перший погляд, соціальне становище жінки узаконювалися спеціальними настано-

вами Литовського статуту, які застерігали, що дівчина, яка посміє вийти заміж "без волі отцовської і матчиної", а дівчина-сирота – без волі родичів-опікунів, позбавлялася права на одержання приданого і втрачала, якщо дівчина з заможної сім'ї, спадкове майно. Те саме чекало дівчину (чи удову) з вищих станів суспільства, яка вирішувала вийти заміж за людину "простого стану": тоді й діти її, коли народяться, ставали людьми "простого стану". Правда, статут також зазначав, що "простої породи" дівчина, коли вийде за шляхтича, одержувала шляхетство.

Проте, як свідчать тогочасні документи, в реальному житті, у колі сім'ї українська жінка займала порівняно високе і навіть самостійне становище. Той самий Литовський статут, з одного боку, обмежував громадянські права жінки, а з іншого – визнавав за нею усі особисті права. Історик Орест Левицький підкреслював, спираючись на документи, що жінка вищих станів мала необмежене право купувати й продавати рухоме й нерухоме майно; вступала в юридичні зобов'язання; вела судові позови; нерідко добре знала Статут та інші закони, особисто з'являлася в суд і виступала в залі судових засідань, не поступаючись чоловікам у знанні тонкощів судової казуїстики. Коли жінка виходила заміж, то брала прізвище чоловіка, а могла зберігати й своє, нерідко в документах заміжні жінки підписувалися лише своїм дівочим прізвищем.

Перший і Другий Литовські статути визначали віком громадянського повноліття для чоловіків – вісімнадцять, а для дівчат – п'ятнадцять років, а Третій Статут знижував повноліття для дівчат до тринадцяти років. Про дуже ранні шлюби, коли дівчата виходили заміж у 10–11 років, згадує, зокрема, Ян Ласицький. Його повідомлення, очевидно, більше стосується одного із пережитків давньої традиції – так званих змовин малолітніх, коли батьки зісватували своїх неповнолітніх дітей з перспективою їхнього майбутнього одруження, укладаючи при цьому формальні договори. Іноді такі змовини завершувалися вінчанням. Проте найголовнішим юридично-звичаєвим актом, який скріплював шлюб, було тільки весілля "з піснями й танцями", яке остаточно й узаконювало подружжя в очах громади. До кінця XVI ст. звичай цей майже повністю зник, однак релікти його ще довго зберігалися.

За звичаями того часу, придане, яке приносила жінка в сім'ю і яке передавав тесть зятеві у день весілля, розглядалося як матеріальна підстава для створення нової сім'ї. Поки існував шлюб, ним спільно користувалося подружжя. Як тільки шлюб переставав існувати – внаслідок смерті чоловіка або через розлучення – придане повністю підлягало поверненню жінці, яке пізніше успадковували її діти або вона заповідала тому, кому хотіла. На випадок смерті жінки, що не мала дітей, її придане поверталося у її рід і розподілялося між братами, якщо вони були.

Особливе становище в давньому звичаєвому праві Литовсько-Руської держави займала вдова. Вона вільно розпоряджалася не тільки своїм приданим, а й усім майном чоловіка, що залишалося після його смерті. Зокрема, у Литовському статуті зазначалось, що "якщо би котрась вдова за мужа пішла і діти першої жени застала, а з тим мужем других дітей набула, то, по смерті мужа її, з обома дітьми того мужа свого в маєтку мужа нерухому частину має мати, а якщо би дітей з тим мужем не мала, то також з дітьми мужа свого (від) першої жінки рівну частину тільки в маєтках нерухомих буде мати до живота своєго (до смерті), коли би заміж не йшла; а коли би заміж пішла, то тую рівну часть маєтку має дітям оставити, а тії діти вінця їй платити не повинні будуть; проте, коли би така вдова скарбу і маєтку свого рухомого якого-небудь, ідучи заміж принесла (приданого), то їй, і по смерті її дітям або близьким, належати буде". Після смерті чоловіка вдова ставала, як правило, опікункою своїх дітей. Як свідчать документи, вдова нерідко самостійно керувала господарством. Дорослі сини і зяті підкорялися материнському правлінню.

За нормами звичаєвого права у Великому князівстві Литовському шлюб розглядався як громадянська угода, що її, як і кожну угоду, можна було укладати і розривати. За Литовським статутом, розлучення повністю було віднесене до компетенції духовного суду. Світським, цивільним судам належало займатися тільки майновими справами подружжя після постанови духовного суду. Якщо духовним судом було визнано, що шлюб розірвався з вини жінки, тоді вона втрачала придане і віно, коли ж визнавали винним чоловіка, тоді за жінкою залишалося і придане, і віно.

У житті при розірванні шлюбів подружжя керувалося не так канонічними і державними правилами, як традиційними, "місцевими" звичаями. Всупереч тодішнім церковним і навіть світським законам розлучення могло здійснюватися і без участі духовної влади. Акт розірвання шлюбу набував юридичної сили після того, як подружжя в присутності свідків видавали одне одному так звані "роспусниє листи".

Отже, друга половина XIV – перша половина XVI ст. були на українських землях в Литовсько-Польський період часом відносної рівноваги прав між чоловіком та жінкою.

Правові норми, які закріпляли у Великому князівстві Литовському власницько-майнові сімейні та суспільні права жінок, були юридичним виводом із давньоруського права.

Література:

1. Александрович В.С., Балушок В.Г. Історія української культури: в 2 т. – НАН України, 2001.

2. Антонович В. Українські міста // Розвідки про міста і міщанство на Україні-Руси в XV–XVIII в.: Ч. 2. Руська історична бібліотека. – Львів, 1904. – Т. 24.

3. Василенко Н.П. Матеріали до історії українського права. – К., 1929. – Т. 1.
4. Кривоший О.П. Материзна. Жінка в правовій культурі українського народу / X – перша половина XVII ст. / Запоріжжя: "Поліграф", 2001. – 96 с.
5. Левицкий О.И. Сговор малолетних, страница из истории брачного права на Украине XVI в. // Киевская Старина. – 1906. – № 7. – С. 64–72.
6. Левицкий О.И. Черты семейного быта Юго-Западной Руси в XVI–XVII вв. – К., 1909.
7. Статути Великого князівства Литовського: У 3 т. / За ред. С.В. Ківалова. – О.: Юридична література, 2002.
8. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи архіву вченого. – К., 1990.

Медведєва В.М.,
канд. пед. наук, професор,
проректор КНУКіМ

УКРАЇНСЬКА КНИГА І КНИГОВИДАННЯ ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Українська книга з часів свого виникнення в своєму розвитку змінює форму вираження але до сьогодні виступає складним соціокультурним, політичним феноменом, що слугує консолідації нації для реалізації завдань українського національного відродження, глибокого усвідомлення приналежності кожного до української національної спільноти, ідентифікації його з цією спільнотою, формування уявлень про її типові риси, етнічну територію, її історичні та духовні цінності.

Саме це дає підстави стверджувати, що українська книга як "духовно-національний чинник" [1, 19] відіграє важливу роль у процесі становлення і розвитку власної національної державності, пробудження національної самосвідомості і гідності, розвитку національної культури і мови, утвердження економічної незалежності і має використовуватись в комунікативному культурному полі України як системотворчий інструмент, як засіб впровадження норм поведінки, моделі життя і мислення, спрямованого на збереження унікальності етнічної самоідентифікації.

За своєю суттю, способом втілення інформації книга є безпосереднім комунікуючим утворенням і призначена для цілеспрямованого масового поширення ідей, принципів, поглядів, систематизованих в ідеологію. Саме таким чином вона продукує соціально і політично значимі стереотипи, стандарти діяння, мислення людини.

На думку фахівців, національна самоідентифікація нашого народу формується під впливом багатьох факторів і чинників. Одним із суттєвих є формування системи національного книговидання, яке має відображати

всю сукупність ціннісних орієнтацій української нації; бути джерелом її культурно-історичної динаміки на засадах культурно-гуманістичних та моральних.

Американський культуролог та політолог Самюель Гантінгтон у своїй книзі "Зіткнення цивілізацій та межа світу"(1996) зазначає, що сьогодні людство увійшло в нову фазу свого розвитку та самоосмислення. Замість колишньої ідеї суспільної модернізації, пов'язаної з розповсюдженням західних цінностей та моделей життя (демократія, національні цінності та пріоритети, права людини, ... закону, соціальний плюралізм та громадянське суспільство, індивідуалізм, практицизм, технократизм, масова культура та тощо) воно все більше звертається до своїх національних традицій, консервує їх, протиставляє вестернізації. Виникає питання: чому?

Після розпаду комуністиної системи, яка грунтувалася на ідеалах класової боротьби і матеріального прогресу, людство опинилося перед новими планетарними тенденціями, перед новими тектонічними поділами цивілізаційного характеру. Як відомо, за високим рівнем розвитку освіти, передових технологій та інших чинників (загальна грамотність, динамічність супільства) дали можливість багатьом країнам Азії та Близького Сходу вийти на надзвичйно високий рівень розвитку (Японія, Китай, Корея, Сингапур, Тайвань, Саудівська Аравія, Єгипет, Іран та ін.). Уже сьогодні сформувалися принаймі дві колосальні цивілізаційні системи: азійська (буддистсько-індуїстська); куди входять Китай, Японія, Корея, Індія, Таіланд, Бірма, Малайзія, Індонезія та мусульмансько-арабська, куди, крім арабських країн, можна зараховувати Туреччину, Пакистан, Афганістан, Бангладеша ісламські країни Середньої Азії. Ці дві цивілізації (азійська та мусульманська) зі своїми колоніальними потенціями і ментальними настановами можуть протистояти досить успішно Заходу.

На думку Самюеля Гантінгтона, Захід повинен відмовитися від ідеї універсалізму, тобто припинити ідейно-духовну експансію у світі і зосередитися на зміцненні власних особливостей та традицій.

Україна через свою географічну розмежованість між Сходом і Заходом опинилася в епіцентрі великого протистояння цивілізацій. Отож, Україна у глобальних вимірах має все зробити, щоб усвідомити свою культурно-цивілізаційну, ментальну відмінність, як від західного світу, так і від російського, який геополітично завжди залишається євразійським, а не європейським.

Україна як держава, що перебуває в епіцентрі середньоєвропейського простору, має відігравати провідну роль у процесі його інтеграції та самоідентифікації.

Системне відродження українського книгодрукування і книгопоширення є одним із чинників функціонування цілісних культурних, наукових, політичних, соціальних організмів, здатних відтворити свій історичний

контекст, перерваний на століття, стати запорукою насправді складним викликам модерного часу, саме яким і є процес глобалізації.

Культурна реалізація України у свідомості світу через книжковий ринок, через українську книжкову продукцію, через кваліфіковану політику книговидання є сьогодні однією з умов об'єктивної присутності української культури і енергією "самодоведення культури" (за О. Пахльовською).

Як зазначає О. Пахльовська, "однією з основних ознак демократичної системи є вільна циркуляція інформації... Насправді ж, коли ми поглянемо в глибину проблеми, то побачимо, що саме в цій сфері Україна переживає глибинну катастрофу".

Українське суспільство має сьогодні об'єктивно несприятливий зовнішній фактор через експансію інформатизованого простору з боку Росії, яка відбувається виключно російською мовою. І практично російськомовна книжкова продукція витіснила українську книгу. На думку провідних вчених, політиків, соціологів, культурологів, ця тенденція є загрозливою в однаковій мірі і для Росії, і для України.

Ізоляціонізм від зовнішнього світу одночасно обом державам та їх народам не лише не принесе користі, а й позбавить можливості в повному обсязі осягнути вітчизняний інтелектуальний потенціал, величезний ресурс людства.

Однією з проблем, яку слід визначити, є той факт, що сьогодні нація і все, що пов'язано з пріоритетом національного, як от українська книга, за умов всесвітнього переплетіння інтересів, функціонування засобів масової інформації має визначитись і думати про свою системну присутність в явищах сучасного світу та про свій системний взаємозв'язок із ним.

У книговидавничій галузі суспільна ефективність реформ тісно пов'язана з творенням законодавчої бази, як для української культури в цілому, так і для книговидання зокрема. Її творення в системі книговидання триває вже понад десять років, але до цього часу і не має своєї концептуальної завершеності. Усе ще цей процес є залежним від чужих національних інтересів і не задовольняє в жодному разі конкретних потреб українського суспільства, нових морально-культурних цінностей.

Це дає підстави стверджувати, що політика держави щодо книговидання не є значимим чинником національної самоідентифікації.

Література:

1. Баган О. Зіткнення цивілізацій: український вектор // Українські проблеми. – 2000. – № 20. – С. 119–128.

2. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. – К.: Критика. – 528 с.

3. Гучин-Русов А.Е. Культурно-исторический процес: форма и содержание // Вопросы философии. – 1996. – № 4.

4. Овчинніков В. Історія книги: еволюція структури. – Л.: Світ. – 420 с.
5. Пахльовська О. Біном “Україна-діаспора” сьогодні: криза і перспектива // сучасність. – 2005. – № 5. – С. 76–93.

Метельова Т.О.,
канд. філос. наук, доцент,
ст. науковий співробітник УЦКД

“ІНШИЙ” ЯК КОНСТИТУЕНТА КУЛЬТУРНИХ СВІТІВ СУЧАСНОСТІ

Відомі під назвою “глобалізації” процеси ставлять людство перед якісно новими завданнями. Інтенсифікація найрізноманітніших зв’язків між різними складниками людства – державами, націями, етносами, громадами на перший план висуває проблему, розв’язання якої можливо лише на шляхах істотних світоглядних змін, – проблему не лише взаємин, а й порозуміння різних культур і, ширше, Іншого як такого. Кожна культура як органічне і самодостатнє ціле з притаманними їй особливостями світовідчуття й світопереживання її представників задає для них і певну ціннісну аксіоматику. Несумірність аксіоматик і архетипів світосприйняття та інваріантів буття в представників різних культур є життєво значущою проблемою сьогодення. Відтак проблема взаємин культур постає як проблема Іншого як такого. Її дослідження веде до переосмислення самого місця людини у світі, в її культурно-історичному бутті.

Не даремно вся філософська думка минулого століття так чи інакше зверталася до різних аспектів цієї проблеми. І феноменологія Гуссерля, і позитивістська соціологія, а згодом і структуралізм доходять висновку про суспільство як не лише безпосередній світ людей, а й як цілісний суб’єкт, що, за Дюркгаймом, має свій специфічний вид свідомості, незводимий до сукупності одиничних свідомостей, щодо якого останні є похідними. Він же, за Гуссерлем, є історично зумовлений і продукуючий сенси й цінності життєвий світ як суб’єкт, котрий об’єктивується в індивідуальних суб’єктивностях. У Гуссерля вихід на рівень рефлексії щодо життєвого світу, попри обов’язкове “одужкування” світу об’єктивного (процедура епохи), проблема іншого все ж актуалізується й набуває вигляду питання про співмірність свідомості й об’єктивного світу: “...Якщо матеріальний світ є – стосовно всякої свідомості і його власносутності – “чуже”, “інобуття”, то як може сплітатися з ним свідомість – з ним, а відтак з усім далеким свідомості світом?” – зазначає Гуссерль. ...Чи може єдність цілого бути єдиною інакше, крім як через власну сутність її частин — які тим самим повинні ж володіти якоюсь сутнісною спільністю, замість принципової гетерогенності?” [1]. Фундаментальна помилка наук, які претендують на

пізнання “об’єктивного світу”, полягає в тому, що “будь-який об’єктивний розгляд світу є розглядом “ззовні” і “зовнішності”, об’єктивності. Радикальний розгляд світу – це систематичний і суто внутрішній розгляд суб’єктивності, що “озовнішнює” сама себе назовні” [2]. Пошук односутнісного в гетерогенності за збереження самої гетерогенності був і залишається принциповим для всієї сучасної філософії. І саме цей пошук є магістральним для питання співмірності культурних світів. Як можливе сприйняття Іншого? – таким є життєзначуще питання сьогодення.. “Необхідно, – наголошує Ж.-Ф. Ліотар, – ...спочатку знайти, ще до поділу, співіснування Я та іншого в “інтерсуб’єктивному” світі. І тоді на цьому ґрунті саме соціальне лише й знайде своє значення” [1]. Отож на загал питання про людину як істоту передусім культурну – це питання про Іншого.

Після феноменологічних розвідок філософія мала спрямувати свої зусилля, по-перше, на знаходженні таких “зрізів буття”, де б роз’єднані Модерном і протиставлені одне одному людина й світ, за збереження нетотожності, виявляли свою спорідненість, де б філософський дискурс спромігся “показати, що світ не був би світом, якби в ньому не було людини”, і тим самим установлювалося б, “що світ є справжнім філософом, оскільки світ, породжуючи людину, породжує й можливість філософа, який говоритиме про світ” [4]. Або ще, якщо згадати слова А. Кожева, виявити таке “реальне Буття, що існує як Природа, котра породжує Людину, яка виявляє цю Природу (і себе саму), говорячи про неї” [5].

Продовжуючи канонічні традиції феноменології і розвиваючи ідею життєвого світу як сфери, де поєднано чуттєво-досвідні й раціональні первні людського буття, М. Мерло-Понті посилює увагу на “взаємообміні” складниками між людиною і світом. Відтак раціоналістична, структурувально-сенсотворча природа свідомості отримує своє життєво-сприймальне підґрунтя в метафізичному сенсі тілесності як способу включеності людини до буття у світі. Буття людини у світі не вичерпується “чистою свідомістю”, cogito, яка протиставляє людину буттю і маніфестує суб’єкт-об’єктний поділ вихідної єдності. На шляхах “зовнішнього” пізнання, суб’єкт-об’єктності сприйняття Іншого можливе або через його дистанціювання й “дистанкціонування”, або через його “поглинання”, підлаштування під власну аксіоматику й “розчинення” у власній системі цінностей, тобто перетворення на самого себе. Однак “раціоналістична” свідомість, за Мерло-Понті, заснована на “природній свідомості”, percipio, завжди зверненій назовні і такій, що послуговує зв’язком між світом і людиною, за якого суб’єкт-об’єктного поділу ще не існує [6].

Своєю чергою, світ постає як текст, що потребує прочитання і переведення сприйнятих природною свідомістю змістів у дескриптивну форму. Хоч світ предметності позбавлено сенсу, однак він не твориться

свідомісно. Місце “народження” сенсу – життєвий світ, даний людині через її тілесність. Висхідно він – чуттєво-вітального ґатунку, а місія людини полягає в транскрибуванні даного в тілесному досвіді “німого” імпліцитного сенсу в експліковано дискурсивний. І хоч “слово вже є поділом... Однак перший сенс слова тим не менше вже вміщено в цьому тексті досвіду, який слово намагається виректи” [8]. Проблема світу як тексту, інваріанти якого, що забезпечують його “читабельність”, виникають у царині комунікації (у Мерло-Понті ще протлумаченої як спілкування між людиною і світом предметності), в подальшому набуде ключового значення.

Тематика пошуку співмірності людини й світу виводить структуралізм у гуманітарну царину – на простір історичного й культурного буття людини. Виниклий як реакція на екзистенціалізм, з його онтологічною самодостатністю особистості і ствердженням вищості екзистенції над есенцією, одинично-унікального над загально-раціоналізованим, структуралізм повертається до раціоналістичних засад у пошуку закономірностей, з яких виростає проголошена екзистенціалізмом абсолютна свобода особистості, наслідуючи, таким чином, започаткований феноменологією пошук універсальних інваріантів буття – людського й долюдського та проблему “перекодування” “досвіду Іншого в досвід Я”.

Проблема Іншого постає передусім як проблема комунікації в усіх її різновидах. Комунікація, за визначенням її провідних теоретиків, – це й є знайдення, відбиття себе в Іншому (під яким розуміється не обов'язково інша людина, а взагалі інша щодо комуніканта реальність). Розуміння комунікації як екзистенційної комунікації й діалогу демонструє сучасна комунікативна філософія в особі К. Ясперса, К. Апеля, Ю. Габермаса, Д. Бьолера, О. Больнова, В. Кульмана, П. Ульріха, В. Гьосле. Починаючи з Е. Гуссерля й К. Ясперса, Ф. Ебнера й М. Бубера, включення в поле зору філософії присутності Іншого як “Ти” як суттєвого чинника розгортання людського світу невідворотне веде її до морально-етичної проблематики й проблеми цінностей як змістовного ядра, що уможливлює взаєморозуміння. “Інший” є рівнозначущим і не менш цінним, ніж “Я”, суб’єктом комунікації, яка, отже, конституюється вже не в рамках суб’єкт-об’єктних стосунків, а на значно більш ширшому суб’єкт-суб’єктному ґрунті. Сама комунікація в такому контексті виявляє себе в усіх своїх вимірах – як обмін не лише знаками, а й сенсами і цінностями. А невикорінювана нетотожність комунікантів забезпечує не лише ретрансляцію, а й генерацію циркулюючих змістів, цінностей тощо.

У цьому сенсі є евристично плідними і світоглядно значущими здобутки постструктуралізму і філософського постмодернізму. Здійсненим у рамках цих напрямів урівнюванням різних дискурсів у правах і значущості стверджено рівноцінність різних “моделей буття”, у тому числі й

історичних. Ще більш важливим є те, що пошук позаструктурних, непідвладних дискурсу складників людського буття здійснюється на комунікативних обширах без їх політико-технологічного забарвлення, на ясперсівсько-буберівських обширах "Я – Ти" (Клоссовські, Бодрійяр, Батай, Барт, Веріліо), де вирують сенси, "стосунки" між якими є номадичними (або констеллятивними, якщо використати термінологію першопрохідця ідеї "нерепресивних" зв'язків Т. Адорно).

У межах запропонованого філософським постмодернізмом підходу проблема Іншого постає як проблема сенсотворення, здійснюваного через фундаментальний і невикорінюваний незбіг "Я" й "Іншого". Водночас самий Світ перетворено на Текст, змісти й сенси якого безпосередньо залежні від дискурсивних практик, до яких відсилає авторський досвід. Світ стає тим Іншим, який прочитується як Текст і в тому прочитанні світ (Інший) спів-твориться, ототожнюючись з автором і водночас зберігаючи свою автономність.

Екстраполюючи зазначене на проблему міжкультурних зв'язків, варто зауважити, що методологічно плідним у її пошуку шляхів її розв'язання було б звернення до такого ставлення до Іншого, альтернативного зазначеним вище "дистанціюванню" та "поглинанню", за якого його свідомого й вольовим зусиллям включають до власного "життєвого світу". Не лише визнання за Іншим його права на буття таким (шлях суб'єкт-об'єктного "дистанціювання"), і не лише "переформатування" його у власні "дескриптивні коди", а спів-переживання Іншого як самого себе і тим – збагачення себе і його на нові змісти. Тим самим проблема Іншого постає передусім як проблема конститутивного складника самого людського буття.

Література:

1. Гусссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 339.

2. Husserl E. Die Krisis der europäischen Wissenschaften. http://lebenswelt.narod.ru. S. 9.

3. Лиотар Ж.-Ф. Феноменология. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 95.

4. Декомб В. Современная французская философия. – М.: Весь мир, 2000. – С. 45.

5. Kojeve A. Introduction a la lecture de Hegel. – P. Gallimard, 1947. – P. 448.

6. Merleau-Ponty M. La structure du comportement. – P., PUF, 4-e ed. 1960. – P. 241.

7. Merleau-Ponty M. Phénoménologie de perception. – P.: Gallimard, 1945. – P. 388.

Мілейко В.А.,
аспірант ДАКККіМ

МІСЦЕ І РОЛЬ ПРАВОСЛАВНИХ МОНАСТИРІВ У КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ УКРАЇНИ XIX–XX СТОЛІТТЯ

Сучасна Україна розвивається як самостійна незалежна держава, відроджує та стверджує свою національну самобутність, глибоко і всебічно досліджує своє історичне минуле. У вирішенні цих найважливіших національних проблем значне місце належить історико-культурологічним дослідженням, головним призначенням яких є неупереджена оцінка багатого духовно-релігійного досвіду українського народу. Оскільки тільки на міцній національній основі, яка корінням сягає глибини віків, можуть бути збережені нерозривний зв'язок поколінь, єдність і процвітання українського суспільства. Нині Україна стала на етап розбудови правової держави з яскраво вираженими національно-релігійними особливостями. Такий період розвитку державності вимагає ґрунтовного дослідження характеру державно-суспільних, культурно-релігійних відносин в їхніх суб'єктивних та об'єктивних аспектах. Для України, держави з давньою історичною спадщиною, характерне тісне переплетіння релігійних та національних почуттів. Цей культурний феномен потребує об'єктивного дослідження щодо характеру впливу релігійного фактора на розвиток національної самосвідомості, консолідацію українського суспільства, становлення українського національно-духовного світогляду.

Релігійно-культурна діяльність православних монастирів в Україні у XIX та на початку XX століття була одним з потужних чинників, що формував духовний світогляд українського народу. Така діяльність монастирів у "підросійській" Україні в зазначений період є малодослідженою в історичній науці і зовсім невисвітленою у царині вітчизняної культурології.

Слід зазначити той факт, що жоден з дослідників не ставив за ціль у всій повноті відтворити панораму культурно-творчих процесів у сфері функціонування монастирів (зокрема, Видубицького чоловічого та Лебединського жіночого монастирів). Культурна діяльність православних монастирів кінця XIX – початку XX ст. містить у своїй історії багато нез'ясованого, невизначеного, штучно вилученого з наукового обігу. Дослідники, які зверталися до вивчення тогочасного релігійно-культурного життя, змушені були дотримуватися цілої низки офіційних ідеологічних догм і нормативів. Так, у дослідженнях А.Я. Єфименко, О.П. Крижанівського, С.М. Плохія, В.І. Ульяновського та ін. така діяльність монастирів у "підросійський" період є малодослідженою, почасти зовсім невисвітленою з позиції національно-духовного життя. У наукових розвідках Я.Ю. Ісаєвича, Д.І. Дорошенка, З.І. Хижняк та ін. російський чинник визначається як

прогресивний і стимулюючий щодо розвитку культурних процесів в Україні. Однак протилежних поглядів дотримувалися М. Дольницький, І. Крип'якевич, М. Попович, які вважали, що зазначений чинник скоріше відігравав роль постійного споживача та привласнювача неналежних йому культурних та духовних цінностей. При наявності значної кількості наукових праць, присвячених історії православних монастирів України, культурно-релігійне життя цих інституцій залишалось поза увагою.

Для досліджуваного періоду важливими є документальні матеріали з фондів Центрального державного історичного архіву України (ф. 130, оп. 2, сп. 973, оп. 1, сп. 11–36; ф. 183, сп. 166). Вагомим інформативним джерелом слугували архівні газетні фонди НБУ ім. В.І. Вернадського ("Русское слово", "Русская старина", "Свобода" та ін.), збірники праць науково-дослідницького центру періодики наукової бібліотеки Київської духовної семінарії та академії.

Мета наукового дослідження полягає у з'ясуванні місця і ролі діяльності православних монастирів у загально-національному культуротворчому процесі, у висвітленні суттєвих сторін формування та еволюції культурно-духовного життя у системному взаємозв'язку з традиційною культурою українського народу в XIX та на початку XX століття. Завданням є розкрити специфіку культуротворчої діяльності Видубицького та Лебединського монастирів як певної цілісності.

Активізація духовно-просвітницького напрямку Видубицького і Лебединського монастирів розпочалася під впливом соціально-політичних, національних та культурних рухів, що відбувались у зазначений період в Україні. Ці процеси визначили і особливості появи різних видів культурно-просвітницької діяльності монастирів як релігійно-культурних центрів. Так, 1850 р. Київською духовною консисторією видається указ, в якому благочинному монастирів київської єпархії архимандриту Парфенію: "предписывается Вам внушить настоятелям подведомственных Вам монастырей обратить особое внимание на заведение при монастырях училищ" [1]. Цей указ дав можливість продуктивно реалізувати культурно-освітню діяльність на базі Видубицького та Лебединського монастирів, зокрема: створити школи для дітей різних вікових та соціальних категорій, започаткувати бібліотечне обслуговування вихованців, залучити їх до пісенно-хорової культури та релігійно-духовної діяльності цих монастирів. Притулок-школа грамоти при Видубицькому монастирі була започаткована 1872 р. Спочатку ця школа існувала як дитячий церковний хор, учасники якого у вільний від богослужіння час вивчали історію, арифметику, навчались читати та писати [2]. Школа-пансіонат при Лебединському жіночому монастирі була заснована відразу після виходу згаданого вище указу Консисторії [3].

Провідну роль у здійсненні освітнього процесу відігравали як церковнослужителі, так і вчителі різних фахових спеціальностей, діяльність яких базувалася на різних видах навчально-виховної, культурно-просвітницької, педагогічної, художньо-творчої діяльності [2].

В архівних документах зазначено, що цикл загальноосвітніх дисциплін постійно розширювався і поглиблювався, що дало можливість вихованцям школи при Видубицькому монастирі по її закінченні отримувати посади псаломщиків, учителів, канцеляристів, регентів [2].

Пансіонерки школи при Лебединському монастирі, крім початкової освіти, також отримували навички у вишиванні та гаптуванні [3].

Структура музичного виховання школи при Видубицькому монастирі формувалась на основі закономірного зв'язку та спадковості різних видів музичної діяльності, що було унікальним явищем зі своєю специфікою внутрішнього розвитку і глибоким системним змістом. Це вирішально впливало не тільки на художньо-естетичне виховання підростаючих дітей, а й на всю музичну культуру зазначеного періоду.

Завдяки об'єднаним зусиллям культурно-просвітницьких сил Видубицького і Лебединського монастирів формувалася система цілеспрямованих дій щодо національного виховання населення регіону на основі високодуховних цінностей, моральних імперативів, національної спрямованості діяльності цих закладів, що загалом відповідало потребам плюралістичних позицій.

Великою увагою для реалізації культурно-просвітницької діяльності користувалися існуючі при монастирях бібліотеки, фонди яких складалися з різноманітних видань історико-етнографічної та краєзнавчої тематики, навчальних посібників, шкільної та церковної літератури, книг релігійного змісту [2]. В процесі становлення духовної культури українського народу ці монастирі здійснили особливий внесок у розширення сфери знань не тільки безпосередньо тих, хто навчався і виховувався у цих школах, а й у більш широкому регіональному просторі, залучаючи до освіти всі верстви населення. Всебічне вивчення сукупного джерельного матеріалу переконує в тому, що головним чинником продуктивної поліаспектної діяльності цих монастирів кінця XIX – початку XX століття стало зростання національної свідомості, яке відбувалося під впливом культуротворчих процесів, що забезпечувалися діяльністю цих осередків духовності. Тому розвиток національної свідомості, історичної пам'яті у кожного з поколінь неминуче пов'язаний з ростом інтересу до нового знання щодо діяльності православних монастирів в Україні.

Література:

1. ЦДІАУ в м. Києві, Ф. 183, Сп. 64, С. 1 "Об организации училищ для детей штатных служителей".

2. ЦДІАУ в м. Києві, Ф. 130. Сп. 973, С. 3–10 “Об организации и состоянии церковно-приходской школы и монастыря”.

3. ЦДІАУ в м. Києві, Ф. 183, Сп. 166, С. 5 “Отчет училища при Лебединском Николаевском монастире за 1860 г.”

Морозова Ж.О.,
викладач КНУКіМ

ПРОБЛЕМА ВИДОВИЩА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Однією з основ формування європейської культури і ментальності народів світу є видовище. Вже перші видовища, що виникають у доісторичні часи (мисливські ігри, тотемний танок, бойові ігри, похоронний обряд), передбачають відповідну організацію видовищного простору, наявність його творців – виконавців і глядачів. Поступово відбувається становлення видовищної культури.

Важливою особливістю видовища від самого його виникнення є пробудження у присутніх співпереживання, наслідування і перевтілення, що формує психологічний механізм сприйняття і естетичного задоволення, очікування краси, довершеності й гармонії. Актуальним є питання створення позитивного розвитку феномена видовища в світі культури.

Дослідження феномена видовища спрямоване на аналіз особливостей його функціонування в культурному середовищі різних країн світу і дає змогу простежити динаміку його розвитку у світовому контексті.

Сучасний стан феномена видовища можна охарактеризувати як динамічне явище, що активно розвивається. Саме тому таким важливим є історичний досвід розвитку видовища в європейській культурі.

Будь-яке суспільство розв’язує проблему видовища відповідно до конкретних соціальних умов і реалій історичного часу. Окремого аналізу потребує розвиток видовищ в Україні, осмислення особливостей втілення і відображення в них ритуалів, звичаїв, традицій, вірувань наших предків – слов’ян. Кожна людина упродовж свого життя освоює культурні надбання, створені багатьма поколіннями людей, оволодіває соціальним досвідом. Мистецтво видовища є втіленням емоційно-чуттєвого досвіду людства. Однією з головних умов становлення державності України є її входження у світ сучасних культурних надбань.

Видовище розглядатиметься як таке, в якому наш світ перетворюється на театр, де гра стає природним станом людини, постає як спосіб існування, шлях до пізнання і відкриття світу. Видовище було одним з основ формування української культури і ментальності, особливостей українського національного характеру не лише як сукупності певних психічних властивостей, а й як неповторного і унікального поєднання

природного, чуттєвого і раціонального, свідомого і несвідомого, особистісного і колективного начал.

Видовища закладали характерні особливості світовідчуття, мислення, поведінкові стереотипи українського народу.

Театр як мистецтво видовищне, зорове відіграє важливу роль. Поєднуючи в мистецтві сучасне і минуле, він зберігає звичаї, обряди свого народу, відображає дійсність, яка існує в суспільстві, тенденції, які мають місце в суспільних відношеннях: політиці, економіці, побутових та особистих.

Спирається на художній образ, образне перетворення світу своїми специфічними засобами. Метод моделювання життя в театрі протилежний ілюзорності. Умовність сценічного мистецтва, його ігрова природа не приховується, а навпаки, підкреслюється. Відбувається відтворення життя у формах самого життя.

Значне театральне розмаїття має одну мету – відтворення життя людського духу на сцені. До цієї мети театр прямує, як правило, лише двома, але широкими шляхами: створює на сцені ілюзію життя або модель дійсності. Це дає змогу виявити саму кристалічну решітку суспільних процесів, соціальних відносин, людських характерів.

Український горизонт видовищ здійснюється в народних обрядах, іграх, календарно-обрядових масових святах, спектаклях, концертах, фестивалях, спорт-шоу, театрально-карнавальних дійствах, показах мод – перетворених на своєрідний різновид театральних вистав з найрізноманітнішим декораційним оформленням, сценографією, технічними засобами, музикою, режисурою, хореографією, колористичною гамою костюмів, перукарським мистецтвом, макіяжем. Формуючи модель поведінки мода як продукт європейської культури яскраво впливає на світ. У модельному просторі видовище стає вже специфічним феноменом моди, стає реальністю.

Театралізовані вистави, а це, як правило, прогресивні п’єси, підіймають питання не тільки сьогодення, а й минулого та майбутнього історії людства України та інших країн світу. Театралізація стає способом творення художньої образності для масового сприймання, творення шляхом поєднання в театралізованому видовищі художньо-образного та улітарного початків, у яких видовище вирізняється своєю індивідуальністю, неповторними рішеннями, бо воно відбувається тільки один раз і щоразу є своєрідною прем’єрою.

На сцені виконуються вистави вищого рівня, середнього – орієнтованого на середнього глядача, а також твори мистецтва, які відображають проблеми, що існують у суспільстві, які необхідно вирішувати на державному рівні. Відбувається специфікація видовища, його театралізація, режисура, масова сценізація, видовище стає вже величезним витвором мистецтва, набуває особливого значення, являється скрізним феноменом культури, певною креацією, інновацією.

Захист культурної самобутності народів у всьому світі містить множину проблем. Видовище як культурна цінність знаходить свій вияв у найрізноманітніших аспектах людської діяльності, воно не існує поза людиною, а виступає як критерій її сутності, обумовлює її загальний культурний рівень, духовний світ.

Національні традиції театрального мистецтва треба розвивати та зберігати, щоб традиції європейських країн не мали відчутного впливу на театр та українську культуру. Створюючи та виконуючи твори мистецтв, українське суспільство робить вагомий внесок у видовищну театральну скарбницю розвитку культури, збагачує культурний шар України.

Висока культура, яка завжди проростає на ґрунті фольклору, щоб бути по-справжньому живою й сильною, потребує серйозної, стійкої національної традиції. Успадкування українським суспільством культурних надбань, традицій повинне не руйнуватися під впливом європейських культур, а зберігатися впродовж століть.

Без культури не може бути дійсної свободи, завдання нашого часу вимагають креативного сміливого підходу до проблем сьогодення, які існують у сфері культури, а їх вирішення – у розвиткові культури, в якій необхідною умовою існування є масовість.

Нелюбов О.Б.,
старший викладач ДАКККіМ

ГОСТРІ КУТИ ПРАВОСЛАВНОГО РУХУ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

В Україні діє і має статутну назву православне церковне утворення "Українська Православна Церква", зареєстрована 28 червня 1991 р. Постановою Ради у справах релігії у Кабінеті Міністрів УРСР, протокол № 5.

"Українська Православна Церква є незалежною і самостійною в своєму управлінні", – йдеться у першому положенні її Статуту. А релігійної організації, яка має назву Українська Православна Церква Московського Патріархату (УПЦ – МП), в Україні юридично не існує.

Після встановлення автокефалії Руської Православної Церкви Київська метрополія (УПЦ) залишається в юрисдикції Константинопольського Патріарха Діонісія, входить до складу Московського Патріархату (Руська Православна Церква). У 1990 р. отримала статус "самостійної і незалежної в управлінні". Останнє було затверджене на Архієрейському Соборі Руської Православної Церкви, який відбувся у Москві у Свято-Даниловому монастирі 25–27 жовтня 1990 р. Собор постановив: "Надати Українській Православній Церкві незалежність і самостійність у своєму управлінні".

Це надало УПЦ широку адміністративну автономію при одночасному збереженні канонічного підпорядкування Московському Патріархату існуючому в Україні екзархату. Метою цієї акції Руської Церкви була протидія православному розколу, що назрівав в Україні.

Між поняттям автокефалія і тим, що нині коїться між Філаретом (Денисенком) та Володимиром (Яремою) не можна ставити знак рівності. Слово "автокефалія" – грецьке і складається з двох слів: "авто" – сам і "кефалі" – глава. Це поняття застосовується до церковних організацій, які мають свого главу – свою суверенну вищу владу, незалежну від іншої влади.

Глава Українського екзархату митрополит Філарет після невдалої спроби здобути Московський патріарший престол повертається на Україну… переконаним борцем за незалежність Української Церкви: "не вдалося стати Московським – буду Київським патріархом". Незважаючи на прийняття ідеї автокефалізації Українського Православ'я абсолютною більшістю населення та єпископату, користуючись підтримкою Президента України Л. Кравчука, екзарх Філарет "прихватизовує" Володимирський собор та будинок управління митрополії зі всім фінансово-майновим господарством. Зібравши 25–26 червня 1992 р. так званий Всеукраїнський собор, Філарет заснував нове об'єднання: Українська Православна Церква – Київський Патріархат (УПЦ КП). "Незалежний державі – незалежну Церкву". Так крилатий вислів оформляють розкольники і лжепатріоти, висуваючи свої етнічно-державні претензії до Українського Православ'я. Засоби масової інформації безпосередньо підтримують розкольників та уніатів, які за останні майже півтора десятків років захопили більше двох тисяч православних храмів. Ніхто не бажає навіть замислитися над тим, що релігійними конфесіями в Україні керують з-за кордону.

На сучасному етапі розбудови суверенної та незалежної української державності правовий характер взаємовідносин церкви і держави визнається Декларацією про державний суверенітет України, Конституцією України та Законом України "Про свободу совісті та релігійні організації". Правовою формою цих відносин є режим відокремлення Церкви від Держави. "Церква і релігійні організації в Україні відокремлені від держави" – наголошує ст. 35 Конституції України.

Україна сьогодні, сліпо копіюючи масонсько-демократичні штампи Заходу, вважає релігію не формою Одкровення Божественної Істини, а формою суспільної свідомості. Церква сама вирішує, як їй найкраще виконувати місію спасіння людини у конкретних історичних умовах, але підносити ці умови до визначальних чинників у діяльності церкви ні держава, ні правлячи чи опозиційні партії не можуть: їхні дії в галузі Духа просто неавторитетні. Загальний принцип правової компетенції полягає у тому, що ніхто не може дати іншому більше прав, ніж має сам. Якщо влада офіційно готова нести свою Божественну місію – Церква освячує

таку форму державності, як це було в історії, через харизму благословення царя, а може і президента.

Філарет був ініціатором незадоволеного Московським Патріархатом прохання Помісного собору УПЦ про надання їй автокефалії. Почалися різні суперечки, розколи. Московський Патріархат звинувачує митрополита Філарета в не канонічності очолюваної ним церкви і позбавляє його єпископського сану. А Філарет продовжує розкольницькі дії в Українському Православ'ї. Розкольники, однак, замовчують той факт, що Помісні Православні Церкви, які не визнавалися зі сторони Церкви певний час в якості автокефальних, майже завжди перебували у євхаристичному і молитовному спілкуванні з рештою православного світу. Замовчується і те, що самопроголошувана та чи інша автокефалія проголошувалася Церковною повнотою: одностайно єпископатом, духовенством, мирянами, а не окремими особами.

Таким утворенням на сьогодні є Київський Патріархат. Сучасне ставлення Православного світу до проблем розколу в Українській Православній Церкві було висловлено у Свято-Успенській Києво-Печерській Лаврі, коли в Києві 27–28 липня 2001 р. перебували офіційні делегації Помісних Православних Церков. Представники Помісних Церков різко засудили діяльність філаретівського (УПЦ КП) і автокефального (УАПЦ) розкольницьких угруповань. Вони одноголосно підтвердили, що не визнають в Україні іншої Православної Церкви, окрім тієї, котру очолює обраний у 1992 р. її законний Предстоятель Митрополит Володимир.

Отже, проаналізувавши вищенаведене можна констатувати про повне ігнорування розкольниками заповіданого устрою Православної Церкви, якого ні колишній митрополит Філарет, ні очолювана ним сьогодні організація, зареєстрована під назвою "Українська Православна Церква – Київський Патріархат" не дотримуються.

Остапов О.А.,
здобувач КНУКіМ

КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА – ВАЖЛИВИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА

Києво-Печерська лавра – символ духовності українського народу, його святості, смиренномудрості.

У "Повісті минулих літ" під 1051 р. говориться, що якийсь чоловік з міста Любеча, на Чернігівщині, подався на Афон у Грецію, де був пострижений у ченці під ім'ям Антонія, після чого повернувся на батьківщину й опинився у Києві. Тут, після довгого блукання по монастирях, оселився в печері, викопаній пресвітером Іларіоном, що згодом став митрополитом.

Незабаром Антоній прославився своїм печерним життям і знайшов серед ченців багато послідовників. Коли їх стало вже дванадцятеро, Антоній призначив їм ігуменом Варлаама, а сам подався на сусідню гору і викопав там другу печеру, яка нині зветься ближньою. Там-таки, за свідченням літописця, засновник монастиря й помер.

Залишена Антонієм чернеча громада швидко розросталася. З часом її ігумен звернувся до великого князя Ізяслава Ярославича з чолобитною, вимолюючи в нього надпечерну гору. Коли князь задовольнив це прохання, ченці побудували там надпечерний монастир з церквою, келіями та іншими будовами.

За твердженням літописця, це був початок існування монастиря, а оскільки раніше ченці жили в печері, то він "прозвався Печерський монастир". Отже, за "Повістю", Печерський монастир як чернеча громада з усіма будовами сформувався за часів ігуменства Варлаама при активній участі Антонія.

Найдавніша історія Печерського монастиря невіддільна й від імені Феодосія, який був ігуменом після Варлаама. Феодосій розбудовував і впорядковував обитель, запровадив суворі правила чернецького життя за статутом Студійським. За Феодосія почалося формування місцевої школи храмового зодчества, справжнього розквіту набуло українське ікономалювання. Джерела свідчать, що до Феодосія всі ікони, включаючи чудотворний образ Успіння Богородиці для Великої Церкви, були привезені з Візантії та Балкан. Феодосій прикрасив підземні (печерні) та надземні церкви "багатьма іконами", намальованими в Києві. Феодосій будує нову церкву на честь Богородиці, згодом названу "церквою Феодосія", куди були перенесені його нетлінні останки. Він споруджує келії, склади, бо печери були вже перенаселені та й не всі ченці хотіли жити в печерах.

Найраніші надземні споруди в Печерському монастирі були дерев'яними. 1073 року було закладено фундамент першої мурованої Великої Церкви, собору Успіння Божої Матері. Спорудження тривало 16 років. Після закінчення будівництва в 1089 році почалося оздоблення його інтер'єру.

Давні літописці засвідчують, що церква Успіння Пресвятої Богородиці була справжньою окрасою монастиря. Звідусіль було видно її позолочені бані, увінчані великим хрестом з чистого золота. Навколо церкви було зведено кам'яний мур і двоє воріт.

Києво-Печерський монастир був активним проповідником християнської релігії, введеної на Русі в 988–989 роках. Він відігравав важливу роль у політичній історії Давньої Русі, активно втручався в справи держави, засуджував князівські усобиці, виступав за незалежний розвиток руської православної церкви. В монастирі готувалися кадри вищого духовенства, які займали посади єпархіальних начальників та ігуменів монастирів.

Те, що в Києво-Печерському монастирі було чимало талановитих людей, а також його надзвичайне багатство сприяло тому, що він стає одним з визначних осередків давньоруської культури, центром руської освіти. З ним пов’язаний початковий період руського літописання. Тут працювали відомі літописці: Нестор, Никон, Сильвестр, котрі займались перекладами на церковнослов'янську мову, та переписували твори зарубіжних авторів. Саме тут було створено "Повість минулих літ", "Києво-Печерський патерик" та інші твори.

В XI ст. Києво-Печерська лавра була найбільшим у древній Русі центром, що поширював християнство. У XII ст. монастир отримав статус "лаври" – найвпливовішого православного чоловічого монастиря.

Києво-Печерська лавра виступає осереддям образу святості. Найвищим її покликанням вважалося те, до чого й був спрямований образ святості – об'єднати людей у пориванні поза межі наявного світу, до світу більш досконалого як вищої цінності й мети людського життя. Печерська лавра мала завдання насаджувати і вирощувати насіння чистої, істинної, благодатної віри.

Печерська лавра – це не лише святий центр землі Руської, але й центр всенародного просвітництва. Яскравіше за все свідчать про це слова преподобного Нестора: "Велика користь буває від вчення книжного... Книжки вказують і вчать нас шляху покаяння. Якщо пошукаєш мудрості в книжках, то одержиш велику користь для душі своєї".

Період XVII–XVIII ст. був вершиною духовної та культурної місії Лаври на тлі шести попередніх і двох майбутніх століть. То був “золотий вік” монастиря.

Києво-Печерська лавра з її традиціями починає виконувати роль загальнонаціонального духовно-культурного центру. Можна виділити такі основні напрями місії Києво-Печерської лаври доби “золотого віку”:

– у Лаврі відновилось капітальне храмове будівництво, вона стає провідним центром передової архітектурної думки в галузі сакральної архітектури і базою становлення нового національного стилю;

– для укріплення православної віри і свого прославлення Лавра 1615 року заснувала друкарню, навколо якої об’єдналися відомі письменники, вчені-богослови, художники, зокрема Єлисей Беринда, Захарій Копистенський, Петро Могила, Інокентій Гизель, Олександр і Антоній Тарасевичі. В лаврській друкарні побачили світ розкішно оправлені та прикрашені гравюрами житіє святих, Євангеліє, акафісти, Псалтирі, букварі, календарі, твори з історії церкви, серед яких “Патерик Печерський”, “Тератургіма” Афанасія Кальнофойського, “Требник” Петра Могили, “Синопсис” Інокентія Гизеля.

Була заснована тут і перша в Східній Європі школа вищого типу, що у першій половині XVII ст. була перейменована у Києво-Могилянську Академію.

Пігель Ю.Р.,
аспірантка Львівської НАМ

ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ (на прикладі львівських театрів)

На початку третього тисячоліття, коли світ переживає динамічний цивілізований поступ, а театр нерідко експериментує, візуалізує чи навіть епатує, проблема духовності набуває все більшої сили. Взагалі, театр як синтетичне поєднання всіх мистецтв є важливою сферою духу, духовної творчості, перенесенням у трансцендентний світ, у щось незвідане, нереальне. На думку видатного режисера, теоретика театру Леся Курбаса, мистецтво – це "творчий трепет перед невідомим" [6, 77].

Український театр провалився у невідоме, тільки інше. У силу певних обставин у 60–80-ті роки він мав майже цілковиту відсутність високохудожньої оригінальної драматургії і мізерну кількість постановок національної класики, що не могло не позначитись на проблемі духовності. Театр довгий час перебував в умовах суспільної традиції, що спричинило занурення в себе, мовчання, своєрідне затворництво. Театр був малодуховним, неповноцінним, недоздійсненим, його драматургія – вторинною, інфантильною тощо. У цей період український театр живе в умовах браку повітря. На його кону відсутні видатні твори (Шекспір, Брехт, Мольєр, Ануй), заборонені – і то не з "національних міркувань – російські автори п'єс критичного або загальногуманістичного напрямку. Немає в театрах драми абсурду, екзистансу, всі спроби цих естетик витісняються в культуру андеграунду, в культуру "офф"(Н. Корнієнко) [5, 23]. Український театр пройшов надзвичайно складний шлях формування. Він пережив епоху натуралізму, символізму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, дадаїзму, інтелектуалізму тощо. Пережив найскладніше – епоху тоталітаризму. А за останні декілька десятків років пережив час соціальних переломів – час естетичної розбещеності та аморальної агресивності. Сучасний театр знаходиться в стані активного пошуку нової образної мови. До певної міри театр втратив свою високу духовну функцію, як це було в попередні історичні епохи. Але за період тоталітарного режиму, хоча театр і пішов у підпілля, він встиг стати своєрідним храмом, заміною храму, а "зростати у тіні – привілей тих, хто намірився завоювати світ", як переконує У. Еко [1, 387]. І тому на початку 90-х рр., поринувши у простори свободи, театр вибухає вулканом, наздоганяє втрачене, компенсує свою нереалізованість. Адже "потреба в духовності актуалізується на стику епох, або переломних періодах в історії, що і відбувається на сучасному етапі в Україні" [4, 135]. Ми стаємо свідками нового театру, вільного

театру, бо ніщо, за словами Г. Сковороди, "так не потребує внутрішньої свободи, як мистецтво" [8, 5]. І ця свобода поставила український театр в екстремальні умови – дертися по "вертикальній стіні" (В. Стус) або впасти в безодню.

Цією "вертикальною стіною" стало створення у Львові у кінці 80-х – початку 90-х рр. духовних театрів – молодіжного театру імені Леся Курбаса (режисер В. Кучинський), творчого об'єднання "Театр у кошику" (режисер Ірина Волицька), "Воскресіння" (художній керівник – Я. Федоришин). В даному дослідженні ми зосереджуємо увагу на двох театрах – театр імені Леся Курбаса і ТО "Театр у кошику".

Духовний театр виник як своєрідне заперечення тоталітарній "атеїстичній стерилізації". Повернення Кальдерона, Байрона, Стрінберга (театр "Воскресіння") – "лише перший крок до роздумів про взаємини духовного і художнього на сцені. Духовний театр – це сакральність самого спілкування, специфічний "третінг", але насамперед це віра й етика віри. Це метафізика як етика" [5, 23]. Це театр серця, де серце – це символ. Він шукає образ зовнішній через образ внутрішній, Космос через мікрокосмос, не шокує а екзистенціює. Концепція духовного театру – це театр – шлях, театр – пошук, театр – інтимна забава, театр – дослідження, театр – храм, театр – містерія, нарешті "перетворення енергій", про які говорив Лесь Курбас.

Театр імені Леся Курбаса є репрезентативним щодо теми духовності. Це єдиний театр, в якому інсценізують Платона, Сковороду, де відбуваються духовні співи. Поезія Василя Стуса як драматургічний матеріал теж освоєна лише ними. Знаковими є вистава за поезією Ліни Костенко "Сад нетанучих скульптур" ("Проща" — за "Марусею Чурай").

Самозречення – головна суть театру. Нестабільність, непевність сучасності стала для курбасівців горнилом, в якому тут виплавляють своє золото і якого немало зібрано в скарбницю. Театр творить, руйнує, містифікує, медитує, заглиблюється в космічне, інтуїтивізує. "Інтуїція – це головне в театрі, це підгрунтя шляху до ідеального" [7, 48]. Режисер театру творить на основі філософських текстів, здавалось би, зовсім непридатних для сценічного втілення, "міцну ігрову структуру, з якої народжується" вистава, абсолютно адекватна сучасному світосприйняттю" [3, 15]. Вистави тут живуть своїм самобутнім внутрішнім життям, курбасівці зосереджені на ритуалі. Ритуал провокує містерію, містерія провокує безкінечними пошуками образності. Позачасся, "діатриба" – продовження часу (за Сковородою) є ключовим моментом в театрі. Показовою тут є одна з найновіших постановок "Наркіс" за Г. Сковородою. Дія вистави є своріднім релігійним актом, глибинним пізнанням людської душі, тугою за первісним, поверненням до природних стихій – Води, Вогню, Вітру, Землі. Навіть Лесь Курбас стверджував, що мистецтво, а особливо театр, мусить повер-

нутися до своєї “першоформи” – релігійного акту. Він називав театр “релігійним актом”.

Не менш енергетичним “храмом” духовності поряд з театром ім. Леся Курбаса є ТО “Театр у кошику”. Щоправда цей унікальний творчий колектив поступово стає, як це не прикро усвідомлювати, “феноменом київського театрального життя, адже регулярно, кожного місяця грає вистави у Державному театральному центрі імені Леся Курбаса” [2, 12].

Ідеєю цього камерного театру є постановка виключно української класики на рівні сучасної театральної естетики. Яскраво виражену проблему внутрішньої зосередженості і національної ідентифікації спостерігаємо у виставі “Білі мотилі, плетені ланцюги” за новелами і листами В. Стефаника, в “Украденому щасті” І. Франка, “Одержимій” за Лесею Українкою, “Сон. Комедії” за Т. Шевченком. Особливо сакральною є вистава “Я йду, Христе” за твором Г. Лужицького “12 листів митрополита Андрея Шептицького до матері”.

Тут все жорстко і аскетично і, водночас, багатогранно, багатопластово. Використання виключно автентичних рукотворних речей, переважно білого кольору як символу чистоти, незайманості, комічності, акцентування на жестах, адже релігійне мистецтво – це мистецтво жесту. Тут і зовнішня статика при внутрішній екстатиці (“Я йду, Христе”) .

Майже метафізичною є вистава “Одержима” за Лесею Українкою, і не лише за змістом, а й за формою. Сценографія вирішена дуже просто – лише квадрат і коло, лише чорне і жовте – контрасти із контрастів. Але це коло переростає у космос, у чорну діру, у центрі якого мучиться людина. Символічним також є те, що роль Юди грає жінка (Лідія Данильчук). Юда тут трактується як істота, якою є кожен із нас, незалежно від статі, від нашої внутрішньої суті.

Найглибша суть духовного театру – пізнання свого глибинного “Я”, заглиблення у вічне, давнє, універсальне, невмируще, заглиблення у свій першопочаток, в генетичну пам’ять народу – Життя і Смерть, Кохання і Біль, Світ і Україна, Дух і Душа.

Література:

1. Еко У. Маятник Фуко. – Львів: Літопис, 2004. – 650 с.

2. Канарська А. Елітне мистецтво без притулку у Львові // ЛюнArt 2006. – № 4. – С. 12–13.

3. Канарська Г. Імені Леся Курбаса // Український театр. – 2003. – № 1–2. – С. 15–16.

4. Клінчук А. Моральний вимір активного життя людини у глобалізованому світі як філософська проблема // Духовні засади розвитку людства в епоху глобалізації та українська перспектива. – Київ, 2005. – С. 135–136.

5. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. – Київ: Факт, 2000. – 160 с.

6. Курбас Л. Філософія театру. – Київ: Основи, 1994.
7. Кубинський В., Шевченко Н. Свідома еміграція в ритуал // Просценіум. – 2002. – № 1 (2). – С. 48–51.
8. Сковорода Г. Повне зібр. тв: У 2-х т. – К., 1973.
9. Юнг К.Г. Проблеми душі нашого часу. – Москва: Прогресс, 1965. – 333 с.

Покотило Г.М.
доцент Львівської НАМ

ПРОБЛЕМА “ЄВРОПЕЇЗАЦІЇ” В КОНТЕКСТІ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ БОРОТЬБИ В УКРАЇНІ 20-х РОКІВ ХХ ст.

Початки української доктрини "європеїзації" пов’язані з писаною традицією, з іменами Т. Шевченка ("І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь..."), П. Куліша, М. Драгоманова, М. Міхновського, І. Франка, Л. Українки, Д. Донцова, М. Зерова та його друзями по перу – неокласиками...

Ще П. Куліш у творі "Шукачі щастя" образно писав: "Українці... – лежать головою до Європи, а ногами в Азії, вони вельми здатні підноситися від споконвічної темряви до всеможливих витонченостей просвіти". Підтвердження цих слів – значне поширення освіти в Україні в часи козаччини, заснування першого вогнища культури у східній Європі – Києво-Могилянській академії. М. Драгоманов послідовно доводив, що для того, щоб вижити, українці мусять відмовитися від патріархального хуторянства і стати модерною нацією. Для цього нашій інтелігенції треба оволодіти досягненнями сучасної цивілізації. Думка слушна і на сьогоднішньому етапі життя української нації. Провінціалізм блокує розвиток культури. Він недіалогічний, консервує свідомість, є грунтом міфологічного сприйняття історії свого народу або як ланцюга помилок, або "золотого віку". Минуле уявляється позитивною чи негативною альтернативою дню сьогоднішньому, що позбавляє сучасника можливості усвідомити історичність власного буття. Породжений комплексом неповноцінності провінціалізм викликає "коротке замикання" на своїй національній належності. З іншого боку, провінціалізм обертається національним нігілізмом, прагненням бути як інші, не "наші", а культурні.

Українська естетика "європеїзації" містить у своїй основі два рівнозначні чинники – власне естетичний та політичний. Такою вона і постає в полемічних битвах 20-х років. Протягом 1925–1928 років відбувалася сумнозвісна (особливо щодо трагічності її наслідків) літературна дискусія “Європа чи просвіта?” Термін "літературна дискусія" умовний. У її пристрасний вир було втягнуто майже всіх сущих тоді митців, критиків, літературознавців, мистецтвознавців, партійних діячів. Вона стала най-

складнішим вузловим моментом духовного відродження 20-х років в Україні, сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на теренах мистецтва і суспільного життя, загострила громадянське сумління, порушивши найсуттєвіші питання: бути чи не бути українській культурі як повноцінному суверенному явищу в світовому оркестрі культур. Дискусія залишилась незавершеною, бо в 30-х роках почалось її розв'язання кривавими методами у підвалах НКВС, на Соловецьких островах, на Колимі... Й нині відкритість даного питання спонукає до його поновного осмислення. Знову вже в умовах реального українського державотворення актуалізується поставлена в 20-х роках проблема: якою бути українській культурі, чи відкривається їй простір творчої перспективи, чи й далі животітиме на узбіччі світового культурного поступу.

Своє народження питання-гасло "Європа чи Просвіта?" завдячує Миколі Хвильовому, одній із найцікавіших і водночас найсуперечливіших постатей пожовтневої доби в Україні. Він першим ударив на сполох з приводу примітивізації художньої творчості, масовізму (в мистецтво хлинула маса напівграмотних людей), підміни естетичних понять неестетичними, "баналізації" понять "письменник, література" (можна брати і в широкому розумінні "мистець", "мистецтво"), обмеженості мислення – всього того, що складало тоді зміст червоної просвіти. Цей активний протест витікав з усвідомлення, що соціально-політичні перетворення одномоментно й механічно не змінюють кардинально соціальної психології, не посилюють духовної активності, – на поверхню виринає ідеологічно-спекулятивна когорта творців "на замовлення", кон'юнктурників, які руйнують озоновий захист духовного ядра цивілізації.

М. Хвильовий зі властивою йому пристрасністю намагався створити естетичну концепцію конструктивного розв'язання актуальних питань єдності традицій та новацій, визначення прогресивних і консервативних сил у мистецтві та соціальній і національній свідомості. Перспективну лінію розвитку українського мистецтва вбачав у "психологічній Європі", Європі високих досягнень людського духу. Треба підкреслити, що атмосфера початку століття просякнута нею. Поет В. Поліщук, заворожений динамікою часу (динамізм – спіралізм – так називав він свою творчість), висунув у 1924 році гасло "Дайош Європу через культурний вимін", бо вже настав час "вилізти з провінції, показати себе, віддати свого і взяти потрібного з перших рук". У зв'язку з цим заслуговує уваги і стаття О. Дорошкевича "Ще раз про Європу", надрукована у журналі "Життя й революція" (№ 5) за 1925 рік.

На думку М. Хвильового, витворення відповідної культурної атмосфери національного відродження потребує принципової постави – своєї власної держави: "...самостійна Україна – не тому, що цього хочемо ми, а тому, що цього вимагає залізна і непоборна воля історичних законів... коли якась

нація... виявляє свою волю протягом віків до виявлення свого організму як державної одиниці, тоді всякі спроби так чи інакше затримати цей процес, з одного боку, затримують оформлення класових сил, а з другого – вносять елемент хаосу в світовий загальноісторичний процес. "Замазувати" самостійність порожнім псевдомарксизмом – значить не розуміти, що Україна доти буде плацдармом для контрреволюції, доки не перейде того природного стану, який Західна Європа пройшла в часи оформлення національних держав" [1, 590–591]. Переорієнтація світоглядних основ вимагає "покінчити з контрреволюційною (по суті) думкою будувати на Україні російську культуру", перестати "торохкотіти порожнім псевдоінтернаціоналізмом". У висловленому ним гаслі "Геть від Москви!" він розрізняє два моменти: перший – боротьба за гегемонію на культурному фронті; другий – у рабській природі української інтелігенції, яку послідовно культивував північний сусід, "не даючи можливості Україні виявити свій національний геній". М. Хвильовий пристрасно наголошував, що від початку XVIII ст. наша інтелігенція "за винятком кількох бунтарів страждала і страждає на культурне насадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе". А нація зможе культурно виявити себе тільки на дорозі, що відповідає її органічній структурі мислення, відчування, світосприйняття. В підтвердження необхідності самостійного шляху розвитку України він доречно цитує афоризм Давида Штрауса: "Можливо Сіріус і більший за сонце, але від нього не спіє наш виноград" [1, 471]. Українське мистецтво потребує для свого квітування світла і тепла власного сонця [1, 597–598]. А геній України великий: "Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Меллера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівняну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і.., і…, і…" [1, 591].

Дальший напрям розвитку мистецтва, згідно з пафосним сприйняттям цього мрійника, азійський "ренесанс" та "романтика вітаїзму". Це радше метафори, ніж наукові дефініції. Азійський ренесанс – "це епоха європейського відродження плюс бадьоре й радісне греко-римське мистецтво", – ентузіастично писав М. Хвильовий, підкреслюючи, що без генетичних спадкоємних зв'язків неможливий розвиток художньої свідомості. Звернення до Азії було пов'язане з досить поширеними тоді ідеями світової революції, в яких покладалися великі надії на народи Сходу, що боролися за свою соціальну і національну незалежність. Україна, "молода нація", яка стоїть на межі Європи і Азії, "двох великих територій, двох енергій", мала стати в силу свого географічного розташування духовним мостом між розбудженою Азією та Європою великої культури. Ця візія четвертого відродження людства сперта на історіософську концепцію циклічного розвитку культур, запрезентовану на початку 20-х років О. Шпенглером у праці "Сутінки Європи".

М. Хвильовий обстоював ідею відкритості культур, не поділяючи думки О. Шпенглера про замкнутість культурних циклів історії людства. Великі твори людського генію, вважав він, не вмирають із занепадом циклу своєї доби. Вони складають основу нової культури. Європа, що занепадає, не викине на катафалк історії Данте і Гете. Культура цих геніїв із сильним "фаустівським началом" – потребою ненастанного вдосконалення "Я", постійним рухом душі, жагою допитливості, необхідністю відкриття нових духовних обріїв – ввійде як запліднююча творча сила нового, культурного циклу людського прогресу.

Запалений ренесансними ідеями, М. Хвильовий обстоює право на індивідуальність. Ті, хто відмовляється від займенника "Я" в ім'я безобразного колективізму, на його думку, ніколи не зможуть відтворити в мистецтві ідеали нової доби. Герой без індивідуальності – мертвий. У проповідуванні цієї фаустівської етики – карб європейськості. Пропагована М. Хвильовим "романтика вітаїзму" мислилась як "сума нового споглядання, нового світовідчування, нових складних вібрацій", як пафос життєлюбства, що стане надійним засобом протистояння вульгаризаторським домаганням у мистецтві, сформує культурну аудиторію реципієнтів мистецтва. Бо чого тільки були варті голоси тодішніх диспутантів з народу, хоч би сільського комсомольця Івана Жигалка: "Оці самі академіки (йшлося про членів ВАПЛІТЕ) в оцих чотирьох стінах балакають, але вони не потрібні, ніхто їх не хоче знати, ніде їх не чуть, і ніхто вашого слова образного не добере". Заявлена в ті часи проблема виховання публіки і сьогодні залишається актуальною. Ми разом із П. Филиповичем можемо констатувати: "Хіба ми можемо похвалитися, що широкі маси розуміють всі ті досягнення, що у нас є? Хіба широкі маси розуміють новий революційний театр "Березіль", хіба Хвильовий зрозумілий, хіба Тичина дійшов до широкого читача? Хіба мова його для широкого читача зрозуміла?" Звідси, відповідно, – точно продуманий висновок-настанова: "Я думаю, що тепер перед нами стоїть проблема не "Просвіти", а саме освіти в самому широкому розумінні цього слова, освіти як для читача, так і для письменника" [2, 60].

Митець не має права опускатися до нерозвинених смаків; спроби спрощення мистецтва – шкідливі, це профанація мистецтва. Орієнтир високої вимогливості митця до творчості – гуманістичний досвід людства, висока європейська культура. Микола Зеров в ході дискусії особливо підкреслював: "Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а в її основах, бо без розуміння основ ми лишаємося "вічними учнями..." [3, 575]. Як людина універсальної ерудиції й глибокого розуміння сутності художньої творчості він загострює увагу на тому, що... "європейські теми і форми приходять в нашу літературу і розташовуються у ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європування,

опанування культури проходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, – чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному єстві. Очевидно, наш інтерес полягає в тім, щоб іти в чолі, а не в "хвості", припадати до джерел,...а не брати від передавачів, розглядатися в нотах, а не переймати як малі діти з голосу" [3, 573].

Доктрина "європеїзації" залишається не вичерпаною, а може, ще й актуальнішою для України, ніж тоді, у 20-х роках. Європа залишається для нас не тільки метафорою, а й сенсом і змістом культурного єства України.

Література:
1. Хвильовий Микола. Твори у двох томах. – К., 1991. – Т. 2.
2. Шляхи розвитку сучасної літератури. – К., 1925.
3. Зеров М. Твори у двох томах. – К., 1990. – Т. 2.

Рєпіна Н.В.,
здобувач КНУКіМ

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНІЙ ПОЛІТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Процеси розбудови української державності насамперед, залежать від стану політичної культури суспільства, її здатності оновлюватися та адаптуватися до нових соціально-політичних реалій. За цих умов з метою пом’якшення можливого негативного впливу зовнішнього середовища і виникає необхідність розробки, прийняття та реалізації науково-виваженої концепції розвитку культури в контексті становлення інформаційного суспільства.

Поняття “політична культура” бере свої витоки з соціально-філософських теорій Платона, Арістотеля, Н. Макіавеллі, Ш. Монтеск’є, А. де Токвіля, М. Вебера, Г. Алмонда та ін., але концептуальне осмислення цього феномена розпочалося лише в 50-ті роки XX століття. Американські дослідники Г. Алмонд та С. Верба в праці “Громадянська культура” зазначили, що державні діячі, які прагнуть створити політичну демократію, часто концентрують свої зусилля на формальному створенні демократичних урядових інститутів і написанні конституції. Вони також можуть зосередитися на формуванні політичної партії, з тим щоб стимулювати участь мас. Але для розвитку стабільного та ефективного демократичного правління вимагається щось більше, ніж певні політичні та управлінські структури. Цей розвиток залежить від… політичної культури. Якщо вона неспроможна підтримати демократичну систему, то її шанси на успіх незначні.

Аналізуючи актуальний стан політичної культури українського суспільства, треба зауважити, що вона відображає усю складність трансформаційних процесів. При цьому політична культура не тільки віддзеркалює труднощі та суперечності перехідного періоду, а й сама суттєво впливає на перебіг соціально-економічних та політичних перетворень, оскільки її основою є політичний процес. Специфіка взаємодії політичної культури і останнього полягає в тому, що, з одного боку, через політичний процес проявляється політична культура, стає доступною для сприймання, з іншого – сам політичний процес є творцем політичної культури.

Варто зазначити, що інтеграційні процеси обумовлюють такий підхід до визначення політичної культури, де даний феномен розглядається як процес формування та реалізації сутнісних сил соціального суб'єкта, включаючи цілісні системи політичних проблем та інтересів, політичних цінностей і норм життєдіяльності особи, які динамічно розвиваються.

На сучасному етапі становлення громадянського суспільства, формування правової держави, входження в євроатлантичний та європейський простір роль політичної культури в Україні, на нашу думку, зростає. Вільне волевиявлення політичних поглядів суб'єктами політичного процесу повинно сприяти широкій та активній участі у політичному, економічному та культурному житті суспільства. Саме тому мета політичної культури – допомогти оволодіти, поглибити систему знань про політичне життя та суспільно-політичні процеси, що відбуваються сьогодні у світі та в Україні, зрозуміти такі складні суспільно-політичні явища, інституції і проблеми, як влада, демократія, громадянське суспільство, правова держава.

Розгляд політичної культури як інтеграційного чинника повинен враховувати той факт, що інтеграційні процеси пов'язані і зумовлені інформаційно-коммунікативними технологіями, невпинним розвитком електронних засобів комунікації. Електронна комунікація як спосіб миттєвої передачі інформації виступає потужним засобом нав'язування певних ідеологічних, політичних, культурних поглядів.

Розуміння політичної культури як інтеграційного чинника означає поступове укріплення взаємодій між націями, цивілізаціями і етнокультурами, яке призводить до формування структур глобального управління.

Мета політичної культури на глобальному рівні полягає в тому, щоб органічно узгодити ідеї і практику створення взаємопов'язаного світу з плюралізмом, різноманітністю національно-історичного розвитку; єдину культуру техногенної цивілізації та культуру конкретних етнічних спільнот, загальнолюдські інтереси та інтереси окремого народу і держави. Отже, політична культура гостро ставить питання участі національних урядів у глобальному культурному житті.

Відтак зміни, що відбуваються в українському суспільстві потребують кардинальної переоцінки домінуючих уявлень про наш світ і про нас

самих. Фундаментальні уявлення в новій соціокультурній ситуації втрачають значення, а категорії, що відображали їх зміст, потребують суттєвого змістового переосмислення. До таких категорій належить і політична культура.

Соколова Л.С.,
доцент Одеської ДАБА

ЦЕРКВА ТА КУЛЬТУРНІ КОНТАКТИ УКРАЇНИ ЗІ СВІТОМ

Українська культура склалася на перехресті світових цивілізацій – східної та європейської. Вона увібрала в себе досягнення культур багатьох народів, засвоїла і переробила їхні духовні цінності. Своїми підвалинами вона має тисячолітню східнослов'янську тардицію та спирається на могутній творчий потенціал українства. Наслідком української культурної творчості стала самобутня, оригінальна українська культура, знана у всьому світі.

Сприйняття та засвоєння культурної спадщини здійснюється в межах "вертикальної" (часової, діахронної) спадкоємності. Процес обміну культурними надбаннями між народами відбувається в межах "горизонтальної" (синхронної) спадкоємності. Ці два види спадкоємності важливі для духовного розвитку України, адже спадкоємність, діючи у цих двох площинах, забезпечує народу повне культурне авторство і гармонійний зв'язок зі світовою цивілізацією. Нехтування вертикальною спадкоємністю призводить до втрати національних коренів. Ігнорування горизонатльної спадкоємності зумовлює переростання самобутності народу в культурну замкненість, ізоляціонізм, провінційність. Отже, в просторі і часі відбувається культурний процес, безупинний обмін культурними досягненнями.

Релігія, що існує в суспільстві, не байдужа до цього процесу. Навпаки, вона займає активну позицію щодо успадкування, функціонування, розвитку культури та культурних обмінів. Завдяки світоглядному характерові релігія критично оцінює культуру, впливає на ставлення до неї. Саме тому релігія – один з факторів здійснення спадкоємності у розвитку культури. Її роль у здійсненні цієї функції подвійна. З одного боку, релігія сприяє збереженню та розвиткові одних цінностей. З іншого, вона залишає без уваги, не погоджується, не визнає та навіть засуджує інші. Тому релігія є специфічною формою відтворення та відбору культурних цінностей.

Участь релігії у культурній спадкоємності та розвитку здійснюється через людей, через їх свідомість і відбиває їх ставлення до навколишнього світу, яке випливає з їх релігійного світогляду. Цьому сприяє діяльність церкви. Церква як інситут, що об'єднує людей навколо релігійної ідеї, займає чітку позицію щодо культурних процесів, які відбуваються в

суспільстві. Вплітаючись у культуне життя, церква завжди брала в ньому активну участь. Вона вітала, підтримувала, схвалювала, заохочувала ті види культуної діяльності, які відповідали її уявленням про світ.

Церква також сприяла культурним обмінам між Україною і світом, заохочувала культуні контакти. Наприклад, запозичення Україною культури Візантії та Болгарії відбулися за допомогою церкви. Часто церква сама була формою культурного обміну між народами. Приклад цього – Вірменська соборна церква у Львові, збудована в XIV–XV ст. Її архітектура свідчить, що церковні звязки України з Вірменією були тоді певною формою культурного зближення двох країн і сприяли взаємовпливу культур.

“Вже в XIV столітті віддають Москві знання і сили наші славнозвісниі митрополити святий Петро Волинець та святий Олексій Черніговець”, – писав Іван Огієнко. У наступні століття у Москві поширювали культуру знані діячі з України: Єпифаній Славинецький, Симеон Полоцький, Стефан Яворський, Дмитрій Ростовський, Феофан Прокопович. З 1649 р. українці викладали в московських школах, а згодом у слов’яно-греко-латинській академії, а потім і в університеті. За твердженням І. Огієнка культурний вплив України відбився у Москві “на будівлі, на малюванні, на одежі, на співах, на музиці, на звичаях, на праві, на літературі, і навіть на самій московській мові”. Свого апогею цей процес досяг у XVII–XVIII ст. Тоді через посередництво України Росія сприйняла вплив європейської культури. У XIX ст. він припинився, і перестав визнаватися росіянами.

Проте слід зазаначити, що не все і не завжди у розвитку культури залежить від церкви. Буває так, що культурні процеси відбуваються всупереч їй. Таким є, зокрема, сприйняття язичництва українською народною культурою. Християнська церква його заборонила (назвала поганством), переслідувала людей за дотримання язичницьких вірувань, обрядів і ритуалів (назвала забобонами та бісівськими ігрищами), але марно. Церкві нічого не залишалося у такій ситуації, як пристосувати народні свята до християнських. Дуже помітні язичницькі елементи у святкуванні Різдва в Україні, Великодня, Спаса, не говорячи вже про те, що відродилися давні свята Масляної та Івана Купала.

Боролася православна церква проти католицьких культурних впливів. Такою акцією був опір щодо впровадження Григоріанського календаря в XVI ст., головним чином через те, що його впроваджували ненависні православ’ю єзуїти. Факти свідчать, що релігія і церква у розвитку культури відігравали і позитивну, і негативну роль, адже велика кількість пам’яток матеріальної і духовної культури втрачено не без участі церкви.

Культурні гріхи, як і всі інші, спокутуються дуже важко, звільнитися від них нелегко. І в минулому, і в сучасності є багато прикладів того, що сама церква діяла не по-християнськи, забуваючи заповіді про любов до ближнього та всепрощення, а священники поводили себе не як слуги Божі,

а як робітники церкви. Церква, відділена від держави, втручається в політику, а політики заграють з церквою. Тоді-то і починаєш відділяти релігію як вчення від церкви як організації.

Сьогодні, як ніколи, потрібна глибока внутрішня культура як самої церкви, так і суспільства у цілому, тим більше у такій полікультурній та поліконфесійній державі як Україна. Церква могла б допомогти суспільству у підтримці стабільності, миру і злагоди, сповідуючи загальнолюдські цінності.

Література:

1. Культурне відродження в Україні. – Л., 1993.
2. Церква в житті українців. – Л., 1993.
3. Українське відродження і національна церква. – К., 1990.

Танченко Н.В.,
аспірант ДАКККіМ

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ СУЧАСНИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ (на прикладі ілюстрування сучасної української дитячої книги)

За останні два десятиліття утвердилися принципи взаєморозуміння між етнічними спільнотами, мовами, культурами, згідно з якими легалізується подолання ієрархізму, домінування єдиної, регіональної "правди" з її ціннісно-смисловим підґрунтям. За таких обставин створюються умови для поглиблення співінтеграції етнічних культур в єдину еклектичну суміш, яку можна ще визначити як "глобальну" культуру.

Ентоні Д. Сміт у своїй роботі "Національна ідентичність" справедливо зазначає, що "нова глобальна культура універсальна й позачасова", будучи "еклектичною, вона байдужа до часу й місця... мінлива й безформна... постмодерна космополітична культура поширюється засобами масової інформації й телекомунікаціями по всьому світу". У контексті таких процесів, що з кожним десятиліттям набувають прискорення й докорінно змінюють етнокультурну мапу Європи та західного світу в цілому, в культурі сформувалися нові критерії реагування, що, зазвичай, називають "викликом багатокультурності". Євроатлантичні країни (насамперед Канада, США, Велика Британія) на виклик нового етнічного розмаїття активно впроваджують низку культурологічних концепцій, що набули умовної назви мультикультуралізм.

Такому тверезому реалізму в культурному мисленні сприяють насамперед географічні різнорідні міграційні процеси, транскордонні інформаційні

канали, комунікаційний взаємообмін, котрий помітно руйнує колишні закриті системи етнічних спільнот та культур, зокрема, порушивши сталий колись зв'язок між мовою та територією, між етнічною культурою та суспільними відносинами.

Культура потребує постійної опіки з боку держави. Українська національна культура повинна не просто зберегти свою самобутність, а ввійти до світової спільноти через Болонську декларацію чи інші механізми та моделі інтеграції.

Глобалізація культурних процесів – це данність сьогодення. Реалії сьогодення полягають в тому, що процеси глобалізації захопили у свій коловорот не тільки національні культурні традиції, а і змивають грані між видами мистецтва. Герої Диснеївських мультфільмів зійшли з екрану і дивляться на нас зі сторінок дитячих книжок, з обгорток солодощів, посміхаються з реклам товарів, що призначені дітям.

Ілюстрація дитячої книги як жанр мистецтва вже майже зник з арени світового мистецтва. Сучасна ілюстрована дитяча книга являє собою дизайнерський продукт комп'ютерних технологій. Інертність українських культурних процесів у данному випадку зіграла на плюс. Українська ілюстрація до дитячої книги зберегла себе як жанр графічного мистецтва. Цим можна пояснити успіх українських художників, права на друк робіт яких європейські видавництва залюбки купують. Але у деяких українських виданнях дитячих книг вже простежується вплив світових культурних тенденцій і комп'ютерні технології починають витісняти традиційну ілюстрацію. Проаналізуємо сучасну ілюстровану українську дитячу книгу більш детально.

Деякі видавництва просто вражають своїм підходом до ілюстрування дитячої літератури. Подив викликали серії недорогих і зовсім неякісних дитячих книжок київського видавництва "Махаон". Можливо, хтось і вважає, що вони задовольняють небувалий дитячий інтерес до пізнання, але зовсім безпідставно.

Книга "Скарбничка чарівних казок" київського видавництва "Велес" вражає своїм кричущим несмаком і незграбною спробою поєднати українські мотиви з малюнками у стилі Диснеївських мультфільмів. Ігнорування законів архітектури книги і відсутність культури шрифту наводить до невтішної думки: низький рівень художнього смаку та освіти деяких видавців поширюється на маленьких читачів.

Ще один так званий витвір книжкового мистецтва під назвою "Летючий голландець" випустило у світ досить авторитетне київське видавництво "Юніверс". Великі масиви тексту, який викликає нестримне позіхання і страшнуваті, навіть агресивні ілюстрації, виконані у похмурій кольоровій гамі, які зрідка трапляються, порушують Морфеївську ідилію. Жахливі на перший погляд герої ілюстрацій при більш детальному

розгляді викликають жалість: безпорадні герої казки з пластиліновими незграбними тілами – такими їх побачив художник Олександр Кошель.

Неприємно вражають книги провідного українського видавництва "Веселка". Вони вирізняються взагалі, мають своє обличчя – це дуже добре. Але левову частину виданих "Веселкою" за останній час книжок становлять передрук видань минулих років. Класика – це добре, але час не стоїть на місті. Світ навколо нас стрімко змінюється і ці "привіти" з минулого виглядають досить дивно. Ілюстрації Аделі Гуревич до книжки "Ясочина книжка" є поганим переспівом чудових ілюстрацій радянського класика дитячих ілюстрацій О. Пахомова. А книга "Три копійки" з ілюстраціями Б. Михайлова являє собою жах у стилі "совдепії", який якимось неймовірним чином винирнув на сучасні полиці.

Слід зазначити, що видання дитячої літератури сьогодні не лише один із найприбутковіших напрямків книговидання, а й величезна відповідальність перед суспільством і майбутнім поколінням. Тому більшість тих видавництв та організацій, хто працює з дитячою книгою, повинні мислити свою справу передусім як суспільний обов'язок, а вже потому як бізнес.

Видавництво "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА" без сумніву на сьогодні є найуспішнішим українським видавництвом для дітей. Професійно виконані за законами масової культури ілюстрації, ідеальна якість поліграфії. Недоліком, а можливо і, навпаки, є одноманість художньої стилістики ілюстрацій видань цього видавництва. Виконані у європейських традиціях, вони загубили не тільки українську автентичність, але подекуди й індивідуальну. При більш прискіпливому розгляданні помічаєш різницю між художниками, але на погляд пересічного споживача вони вирізнаються лише за формою. Власне, вони одноманітні.

Видавництво, чий логотип на обкладинці книги є своєрідним знаком якості – це "Видавництво Старого Лева". Книга "Великі пригоди маленького котика" цього видавництва є чудовим взірцем, де ілюстрування та макетування книги зроблено художником. Чарівні ілюстрації Івети Клочковської поєднані з високою культурою верстки видання. З великою любов'ю та фантазією змальовані Катериною Штанко герої казки "Про краснолюдків та сирітку Марисю". Гортаючи сторінки цієї книги, мимоволі помічаєш, що посмішка розчулення не сходить з вуст. Але, на жаль, цим дивним ілюстраціям доводиться сусідити з жахливим шрифтом заголовків.

Оскільки основи естетичної культури закладаються в ранньому дитинстві, тому виключне значення має естетичне виховання учнів молодшого шкільного віку. Саме в цьому віці здійснюються перші свідомі кроки в світ прекрасного, від яких залежить успіх роботи на наступних етапах виховання, а нерідко – естетичні запити і уподобання дорослих людей.

До дитячих книжок традиційно ставлення більш пристрасне, ніж до всіх інших. Кажуть, помилка у медичному довіднику іноді коштує життя. Вади у “маленькій” літературі помітні не одразу, але наслідки їхні бувають не менш фатальними. Дуже прикро, коли розумієш, що помилки зумовлені не принципово невірним педагогічним поглядом, ідеалогічною заангажованістю тощо, а недооцінкою наслідків естетичного оформлення видання. Видання, від яких жахаєшся через брак смаку як художнього, так і літературного, викликають особливо гострий біль.

Не можу не відзначити неймовірно чудову книжку “Небилиці про Котика і Кицю” з ілюстраціями Вікторії Ковальчук львівського видавництва “Аверс”. Ця книга являє собою вишукане поєднання українських витоків і найкращих надбань європейського книгоілюстрування. Досить незвична для дитячої книги поява чорного фону на обкладинці і центральному розвороті книги. Композиція кожного розвороту динамічна та вишукана, але не переходить тонкої грані занадтості. Кожна ілюстрація варта того, аби взяти її у рамку та прикрасити нею дитячу кімнату. Мені завжди здавалось, що я виросла на чудових дитячих книжках, але, взявши до рук цю дивовижну книгу, я по-доброму позаздрила сучасним дітям і їх батькам. Ці 8 сторінок затьмарили усе, що я передивилась до цього і дають надію, що не все так погано в українському ілюстрованому дитячому книговиданні.

Що б там не було, явно простежується тенденція до збільшення як кількості, так і вимог до художнього оформлення українських дитячих книг.

Аналізуючи розмаїття сучасної ілюстрованої української дитячої книги, можна виокремити такі основні тенденції: ілюстрації до дитячих книжок, які характеризуються космополітичностю, універсальностю; шароварний патріотизм, але з кожним роком все активнішими стають тенденції творчого поєднання української традиції з надбаннями світової культури, а також доволі потужний голос тих, хто виступає за збереження української культури у її традиційній автентичності. І яка тенденція стане визначальною покаже час.

Хамідова Н.,
аспірантка ДАКККіМ

ВПЛИВ ТОВАРИСТВА “ПРОСВІТА” НА РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ 1926–1939 рр.

Уперше засноване у Львові 1868 р. Товариство "Просвіта" як науково-освітнє товариство, воно зробило вагомий внесок в те, щоб убога і відстала Галичина сформувалась як твердиня національного руху, як база національного відродження [7].

Товариство "Просвіта" виникло на Галичині в результаті діяльності прогресивної інтелігенції, яка розгорнула рух за піднесення рівня освіченості народу, авторитету української мови й національної культури, виступила проти асиміляторської політики царсько-угорської монархії, що спиралася в краї на польські правлячі кола [1].

Східна Галичина – регіон найбільшого скупчення української нації, де під владою Австро-Угорської імперії в період другої половини XIX – початку XX століття проживало 79% українців [2].

Саме села Східної Галичини – осередки живучості народних традицій. В загальному культурному просторі українські міста другої половини XIX – початку XX ст. залишалися набутком нечисленного прошарку населення: мовою української наукової, технічної, гуманітарної культури через політичні обставини залишалася російська [3].

Соціокультурні процеси на Східній Галичині в період другої половини XIX – початку XX ст. проходили на загальній хвилі пожвавлення демократичних рухів після падіння абсолютизму і проголошення Австрії конституційною монархією, декларування демократичних свобод (особи, совісті, віросповідання, друку, зборів, організацій і ін.), гарантування усім народам монархії непорушності їх національності й мови [4].

Польсько-українська війна (1918–1919), а згодом рішення Ради амбасадорів (1923) про передачу території Східної Галичини під владу Польщі – одна з найтрагічніших сторінок в українсько-польських стосунках XX ст. До неї повертаються і історики, і політики сучасності [4].

Майже два десятиліття польське панування стримувало національний розвиток галицького українства. Намагаючись протистояти цьому, осередки Товариства взялися за утвердження різноманітними засобами національної самосвідомості. "Просвіта "стала першою освітньою організацією для народу. При цьому використовувались можливості легалізації, і дії просвітян не йшли в розріз з існуючим законодавством [5].

Громадські організації виступили головними чинниками розбудови українського культурно-мистецького життя Галичини. У новому статуті "Просвіти" (1924 р.) усунено параграф про економічну діяльність і відтоді “Просвіта” перетворилася на виключно культурно-освітнє товариство із своєю інфраструктурою, і її діяльність була скерована тільки на освітнє життя [6].

Завдяки активній праці та патріотизму інтелігенції та духовенства у Галичині в другій половині XIX ст. виник просвітницький рух. До 1939 р. мережею “Просвіти” було охоплено 83% західно – українських земель [4].

Завдяки самовідданій праці провідних діячів "Просвіти" за допомогою сільських вчителів і парафіяльних священників по всій Східній Галичині поширилася мережа читалень і бібліотек. Популярність цих читалень зросла коли при них почали діяти хори, театральні трупи, гімнастичні

товариства та кооперативи. Під кінець століття вони фактично стали суперничати з церквою та шинком [4].

Діяльність аматорських гуртків на Східній Галичині перетворилась у справжню школу патріотичного виховання, вона формувала національну свідомість українців, виховувала любов до рідних слова й пісні, що в умовах ополячення дало змогу зберегти мову і культуру української нації [1].

Наприкінці 20-х – у першій половині 30-років XX ст. діяльність Товариства була спрямована проти впливу на українське громадянство польських культурно-освітніх товариств, хоча деякі історики вбачають спільність у їх формах роботи.

Просвітяни 20–30-х років XX ст. залишили нам у спадок концепцію просвіти, що будувалася на ідеї навчання і виховання впродовж усього життя людини, спираючись на історичну традицію. Її осередки – філії й читальні – розвивали свою діяльність на засадах високої християнської моралі, гуманізму, поваги до кожної людини незалежно від її матеріального та соціального становища. Активність громадян формувалася шляхом їх участі в аматорських гуртках, залучення до відзначення важливих подій і святкування літературних і мистецьких ювілеїв. Серед діячів "Просвіти" на Східній Галичині в міжвоєнний період сформувалися сотні фахівців української науки, освіти, культури, різних галузей виробництва і торгівлі [7].

У своїй практичній діяльності просвітяни намагались органічно поєднати українські національні форми роботи з європейськими, творчо перенести позитивний досвід інших народів на рідний ґрунт [7].

У 90-х роках XX ст. "Просвіта" відроджувалась на підготовленому ґрунті свят, обрядів, культурно-мистецьких традицій. Вивчення і аналіз домінуючих чинників соціокультурних процесів Східної Галичини 1926–1939 рр. актуальні і в наш час інтенсивного переосмислення історії розвитку української культури.

Література:

1. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття: Нариси про історію товариства "Просвіта" на Прикарпатті між двома світовими війнами (1921–1939). – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2001. – 179 с.

2. Романцов В.О. Українці на одвічних землях (XVIII – поч. XX ст.) / 2-е вид. – К., 2005. – 200 с.

3. Попович М. Нарис історії культури України. 2-е вид., доп. – К.: Артек, 2001. – 381 с.

4. Субтельний О. Україна: Історія. – К.: Либідь, 1991. – 510 с.

5. Просвіта Івано-Франківська: Минуле й сучасне. – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2000. – 208 с.

6. Енциклопедія українознавства: В 10 т. – Львів, 1996. – Т. 6. – С. 2365.

7. Нарис історії "Просвіти" / Р. Іваничук, Т. Комаринець, І. Мельник, А. Середяк. Популярна енциклопедія "Просвіти", Ч.1. – Львів–Краків–Париж: Просвіта, 1993. – 232 с.

Хіміч Я.О.,
канд. іст. наук, доцент,
докторант ДАКККіМ

РІЗНОМАНІТНІСТЬ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЦЕРКОВ І РЕЛІГІЙНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ УКРАЇНИ У ЗАГАЛЬНІЙ ПАЛІТРІ РЕЛІГІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

До теми, домінуючої на початку третього тисячоліття, а в історичному сенсі вічної – духовного відродження нації – українське суспільство ставиться з великою зацікавленістю та відповідальністю. Адже світовий та європейський досвід переконливо засвідчують, що у державах з розвинутим громадянським суспільством духовність, віра, церква виступають як впливова об'єднувальна сила нації, відіграють роль легітимізації процесів національного будівництва і постають потужним чинником політичної, етнічної та культурної мобілізації [2].

Залишивши за рамками нашого дослідження питання політизації релігійно-інституційного розвитку, явища ненормального, недопущенного, але реально існуючого, спроб клерикалізації культури, лише побіжно позначивши принципи партнерської співпраці Церкви і держави заради соціального, культурного і духовного піднесення українського суспільства, звернімося до культурно-мистецьких традицій церков і релігійних організацій України у загальній палітрі сучасної релігійної культури саме як до фактора такого піднесення.

Лише нещодавно в Україні було розроблено ґрунтовну Концепцію державно-конфесійних відносин. В цьому документі “традиційна релігійна культура українського суспільства” визначається як “сукупність (цілісність) релігій, історично притаманних народу України, таких, що формували його культуру та ментальність, фактично визнаних суспільством як загальна цінність і загальне культурне надбання” [3].

Таке розуміння традиційної релігійної культури українського суспільства дає нам право говорити про “визнання державою і суспільством визначної ролі християнства Київської церковної традиції (православ’я та греко-католицизму) у формуванні культури України та ментальності українського народу. Безперечним є внесок до культури та ментальності українського народу як етнічної і політичної спільноти римо-каталицизму, протестантизму, ісламу, іудаїзму, релігій національних меншин, які століттями живуть в Україні і збагачують її духовно-культурне надбання, сприяють її самобутності та відкритості світовій спільноті, запобігають уніфікації населення та знеособленню України у світі” [3]. Іншими словами – роблять Україну у світі знаною, а її мистецький внесок у палітру сучасної світової релігійної культури – вагомим.

Вплив церкви в різних сферах впродовж історії людства був настільки великим, що тяжко назвати ті нечисельні ділянки, де чи коли його не було. У лоні церкви зароджувалась і розвивалась церковна музика, архітектура, релігійне образотворче мистецтво. Церква замовляла, фінансувала і зберігала шедеври іконопису, розпису та оздоблення культових приміщень.

Церква виступала замовником, місцем створення та зберігання рукописних творів та першодруків, що є пам'ятками історії, культури та витворами мистецтва. Саме з історією створення книгодрукарень та бібліотек у церквах і монастирях, пов'язана вітчизняна історія друкарства, книгознавства та бібліотечної справи.

Унікальність та неоціненна вартість літератури, яка зберігалася у фондах бібліотек храмів та монастирів, духовних навчальних закладів полягала і полягає не лише в їх текстах (змісті), а й у різноманітності мистецьких традицій та технологій виготовлення носіїв (пергамент, папір), у каліграфії, шрифтах, художньому оформленні письма, ілюстраціях, у мистецьких обкладинках, окладах (використання матеріалу від шкіри та дерева до золота та срібла). Маємо також столітні пласти спеціальної релігійно-мистецької літератури, зокрема дослідження з іконопису та іконографії, записи церковних піснеспівів та духовної музики.

Погляньмо на мапу нашої держави. Вона рясніє назвами міст, містечок, селищ і сіл, назавжди вкарбованими в історію народу. І майже в кожному з них є храми – шедеври церковної архітектури, зразки, без перебільшення, усіх відомих архітектурних стилів, напрямів та течій, осмислені і зведені генієм українського народу. Цей творчій геній звів храми української традиції, української архітектури з українським іконописом і наповнені українськими духовними піснеспівами по всьому світі, де тільки поставала українська громада, у діаспорі по всій землі.

В сучасній Україні, крім православних та католицьких храмів, повернулися до життя дивом уцілілі (точніше – не до кінця зруйновані чи перероблені) синагоги, окремі старовинні мечеті, протестантські молитовні дома, будуються нові.

Ми є свідками зведення в Україні нових храмів вишуканих архітектурних форм. У кращому випадку вони представлені у скромних виданнях окремих монастирів чи церков, а найчастіше потрапляють однією світлиною до туристичного буклету-путівника.

Однак, практична відсутність архітектурно-митецького осмислення новобудов, не кажучи вже про попереднє обговорення і затвердження проектів, призводить і до появи так званих “спонсорських” споруд, конфесійна приналежність та архітектурний стиль яких визначається уподобаннями і смаками спонсора (які не завжди відповідають віросповідним настроям громади та церковним архітектурним канонам і традиціям).

Як вже підкреслювалось, визначну роль у формуванні культури України та ментальності українського народу, “традиційної релігійної

культури українського суспільства" відігравало та відіграє християнство Київської церковної традиції (православ'я та греко-католицизму). Одним із визначальних догматів цієї церковної традиції є іконопошанування.

Ще у храмах Київської Русі церковне живописне мистецтво своєю загальнодоступною мовою сприяло утвердженню морально-естетичних цінностей християнської релігії [4].

Український іконопис та українська ікона мають свою складну та певним чином трагічну історію переслідувань, нищення, викорінення і нівелювання. Та національний ідеал святого образу виявився незнищенним. Українська ікона відроджується все за тією ж концепцією вірності першообразам християнства, тобто цілком канонічно, але знову ж таки не в наслідуванні чужих ікономалярських засобів – чи то візантійських, чи російських, чи афонсъких, болгарсъких, сербських... Ні, якщо є якісь взорування, то це ікона Києва, Львова, Волині, Чернігівщини [5]. Саме як унікальне явище світової релігійної культури українська ікона посіла чільне місце у дослідженнях провідних мистецтвознавців та істориків різних країн.

Зауважимо також необхідність розглядати разом з іконописом й українські релігійні вишивки, що стали всесвітньо відомими завдяки Дмитру Блажейовському, й церковну скульптуру, прекрасні зразки якої маємо в римо-католицьких костьолах, греко-католицьких храмах, в іконостасах православних церков, у подорожних капличках тощо.

Якщо у процесі відродження української ікони, як і традиції архітектури храму, виникли дуже важкі проблеми: обірвалася жива нитка традиції, церкви втратили своїх фахівців у цій царині (зауважимо, наприклад, що для будівництва мечетей кримські татари змушені запрошувати фахівців з ісламських країн), з'явилися і новоявлені непрофесіонали [5], то, на думку дослідників [1, 4] на високому рівні утримався церковний спів, що зберігав стародавні традиції. Релігійна музика М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, помножена на національну традицію хорового співу, високий професіоналізм виконавців (скажімо, навіть у комуністичні часи у Володимирському соборі Києва співали оперні співаки) донесли до нас знаменитий Київський розпів, монастирський спів "від преподобних отців печерських", культуру релігійного співу у католицьких костьолах, у кірхах, молитовні співи протестантів та ін.

Як загальновідомий приклад згадаємо програму ювілейного концерту Урочистої ювілейної Академії, присвяченої 2000-літтю Різдва Христового, де поруч з Патріаршим художнім хором Кафедрального собору Святого Володимира співав Митрополичий художній хор Києво-Печерської Лаври, вокальний ансамбль церкви Святих мучеників Бориса і Гліба Української автокефальної православної церкви, хор Луцького Римо-католицького Кафедрального собору Св. Апостолів Петра і Павла, вокальний ансамбль "Благовіст" Церкви християн Адвентистів сьомого Дня та ін.

Отже, попри руїну, розкрадання та нищення перлин релігійного мистецтва за часів тоталітаризму, відсутність законодавства про реституцію майна релігійних організацій, нині церква в Україні відродила традиції виступати замовником створення та зберігачем культурно-мистецьких шедеврів.

Щоправда, суспільство багато втрачає від недослідженості фондових зібрань церков і релігійних організацій, їх недостатньої відкритості (частково – через історичну пам'ять церковних ієрархів про реквізиції, конфіскації, варварське руйнування та нищення у порівняно недалекому минулому), від несистемного вивчення у наші дні явища відродження українського національного стилю у церковній архітектурі, духовній музиці та церковному співі, друкарстві, виготовленні церковного начиння тощо. Як наслідок, ми продовжуємо "чужому научатися" недостатньо, залучаючи "свою" поліконфесійну палітру релігійного (церковного) мистецтва для утвердження України, українського. Втім, вічне релігійне мистецтво переживе і ці тимчасові негаразди.

Література:

1. Абрамович С.Д. Церковне мистецтво. Навчальний посібник. – К.: Кондор, 2005. – 206 с.

2. Єленський В.Є. Релігія після комунізму. Релігійно-соціальні зміни в процесі трансформації центрально-і східноєвропейських суспільств: фокус на Україні. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2002. – 419 с.

3. Концепція державно-конфесійних відносин в Україні // Національна безпека і оборона. – № 3 (51). – 2004. – С. 3–10.

4. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навч. підручник. – К.: ЕксОб, 2000. – 208 с.

5. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. – К., 1996.

Цимбалюк С.І.,
старший науковий співробітник УЦКД

ПРОБЛЕМА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ СИТУАЦІЇ

Робота спрямована на визначення основних наукових засад стратегії міжкультурного діалогу в сучасному українському суспільстві. Розглядається ряд об'єктивних та суб'єктивних факторів, що обумовлюють реалії соціально-культурного ландшафту сучасної України. Конкретизуються основні адаптаційні стратегії розвитку культури сучасного суспільства.

В історії суспільства культура постає не просто як сукупність численних субкультур, а як жива взаємодія, тобто їх діалог, який відповідає глибинним потребам розвитку суспільства – внести особливе у загальнолюдський онтологічний рівень культури. Процес діалогу культур являє

собою дещо відмінне, ніж взаємообмін елементами соціального досвіду. Саме здатність групи людей до подібного взаємообміну класифікується як фундаментально важлива особливість соціокультурного розвитку життя.

Відповідно до соціологічного визначення, культура має три рівні – загальний, спеціальний та одиничний. Виходячи із цього, треба зазначити, що будь-яка етнічна спільнота ставить перед собою завдання – зберегти самобутність своїх традицій, досягнень як загальнолюдського здобутку. Діалог культур дозволяє у повній мірі вирішити це завдання. Проблема цього процесу полягає у тому, якими шляхами будуть знайдені рішення. Адже далеко не завжди йдеться про "діалог" у точному розумінні слова – взаємовідношення культур може мати форму фізичного зруйнування однієї культури носіями іншої. Але, звичайно, під "діалогом" передбачається мирне співробітництво та взаємопорозуміння.

Проблемам "діалогу культур" у сучасній Україні присвячена значна кількість наукових робіт. У вітчизняній соціологічній науці дана проблема розглядається у працях Б. Евтуха, О. Гриценко, А. Ручки, І. Попової, О. Якуби, В. Бакірова, В. Пилипенка та інших вчених.

Аналізуючи широкий спектр проблем пов'язаний із конституюванням "діалогу культур", сучасні дослідники визначають конституювання його двох провідних векторів: міграційного та глобалізаційного. Перший висвітлює соціальні проблеми, пов'язані з міграційними процесами, які суттєво впливають на культурну ситуацію в Україні.

Даний аспект актуалізується в сучасній суспільній ситуації, особливо у зв'язку з наростаючою демографічною кризою. В її контексті стає зрозумілим, що для українського соціуму діалог культур передбачає врахування культурного впливу іммігрантів, що є надзвичайно суттєвим для української культури.

Другим важливим аспектом діалогу культур стає поступове входження України до глобалізованого європейського та західного соціуму, адаптація його цінностей та норм до реалій українського суспільства. Адже сьогодні, відповідно до закономірностей суспільного розвитку, наша країна відкриває для себе світове суспільство і, в той же час, світ відкриває для себе Україну, оскільки вона ще залишається для багатьох невідомим геополітичним простором.

Наслідком процесів глобалізації стає і те, що різні культури впливають одна на іншу набагато швидше та інтенсивніше, ніж раніше. Культурний вплив сучасних розвинених країн долає усталені соціальні межі – географічні, політичні, етнічні, духовні, тобто нівелює увесь спектр культурно-історичної самобутності народів. Таким чином, у процесі глобалізації втрачаються самобутні культурні знання, неповторні знакові системи.

Найважливішим засобом вирішення цієї ситуації стає активізація процесу нашої культурної та цивілізаційної самоідентифікації, збереження

самобутньої культурної ідентичності як кожного з нас, так і суспільства та країни в цілому.

Основна проблема, що постала у такому контексті, полягає не у створенні механізмів ізоляції, а в захисті від економічної, інформаційної та соціокультурної квазівестернізації, яка легко впливає насамперед на близькі в цивілізаційному плані культури, до яких належить і пострадянська Євразія.

Саме тому, завданням нашого часу стає модернізація усталених традицій, відновлення притаманних нашій культурі цінностей і розвиток культурного діалогу на теренах багатоетнічної України.

Для вирішення існуючого протиріччя необхідна розробка чітко окресленої стратегії міжкультурного діалогу. Для її розробки доцільно, за висловом І. Ньютона, "спертися на плечі інших", тобто звернутися до аналізу вже розроблених концепцій та стратегій. Розглянемо, як приклад, моделі окреслені вітчизняними дослідниками В. Овчинниковим, М. Стріхою, О.Б. Іванковою-Стецюк.

Розглядаючи проблему "культура і суспільство" в контексті питань, пов'язаних із соціальним управлінням, дослідники виділяють такі основні моделі взаємовідносин культури і держави: модель Помічника (її характеризує високий рівень власної господарчої ефективності культурно-освітніх закладів); модель Патрона (підтримка культури державою за принципом "простягнутої руки" через автономні і напівдержавні інституції); модель Архітектора (потужна, доволі централізована державна підтримка культури в країні; орієнтація на масову, загальнодоступну культуру), а також модель Інженера (підкорення культури ідеологічному диктату).

Доведено, що з визначених вище моделей взаємовідносин "культура – суспільство – держава" (моделі Інженера, Помічника, Патрона, Архітектора) немає жодної, що цілком відповідає вимогам українського суспільства. Найпридатнішою до сучасних умов є модель Архітектора. Адаптуючи останню до соціокультурної ситуації в українському соціумі та враховуючи принципи концепції ефективної соціально-управлінської діяльності (упорядкування, об'єднання, синхронізація), О.Б. Іванковою-Стецюк в сертаційному дослідженні "Народна культура в житті сучасного українського суспільства" вироблено конструктивну модель взаємовідносин культури і української держави – "держава-Стимулятор". Суть цієї моделі полягає у приведенні процесів соціокультурної системи у відповідність, з одного боку, до об'єктивних вимог сучасного українського суспільства, а з іншого, у пошуку шляхів подолання кризового стану культури. Модель передбачає створення структури інститутів і організацій ієрархічного типу, яка характеризується, як прямими, так і зворотніми зв'язками. Перші представляють собою консультативні, координаційні зв'язки від елементів вищого до нижчиого рангу, а другі визначаються інформаційними, само-

організаційними зв'язками, що регулюються за допомогою моніторингу процесу функціонування культури в Україні.

На основі моделі "держава-Стимулятор" дослідницею розроблено концептуальні засади проекту програми підтримки державою української народної культури в Україні в умовах кризового соціуму на регіональному рівні. Згідно з нею передбачається максимальне використання потенціалу народної культури в процесах самоусвідомлення українським соціумом своїх соціально-психологічних особливостей.

Отже, реалії і перспективи побудови стратегії між культурного діалогу базується не лише на використанні сформованих в світі стандартів культурної політики, а передбачають впровадження інноваційних стратегій, розвиток громадських ініціатив, надання кожному громадянину можливості брати участь у створенні нових культурних моделей, коли всі технології реалізації культурних, економічних і політичних програм спрямовуються на вирішення реальних, повсякденних проблем і враховують розходження в ціннісних орієнтаціях, цільових настановах і засобах досягнення успіху різних соціальних верств.

Література:

1. Журнал про політику, культуру, економіку та науку "Deutshland". – 2000. – № 3.

2. Людина і культура в умовах глобалізації // Збірник наукових статей. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – 400 с.

3. Іванкова-Стецюк О.Б. Народна культура в житті сучасного українського суспільства: Дис... канд. соціол. наук: 22.00.03 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 1999. – 208 с.

4. Таран Володимир Олександрович. Концепція ідеології перехідного суспільства в контексті соціокультурного аналізу. Автореф. дис… д-ра філос. наук. Інститут Філософії ім. Г.С. Сковороди Нац. Акад. наук. – К., 2001.

Чечель Ж.А.,
аспірантка ДАКККіМ,
ст. наук. співроб. НМЗУГ в Опішному

АНТРОПОМОРФНІ ФОРМИ ПОСУДУ У ГОНЧАРСТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX–XX СТОЛІТТЯ

Для проведення комплексного дослідження гончарства як явища культури необхідно проаналізувати глиняні вироби, наявні у музейних колекціях України. Найпоширеніша проблема, з якою стикаються науковці, – відсутність достовірної атрибуції. Досить важко встановити істинну вартість малочисельних виробів, якими є антропоморфні посудини, не знаючи ані місця їх виготовлення, ані автора. Знайомлячись у Національному

архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства Опішному із приватним архівом видатного керамолога, доктора мистецтвознавства Юрія Лащука, звертаємо увагу на фото поодиноких антропоморфних глиняних виробів. Вони всі майже тотожні, але зафіксовані у різних регіонах України. На жаль, часто зазначене лише місце зберігання.

Окремі керамологічні дослідження знайомлять із семіотикою форм у народному гончарстві України та світу. Глиняні форми аналізуються як загальний образ. Нас у першу чергу цікавлять фігурні посудини у вигляді людини, які досі не досліджені, на відміну від зооморфного посуду, який зустрічається у різні часи і до кінця XIX століття використовувався у весільній обрядовості та ініціаціях.

Кінець XIX – початок XX століття – період найбільшого розвитку ремесел і промислів в Україні. Гончарство не стало винятком: історики зафіксували велику кількість майстрів та прогресивні заходи земств задля їх підтримки. У той же час в окремих осередках відкриваються кустарно-промислові майстерні та школи, починають діяти керамічні заводи, влаштовуються ярмарки-виставки, видається література з проблем гончарства та мистецтвознавства. Як наслідок цих дійств саме в окреслений період виникають нові форми: з антропоморфними елементами. Варто зазначити, що в основі кожної антропоморфної посудини криється усталена форма: глечик, горщик, тиква, пляшка, ваза. Це обумовлює їх пряме використання – зберігання та розливання рідини.

Сьогодні майже не можливо стверджувати, що український гончарний посуд кінця XIX−XX століття, зокрема антропоморфний, мав сакральні функції. На цей час не зафіксовано прикладів використання його для відправлення культів чи проведення обрядів. Поряд із тим, самобутні твори відображали не тільки бачення майстра, а й “модні” тенденції свого часу. Швидше за все подібні роботи виникали під впливом фарфоро-фаянсового виробництва Західної Європи [6, 180–181] або Росії. Адже з’явившись у Європі, фарфор одразу став предметом розкоші [6, 7], для простих селян він був недоступним.

Побутує думка, що у XIX столітті великого поширення набув декоративний фігурний посуд для вина та інших напоїв [5, 162]. Але згадки про глиняний антропоморфний посуд відносяться лише до другої половини XIX століття [9, 12]. Отже, антропоморфні форми у фарфоро-фаянсовому виробництві з’явилися раніше, ніж зафіксовані дослідниками у народному гончарстві. Що стало причиною виникнення та поширення подібних форм? На мою думку, по-перше − конкуренція серед гончарів, по-друге − бажання простих селян мати незвичайні вироби. Чудернацькі глиняні посудини у вигляді чоловіків (військові, ченці, писарі та ін.) побутують разом зі скляними та фарфоро-фаянсовими виробами, але у різних соціальних верствах населення.

Варто згадати, що ідея зображення людини для гончарства України не є новою, але вона втілюється саме у дрібній пластиці, що зустрічається ще з часів неоліту і виготовляється у наш час, побутуючи на всій території України. Науковцями проведені комплексні дослідження іграшки, яка має яскраво виражені сакрально-семантичні якості [4; 2].

Зображення людини у мистецтві викликає зацікавлення впродовж ХХ століття як у народних, так і у професійних майстрів.

Варто відзначити роботи майстра кінця ХІХ століття Василя Шостопальця із Сокаля (Львівщина) [9, 12]. Посудини для рідини у його виконанні вирізняються не тільки колористичними якостями, а й тематичними. Глиняні пляшки у вигляді "бернардинів" вражають декоративними рішенням: чітко передані риси костюму військових, на посудинах нанесені вислови.

На території України у наш час у музеях та приватних колекціях зберігається дуже мало посудин ХІХ століття. Унікальна антропоморфна посудина зеленого кольору представлена у приватній збірці кераміки львівського колекціонера Тараса Лозинського [1, 311]. Подібна − у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва у Києві. На жаль, небагато музеїв України можуть похвалитися подібними експонатами − антропоморфними посудинами ХІХ століття.

У ХХ столітті виготовлення людиноподібних форм стає популярним у майстрів, які здобули спеціальну художню освіту. Не можна не згадати окремих художників, які працювали над вказаними образами: Михайло і Григорій Денисенки, Надія і Валерій Протор'єви (Васильків, Київщина), Іван Гончар (Поділля), Михайло Тарасенко (Дибинці, Київщина) та ін. Багато наших сучасників, причетних до мистецтва гончаротворення, звертаються до образу людини.

Отже, досліджуючи антропоморфний посуд України, не можна оминути проблему ідентифікації та історіографії окремих форм у народному гончарстві. Ця тема неоднозначно порушувалася на сторінках Українського керамологічного журналу [7; 8, 83–101]. Але до цього часу жоден музей України не поставив не меті переглянути свої збірки і спробувати встановити істинну вартість колекцій кераміки. Певною мірою цією проблемою цікавляться приватні колекціонери, прагнучи встановити авторство та цінність творів мистецтва [3, 157–159].

Сьогодні стриманіше варто говорити про сакралізацію та глибинні корені антропоморфної пластики ХХ століття, бо як довів директор Інституту керамології, доктор історичних наук Олесь Пошивайло, багато мистецтвознавців, описуючи чи аналізуючи творчість гончарів ХХ століття, часто переписують або перефразовують інформацію не перевіряючи її достовірності [7]. У результаті таких "досліджень" виходить, що майстри-сучасники створюють ритуально-обрядові посудини (форми) навіть не

знаючи самих дійств. Вони не можуть пояснити ані походження образів, ані їх використання. Аналізуючи твори народних гончарів варто ретельно перевіряти всі дані про роботу. Відповідальніше ставитися до персоналій у мистецтві.

Література:

1. Галерея // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 311.
2. Герус Людмила. Українська народна іграшка. – Львів: Інститут народознавства, 2004. – 264 с.: іл.
3. Ликова Оксана. Львівські збирачі кераміки кінця XX – початку XXI століття: деякі аспекти формування приватних колекцій.// Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 154–161.
4. Найден Олександр. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – Київ: АртЕк, 1999. – 256 с.: іл.
5. Нариси з історії українського мистецтва. – К: Мистецтво, 1966. – 681 с.
6. Петрикова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – XX ст.).– Киев: Наукова думка, 1985. – 224 с.
7. Пошивайло Олесь. Анатомія гончарського суперміфа України (мистецтвознавчі студії як антураж приватного авантюризму). // Український керамологічний журнал. – 2005. – № 1–4. – С. 9–70.
8. Пошивайло Олесь. Скопин: ідеологічний міф совєтського мистецтвознавства й реальні досягнення давнього гончарного центру Росії (керамологічні студії після І Міжнародного фестивалю гончарів). // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 2–3. – С. 73–104.
9. Українське народне мистецтво. Кераміка і скло. – К: Мистецтво, 1974. – 55 с.: іл.

Шалашна Н.М.,
канд. історичних наук,
доцент Слов'янського ДПУ

ВЗАЄМОДІЯ МІЖ ПРАВОСЛАВ'ЯМ, КАТОЛИЦТВОМ ТА ГРЕКО-КАТОЛИЦТВОМ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ У ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ ІСТОРИКІВ КНИГИ XIX СТ.

XIX ст. в Україні було тим часом, коли активно відбувався становлення історичних досліджень вітчизняної культури. Однією з складових цього процесу було вивчення історії вітчизняної книги, як рукописної, так і друкованої. Особливо активно українське історичне книгознавство розвивалося протягом 70–90-х рр. XIX ст. Об'єкт дослідження істориків книги в цей час розумівся у дуже широкому значенні, включаючи, крім історії створення й побутування книги в суспільстві, історію бібліотек, книжкових колекцій, книжкової торгівлі, поліграфічної техніки, письма,

художнього оформлення книги, цензури тощо. Відповідно книгознавці не могли уникнути у своїх наукових пошуках висвітлення історії вітчизняної культури в цілому та окремих її аспектів, які найбільше впливали на розвиток книжкової справи. Особливо активно в якості фактора розвитку як рукописної, так і друкованої книги досліджувалися взаємостосунки трьох найчисельніших на той час в українських землях релігійних конфесій: православ'я, католицтва та греко-католицтва.

Основними принципами впливу взаємодії релігійних конфесій на розвиток культури країни в цілому й зокрема книжкової справи історики книги визначали:

По-перше, залежність активності книг описання й книгодрукування в певному регіоні України від наявності у цьому регіоні міжконфесійного протистояння. Так, Д. Зубрицький [2], М. Максимович [10], А. Сецинський [14], М. Трипольський [16], А. Селецький [13], С. Голубєв [5, 6], А. Криловський [8], М. Троцький [17], А. Перлштейн [11] та ін. прямо вказують на те, що головною причиною запровадження православних друкарень на українських землях була потреба оборони православ'я від ідейного наступу католицтва або уніатства. В періоди найбільш активної міжконфесійної боротьби друкарська діяльність біла найбільш плідною, а праця переписувачів книг – найбільш масштабною. В свою чергу, великий внесок у розвиток вітчизняної історії книги було зроблено духовними особами греко-католицького обряду. Так, одними з перших до вивчення книжкових багатств Західної України звернулися М. Шадурський, М. Гриневецький, В. Компаневич, М. Гарасевич, І. Снігурський та ін. [7]. У їхніх дослідженнях підкреслюється просвітницьке значення діяльності друкарень, запроваджених греко-католицькими церквами й монастирями, й пильна увага приділяється православній книжковій продукції та історії православної книжності.

По-друге, відзначається певна спадкоємність просвітницької взагалі й друкарської зокрема діяльності між православними братствами чи монастирями й греко-католицькими, які виникли на їх основі пізніше (наприклад, Львівського братства, Почаївського монастиря). У такому разі дослідниками відзначається зміна ідейного спрямування книжкової справи й зміна її якості: якщо у православних гуртках книжників найбільше уваги приділялося етично-естетичному змісту книги, то в греко-католицьких відповідно навчально-науковому й релігійно-просвітницькому. Починаючи з Д. Зубрицького в українському історичному книгознавстві навіть з'явилася традиція розробляти періодизацію історії друкарства в залежності від конфесійної приналежності друкарні [2]. Пізніше такий самий критерій використовували для періодизації історії різних друкарень М. Максимович [10], А. Петрушевич [12], Ю. Тиховський [15], М. Трипольський [16], А. Криловський [8] та ін.

По-третє, підкреслюється великий вплив книжкової справи на розвиток національної культури і, відповідно, наявність у розпорядження того чи іншого монастиря можливості провадити перекладацьку й друкарську роботу визначається як головний фактор впливу цього монастиря на культуру певного регіону.

Слід відзначити, що протягом XIX ст. відбувається певна еволюція поглядів вітчизняних істориків книги на роль міжконфесійних взаємин у книжковій справі. Якщо науковці першої половини століття (Д. Зубрицький, М. Максимович, А. Перлштейн, А. Петрушевич) беззаперечно говорять про міжконфесійну боротьбу й оборону православ'я від утисків католицтва, то у 70–90-х рр. С. Голубєвим, С. Барановським, А. Криловським відзначається пріоритет національних цінностей над конфесійними та позитивна роль католицтва та греко-католицтва у просвіті народу. Так, в офіційному відгуку на дисертацію Ф.І. Тітова С. Голубєв прямо говорить, що друкарська діяльність уніатів в Західній Україні була набагато більш важливою й плідною для української культури, ніж друкарство православних монастирів [1, 8].

Поступово формується розуміння того, що головним здобутком національної культури певного періоду є її конкретні феномени, в тому числі пам'ятки книжкової культури. Відповідно, досліджуючи історію монастирської чи церковної книгозбірні, друкарні, діяльність видатної особистості, причетної до книгописання чи друкарства, вітчизняні науковці сприймають ці здобутки із захопленням незалежно від конфесійної приналежності їхніх творців. Першим серед українських істориків книги наявність такого методологічного підходу продемонстрував М. Максимович, а у другій половині XIX ст. це стає вже загальним правилом не лише для істориків-професіоналів, але й для аматорів. Саме з точки зору пріоритету національних і загальнолюдських культурних цінностей над конфесійними висвітлюється історія книги в роботах С. Голубєва [5], О. Лазаревського [9], Я. Головацького [4], А. Петрушевича [12], М. Трипольського [16] та ін.

Важливе місце в тематиці історико-книгознавчих праць протягом другої половини XIX ст. займало висвітлення загальних історико-культурних обставин створення книги в Україні й у слов'янських країнах взагалі. Висвітлюючи це питання, науковці здебільшого демонстрували чітке розуміння зумовленості розвитку книжкової справи соціальними, економічними, релігійними факторами, а головне – особливостями духовного життя країни на певному історичному етапі. При цьому майже всі без винятку дослідники вказаного періоду взаємодію між католицтвом і православ'ям, а потім і греко-католицтвом вважали за головний визначальний фактор розвитку книжкової справи в Україні XV–XVIII ст. Особливо докладно ця тематика висвітлена в дослідженнях А. Селецького [13], О. Лазаревського [9], А. Петрушевича [12], М. Трипольського [16] та ін.

Слід відзначити, що протягом XIX ст. відбувалася активна і плідна взаємодія між такими науковими сферами, як історія церкви та історія книги. Історики книги всіляко підкреслювали неоціненне значення книжкової справи для церковної просвіти й не могли в своїх дослідженнях обминути увагою діяльність монастирів та церков у створенні книги, а з іншого боку, книгознавці збагачували новими фактами історію церкви та релігійної думки. Історико-книгознавчі аспекти висвітлювалися в наукових працях з історії церкви А. Криловського [8], М. Трипольського [16], Є. Сецинського [14] та ін.

Одним з важливих аспектів вивчання українськими істориками книги процесу культурної взаємодії й взаємозбагачення між релігійними конфесіями слід назвати висвітлення ролі видатних особистостей у цьому процесі. Оскільки більшість видатних діячів церкви періоду XV–XVIII ст. були причетні до книжкової справи, історики книги вивчали їх діяльність дуже ретельно. Опубліковані результати цих досліджень дають підстави стверджувати, що глибоке розуміння обставин розвитку церкви в Україні визначало й розуміння підстав релігійно-просвітницької діяльності видатних церковних діячів. Це розуміння було далеким від конфесійної обмеженості і критерієм оцінювання мало насамперед благо народу. Особливо яскраво це помітно в роботах С. Голубєва [5, 6] та І. Франка [18].

Таким чином, дослідження вітчизняними книгознавцями XIX ст. процесу історичної взаємодії католицтва, православ'я та греко-католицтва на теренах України збагачувало тогочасну науку розумінням ролі міжконфесійної боротьби у становленні національної культури, усвідомленням взаємозбагачення і взаємовпливу цих конфесій, пріоритету загальнолюдських та національних цінностей над конфесійними. Саме це слід вважати найголовнішим результатом досліджень у цьому напрямку.

Література:

1. ІР НБУВ. – Ф. 175. – спр. 39. – Арк. 1 – 10.

2. Subrycki D. Historyczne badania o drukarniach… – Lwów, 1836. – 290 s.

3. Барановский С. Краткие исторические сведения о бывших на Волыни православных типографиях // Волын. Епарх. Вед. – 1877. – № 18. – С. 763–787.

4. Головацкий Я.Ф. Начало и действование Ставропигийского братства // Зоря галицкая яко Альбум на год 1860. – С. 455 – 459; 471 – 473.

5. Голубев С.Т. Библиографические замечания о некоторых старопечатных церковно-славянских книгах // Труды КДА. – 1876. – № 1, 2.

6. Голубев С.Т. Киевский митрополит Петр Могила. – Т. 1, 2. – К., 1898.

7. Колосовська О.М. Кирилична стародрукована книга у дослідженнях галицьких учених // Наукові праці НБУВ. – Вип. 10. – К., 2003. – С. 7 – 36 с.

8. Крыловский А. Львовское Ставропигиальное братство. – К., 1904 – 314 с.

9. Лазаревский А. Два документа к истории Черниговской типографии // Киевская старина. – 1886. – № 11. – С. 571 – 579 с.

10. Максимович М. Собрание сочинений. – Т. III. – К., 1880. – С. 661.
11. Перлштейн А. Очерки истории типографий на Волыни // Журнал Министерства народного просвещения. – 1855. – Ч. 87. – С. 22–26.
12. Петрушевич А.С. Историческое известие о древней Почаевской обители // Галичанин. – Львов, 1863. – Кн. I. – Вып. 3–4. – С. 158.
13. Селецкий А. Острожская типография и ее издания. – Б.м., 1885. – 227 с.
14. Сецинский Е. Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии. – Каменец-Подольский, 1895. – 609 с.
15. Тиховский Ю. Мнимая типография Почаевского монастыря. – К., 1895. – 68 с.
16. Трипольский Н. Древние волынские типографии. – Житомир, 1892. – 19 с.
17. Троцкий П. Типография Киево-Печерской лавры // Труды КДА. – 1865. – Кн. 5/6.
18. Франко І. Иосиф Шумлянский, последний православный епископ львовский и его “Метрика” // Киевская старина. – 1891. – Т. 33. – С. 337–362; Т. 34. – С. 1–21.

Шевчук В.Г.,
доцент Таврійського
гуманітарно-екологічного інституту

ТВОРЧІСТЬ К. БОГАЄВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ І ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ГРАФІКИ

На рубежі XX–XXI століть в Україні актуалізується дослідження феноменів перехідної культури, прикладом якої є творчість К. Богаєвського, що втілив образ кримської природи в живопису і графіці на початку XX століття. Сучасні дослідники (А. Чебикін, М. Криволапов та ін.) особливе значення надають графіці як вектору художньої культури України, аналізують розвиток художньої графіки від Т.Г. Шевченка до Г. Нарбута. У цьому контексті розвивалося графічне мистецтво видатного кримського художника К. Богаєвського.

Цілісність у мистецтві виткана з діалектичних протиріч, протилежностей, які створюють особливе напружене поле художнього образу, що є цільним і замкнутим у собі світом. У цьому світі всі частини відповідні цілому. Хоча кожна існує сама по собі, але необхідна для вираження цілого, для створення яскравого художнього емоційного образу. Художній образ, який є водночас вираженням думок і почуттів художника, конструює особливого роду матеріально-духовні предмети, що мають форму, створену мовою того або іншого виду мистецтва.

Міркуючи про особливості графічного образу, Вельфлін розглядає мальовничість і графічність як особливі форми бачення. Саме особливість

бачення художника знаходить вираження в мальовничості його робіт [1, 21–22].

Своєрідна художньо-стильова образна система Богаєвського сформувалася під впливом української і європейської графіки. Його графічні пейзажі ("Акрополь", "Corona Astralis", "Зірка", "Пустеля" та ін.) відрізняються героїчним, урочистим ладом і повертають нас до попередників Богаєвського – представників класичного французького мистецтва XVII століття, улюблених його художників Клода Лоррена і Нікола Пуссена.

Клод Желле, на прізвисько Лоррен, був не тільки великим живописцем, а й графіком. Улюбленою графічною технікою Лоррена був лавіс. І у своїх мальовничих роботах, і в графіці Лоррен не обмежувався простим копіюванням улюблених видів, а створював з реально існуючих елементів і вигаданих мотивів гармонічні пейзажі, що вражають досконалістю композиції і умиротвореним настроєм, що відображає єдність людини із природою.

Згадуючи про традиції класиків, К. Богаєвський зауважував, що у творчості Клода Лоррена він бачив вирішення "прекрасного і піднесеного, схованого в таємних законах природи". Особливо незабутнє враження справили на нього пейзажні образи Лоррена, у яких Богаєвський відзначав побудову композиції, що створює відчуття величі, елементи незвичайного і ідеального в пейзажі.

До улюблених попередників К. Богаєвський відносив і Нікола Пуссена, майстра історичного класичного сюжету. Нікола Пуссен – живописець і графік. Він звертався до історичних мотивів міфологізованого характеру. Його праці відрізнялися драматичними колізіями, в які активно вводився етичний фактор, що визначає сутність задуму художника.

Будучи майстром класичного пейзажу, Пуссен виробив свою концепцію, свою образну систему, багато в чому близьку К. Богаєвському. Так, в "Пейзажі з Геркулесом і Какусом" втілена динаміка потужних земних зрушень; гори відтискують, підкоряють собі рослинний світ землі. Вражає гігантизм природного образу, самий дух первозданності: світ зображується таким, яким він уявлявся в ранні геологічні епохи. Безсумнівно, Богаєвського захоплювало прагнення Пуссена відійти від щоденності, знайти якийсь інший світ, загадковий і більш значущий (згадаємо "Тавроскіфію" К. Богаєвського). Як і у творчості Н. Пуссена, історичні мотиви в творах К. Богаєвського є міфологізованою історією. Малюнки Пуссена – так само, як і його картини, зі створенням яких вони були тісно зв'язані, – характеризуються розмаїтістю настроїв і технік. Особливу увагу варто звернути на серію пейзажів Пуссена "Чотири пори року" (1660–1664). Композиція пейзажів проста, логічна, упорядкована, з чітким поділом на плани. Малюнки Пуссена сповнені творчого одкровення майстра. Досвід Пуссена-графіка К. Богаєвський використав у створенні серії своїх літографій.

Мистецтво, що використовує стиль, мову, образну структуру майстрів минулого, прийнято називати ретроспективним. Але в тому процесі відбувається перетворення, переосмислення всього – і змісту, і стилістики, і поетики, і образної структури. Так виникає нове художнє явище, що відображає сучасний естетичний стан речей, світорозуміння автора, що призводить до зміни змісту образу і його структур.

Графіка стала для К. Богаєвського одним, якщо не самим значним із засобів самовираження, саморозкриття його душі, глибокої і таємничої, схованої від байдужих поглядів за, здавалося б, ординарною зовнішністю. Про це чудово сказав М. Волошин: "Мовчазний. Замкнутий. У майстерні бездоганна чистота і порядок. Ні в обстановці, ні в зовнішності ніяких зовнішніх ознак художника. Тільки очі, втомлені і засмучені, свідчать про нескінченні ночі, які він проводить без сну, лежачи на спині з відкритими очима, і перед його уявним оком без кінця і без початку розгортаються панорами Кіммерії" [2, 219]. Мистецтвознавець М. Барсамов, що близько знав Богаєвського, свідчить: "Для Богаєвського Кіммерія стала втіленням уявлень про древню, прекрасну своїй суворій пустельності землю [3, 11].

Ця особливість творчого методу Богаеєвського – "уявним оком" створювати композиції – сформувалася ще в майстерні Куінджі, що вчив "бачити". Він не придушував індивідуальність своїх учнів, жадав від них самостійної творчості. Під впливом Куінджі Богаєвський виробив свій метод роботи: етюди, які він писав, не були основою для композиції; у них йому був важливий аналітичний процес, а не результат. Збагачений цим досвідом, художник як би викидав від душі своє внутрішнє бачення.

Особливий інтерес представляє серія автолітографій Богаєвського, де пейзажні образи наділені героїко-романтичним характером, їм додано врочистого звучання ("Атлантида", "Серед скель", "Веселка", "Зірки", "Ніч", "Хмара" та ін.). Близький до символічного способу художнього вираження, Богаєвський у своїх творах звертався до образів сонця, зоряного неба, хмар, що були для нього символами трагедії або радості, що давало можливість утверджувати думку про вічне торжество буття. Прикметно, що сам художник, як свідчать спогади сучасників, захоплювався астрономією, любив спостерігати зоряне небо, він "часто спостерігав у телескоп ... небесні світила" [4, 45].

Художник за допомогою масштабного і тонального контрасту, певного ритмічного ладу вносив у пейзажі динаміку, що персоніфікувала його сприйняття і особливості відтворення образу природи. Тут К. Богаєвський виявив себе чудовим диригентом, що замість палички різцем керує "музичними" світлотіньовими плямами, підкоряючи всі елементи композиції своєму задуму – створенню "симфонії" природи.

Література:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. – М.–Л.: Академия, 1930. – 280 с.
2. Волошин М.А. К.Ф. Богаевский – художник Киммерии // М. Волошин. Коктебельские берега. – Симферополь: Таврия, 1990. – 248 с.
3. Барсамов Н.С. К. Богаевский. – М.: Искусство, 1961. – 54 с.
4. Бащенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. – М.: Изобр. искусство, 1984. – 296 с.

Яковлев О.В.,
ст. викладач ДАКККіМ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОГО ДРУКУ 20-х років XX ст.

Процес відродження української державності вимагає не тільки розбудови сучасної політичної та економічної системи України, але й комплексного вивчення її історії. На сьогоднішній день актуальною є проблема повернення українському народу всіх духовних цінностей, створених попередніми поколіннями, вилучених, сфальсифікованих або замовчуваних протягом понад семидесяти років.

У цьому контексті важливим є дослідження історії українського друку, адже національно-культурне відродження неможливе без знання багатої друкованої спадщини нації. Через культурні традиції, відображені в друкованій спадщині, здійснюється зв'язок епох і поколінь. Знання свого родоводу, історичних і культурних надбань, акумульованих у слові, сприяє піднесенню національної самосвідомості.

Повага до історичної пам'яті, зростання історичної свідомості та прагнення до істини спонукають розглянути історію українського книжкового руху як органічне явище, притаманне культурі України 20-х років XX століття. В наші часи процес розвитку друкованої українознавчої творчості, перерваний за часів панування тоталітарної системи, набув нового значення. Нагальна потреба вивчення досвіду книговидавничої справи 1920-х років, зокрема кооперативно-громадських і приватних видавничих структур, зумовлена сучасними соціально-економічними обставинами в Україні, які багато в чому подібні на ситуацію за НЕПу зазначеного періоду. Українська мова в цьому процесі була головним засобом і ресурсом національно-культурного ренесансу держави.

Дослідження книговидавничої справи 20-х років XX ст. як однієї з складових українського ренесансу важливе, щоб відтворити справжню історію нашої держави у всіх ракурсах, визначити основні шляхи перебудови національної видавничої системи на сучасному етапі державотворення, окреслити перспективи розвитку українського друку в умовах ринкової

економіки, виявити можливості практичного запровадження прогресивного досвіду минулого. Ґрунтовного опрацювання, систематизації та введення до наукового обігу потребують численні архівні документи, рідкісні тогочасні видання і періодика, інші джерелознавчі матеріали.

Розвиток книговидавничої справи 1920-х рр. був зумовлений процесами українізації і проведенням нової економічної політики. Поряд з діяльністю Всеукрдержвидаву, заснованого 1920 року, найпоширенішою юридичною формою існування видавництв та їхніх підрозділів стали спілки, товариства, приватні особи. Розмаїтість у книгодрук вносили приватні видавництва, що ставили перед собою передусім комерційні інтереси.

Незважаючи на ряд об'єктивних і суб'єктивних чинників (брак друкарської техніки, паперу, підготовлених фахівців, зрештою коштів), за короткий час видавнича мережа стала покривати територію України, починаючи від Києва.

Поступу видавничої справи періоду НЕПу перешкоджали численні рішення більшовицького уряду. 1922 року для організації систематичної і повсякденної роботи щодо ревізії випущених раніше видань при наркомосвіти України створюється Центральна комісія по вилученню так званої "буржуазної" літератури, а з утворенням 6 жовтня 1922 року Головного управління з питань літератури та видавництв (Головліт) таку функцію перебрала на себе нова цензурна установа, яка здійснювала всі види тотального контролю за друкованою продукцією. Здійснюється нагляд за роботою кооперативних видавництв з боку Центрального управління друку при Головлітпросвіті Наркомпроса УРСР і НКВС.

Починаючи з середини 20-х років, кількість постанов і декретів щодо діяльності державних видавництв збільшується. Так, у червні 1925 року виходить декрет Раднаркому СРСР про заходи впливу на формування книговидавничої політики в радянській державі. Відповідно до цього документа головними критеріями до складання планів випуску літератури визначаються відсутність будь-яких натяків проти радянського будівництва, завдання комуністичного виховання дітей, юнацтва і молоді, матеріалістичний характер та марксистський зміст наукової і природознавчої літератури.

Така політика керування з боку державних структур не могла сприяти розвитку видавничого руху. Отже, з перших років радянської влади в Україні відбувалось утворення командно-бюрократичної тоталітарної книговидавничої системи.

З розгортанням НЕПу в другій половині 1920-х років утверджуються нові принципи ринкової економіки у видавничій діяльності. Поряд із розвитком української культури, пов'язаним з процесом українізації, зростає попит на українську книгу, особливо на навчальну друковану продукцію. Книжковий репертуар набуває демократичного, просвітницького характеру.

Українська культура в сучасному інформаційному просторі

Баздирєва Г.,
аспірантка КНУКіМ

ТЕЛЕСЕРІАЛ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

В нашій країні протягом довгого часу основним джерелом отримання інформації були газети. Сьогодні роль друкованих джерел інформації витісняється телебаченням, яке перетворилось в головний засіб масової інформації.

Вплив телебачення на чисельні аспекти повсякденності, зокрема на естетичні смаки та уявлення, є загальновизнаним. Він визначається тим, що, на відміну від інших видів відеокультури, ТБ являє собою частину домашньої обстановки.

Вибір телепередач у визначеній мірі носить "примусовий" характер, тобто вибирати глядач може тільки з того, що йому пропонує телебачення.

За останні 10 років зміст телеефіру суттєво змінився. Характерною рисою пострадянського (комерційного) телебачення стала велика частка багатосерійного телевізійного кіно – телесеріалів. Серіал посів досить вагоме місце в структурі кінопрограм телеканалів. Його доля на сучасному українському телебаченні становить понад 60%.

Власне, термін "серіал" розповсюдився в західній критиці й журналістиці на початку 60 років XX сторіччя під впливом успіху телевізійної багатосерійності. Слово походить від американського "serial", що означає "з серії", "у серіях". З нього був утворений французький іменник "le serial", яким спочатку називали не тільки телевізійні фільми в серіях, але й авантюрне кіно з детективно-поліцейською інтригою в основі.

У світовій науковій літературі, зокрема американській, та в повсякденній риториці також активно використовується термін "мильна опера" (soap opera (англ.), culebron (іспан.)). Автором цього терміну називають оглядача американської газети "Christchen century" та режисера Франка Капру, який 24 серпня 1938 року написав "Ці 15-хвилинні трагедії... я називаю "мильною оперою",.. тому що без допомоги мила я б не проронив жодної сльозинки над її персонажами".

На сьогоднішній день російські та українські дослідники виділяють “мильні опери” як окремий жанр телесеріалів (хоча американська література не робить таких розгалужень). Характерні ознаки мильних опер: незакінченість, повільний темп, мелодраматизм, інтер’єрні зйомки, заміна акторів.

Серіали покликані відображати звичайне життя пересічних людей у типових містах і містечках. Ці драми (а спочатку мильні опери транслювалися у денний час) піднімали питання, що рідко вирішувалися на телебаченні у прайм-тайм, серед яких позашлюбний секс, алкоголізм, зловживання службовим становищем тощо. Маленьке суспільство зображувалося як мікросвіт соціальних проблем нації. Тобто саме через мильну оперу відбувалася актуалізація цих проблем в суспільстві і виконувалася в першу чергу соціальна функція.

Телесеріали також сприяють формуванню у людей соціальних навичок та моделей поведінки. Люди потребують прикладів для наслідування й знаходять його у героях серіалів. Умовність персонажів полегшує ідентифікацію. Часте повторення тих самих ситуацій дає змогу розглянути безліч варіантів поведінки й обрати найбільш адекватний. Першочергово це стосується серіалів для молоді, в яких обговорюються стосунки з батьками, проблеми надлишкової ваги, романтичні почуття, ставлення до наркотиків та паління тощо. Прикладами таких серіалів можуть бути “Елен та хлопці”, “Перші поцілунки”, “Беверлі Хілз 90210” та вітчизняний “Прості істини” тощо.

Крім соціальної, мильні опери можуть виконувати й просвітницьку функцію. Наприклад, 23-серійний “Закон”, в якому детально змальована процедура суду присяжних на тлі сюжетної інтриги. Є телесеріали, створення яких передбачає реалізацію саме цієї функції – документальні серіали, науково-фантастичні, історичні та багатосерійна екранізація класики. Остання на сьогоднішній день активно вивчається і поступово починає вдало використовуватись вітчизняним кінематографом. Це такі серіали, як “Ідіот”, “Майстер та Маргарита”, “Доктор Живаго”, “Графиня де Монсоро”, “Королева Марго”, “Азазель” тощо, які перетворилися на телевізійну класику. Слід зазначити, що у світовій практиці ця форма достатньо освоєна – “Сага про Форсайтів”, “Граф Монте Крісто”, “Пригоди Шерлока Холмса та доктора Ватсона”, “д’Артаньян та три мушкетери”, “Наполеон та Жозефіна” тощо.

Підсумовуючи все вищесказане, можна зробити висновок, що телесеріал, якому віддано велику частку ефірного часу на сучасному телебаченні, може активно впливати на формування поглядів, поведінку та світосприйняття глядача, а в цілому і на культуру нації. Отже, актуальним стає питання якості багатосерійного телепродукту. Наявність світових шедеврів форми телесеріалу, що можуть виступати прикладами для наслідування, полегшують роботу сучасним митцям, які працюють в цій галузі кіномистецтва.

Балімова М.Б.,
аспірантка КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Сьогодні інтерес до інформаційних процесів не тільки в Україні, а і в світі постійно зростає. Людство замислюється над наслідками таких швидких процесів, як глобалізація та впливу технічного прогресу на свідомість людини і формування її світоглядних орієнтирів.

Звернемо увагу на той факт, що в суспільстві, особливо в інформаційному просторі не вистачає пропаганди чи культивування духовних цінностей: любові, краси, естетичної насолоди. Більшість інформації, яку споживає сьогодні суспільство, забарвлено негативом, насильством, політичними або економічними баталіями. Зумовлено це не тільки не контрольованістю інформаційних потоків, а й переважанням у суспільстві матеріальних цінностей над духовними. Зважаючи на це, перед урядом постає питання про створення таких умов, при яких би глядачі, особливо молодь, були б зацікавлені у відвідуванні споконвічних духовних осередків – театрів, музеїв, філармоній, оскільки вони втілюють у життя гуманістичні ідеї та духовні цінності.

З початку 90-х років і до нині спостерігається зменшення відвідування театрів, музеїв, філармоній та інших культурних закладів. З 1990 року суттєво скоротилось відвідування театрів. Так, у 1990 році театр відвідало близько 17,6 млн. глядачів за рік, у 2004 – 6 млн. глядачів; музеї у 1990 році – близько 31,8 млн. чоловік за рік, у 2004 – 18,5 млн.; концертні організації у 1990 році – 15 млн. чоловік, у 2004 – 4,9 млн. чоловік [2]. Причин зниження відвідування багато: це і економічна криза, і комерціалізація культурно-мистецької галузі, і скорочення прем'єр, і застаріле матеріальне технічне обладнання, і невідповідність репертуару потребам населення, а головна – надання переваги у проведенні вільного часу комп'ютеру (зокрема мережі Інтернет), ніж відвідуванню театру чи музею особливо серед молоді.

Позитивним зрушенням щодо інформаційного забезпечення культурної галузі є розуміння парламентаріями та урядом на сьогоднішньому етапі важливості такого чинника, як інформаційне забезпечення. Зокрема, в законі України "Про Концепцію державної культурної політики в галузі культури на 2005–2007 роки" від 3 березня 2005 року зазначається, що одним із механізмів втілення Концепції державної політики в галузі культури поряд з такими механізмами, як управління, законодавче забезпечення та фінансування є інформаційне забезпечення. Під інформаційним забезпеченням культурної галузі розуміється формування цілісного інформаційно-

культурного простору України та позиціонування української культури у світі. Реалізація даного механізму має на меті створити цілісний інформаційно-культурний простір України, активізувати участь України в міжнародних культурних проектах та в культурно-інформаційному обміні з країнами Європи та світу. Дана Концепція також передбачає наступні заходи: реалізацію освітньо-культурологічних та пізнавально-туристичних програм для дітей та молоді; створення телеканалу "Культура" та мережі інформаційно-культурних центрів, у тому числі за кордоном; реалізацію цільових державних програм з підготовки, виготовлення та розповсюдження друкованої, електронної, аудіовізуальної інформації про культурні цінності України українською та іноземними мовами; участь України у міжнародних культурних проектах, активізація культурно-інформаційного обміну з країнами Європи та світу[1].

Отже, сьогодні ми спостерігаємо розуміння важливості інформаційного забезпечення як механізму реалізації державної політики у галузі культури на державному рівні.

Література:

1. Закон України Про Концепцію державної культурної політики в галузі культури на 2005-2007 роки // Офіц. вісн. України. – 2005. – № 13. – 660 с.

2. Статистичний щорічник України за 2004 рік. – К.: Консультант, 2005. – С. 510.

Биструшкін Я.О.,
викладач ДАКККіМ

ТЕАТРАЛЬНА РЕФОРМА В КИЄВІ НА ПОЧАТКУ 90-Х РОКІВ

В останній третині 1980-х, з початком реформи, здавалося, що театральне мистецтво України немовби стало оживати, навіть всупереч відсутності суттєвих змін на краще в національній драматургії, яка, за інших обставин (порівняймо з російськими, за яких в середині десятиліття драматургія, імпульсуючи ідеями суспільної критики, водночас визначалася новими художніми інтонаціями), могла б значно активізувати реформаторські зусилля мистецтва сцени. Натомість, молода українська драматургія була майже повністю відсутня (декілька нових імен: Л. Хоролець, Я. Верещак, Я. Стельмах кардинально не змінювали загальної ситуації), тогочасні вже знані автори (О. Коломієць, М. Зарудний, І. Рачада, О. Левада та ін.) продукували п'єси невисокої тематичної та художньої оригінальності, почасти калькуючи драматургію російську.

Національна класика на афішах визначалася здебільшого іменами корифеїв (М. Старицький, І. Карпенко-Карий, І. Франко), та й всього у двох жанрах – комедії та мелодрами. Значні імена українського модерну першої третини XX століття (Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш) "у

списках не значилися". Вочевидь було й те, що будь-яких нових мистецьких ідей щодо втілення класики українські режисери або не мають, або бояться виказувати.

Класичні зразкові автори (В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, Р. Шерідан, Б. Брехт, Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр) в репертуарі українських театрів з'являлися рідко. Наразі про драматургію західноєвропейського авангарду та постмодерну не йшлося. Навіть російська п'єса у 1980-х поступала на український кін у більш ніж дозованому вигляді: деякі твори В. Розова та О. Арбузова, дещо з М. Рощіна та низка п'єс "поствиробничої" тематики, "омріяна" багатьма режисерами драматургія О. Володіна чи О. Вампілова фактично лишалася під забороною. Безперечно, "вакуумна" драматургічна ситуація, що тривала на теренах української культури не одне десятиліття, відбивалася на стагнації форм самого театрального видовища. Український театр на початку 80-х перебував у стані, адекватному кволому, анемічному суспільному й художньому життю, обравши поверхові образні системи для передачі невиразного змісту і, здається, навіть не намагаючись шукати щонайменшого виходу з цього становища, одним з яких, на думку Н.М. Корнієнко, стає вихід у "сферу оф", створення андерграундових творчих центрів, покликаних акумулювати ту енергію, що не знаходить застосування в офіційному просторі.

З останньої третини століття картина поступово змінюється завдяки включенню в афішу літературних імен (М. Булгаков, І. Бабель, М. Платонов, А. Рибаков, М. Шатров), чиї твори, почасти без сутнісного урахування постановниками особливостей індивідуальної стилістики, тим не менш сприяють, можливо, більш необхідному для тогочасної соціокультурної ситуації, процесу "розмиву" політичної та соціальної дійсності художньою культурою за допомогою більш чи менш правдивого показу вітчизняної історії.

Історичність, її кантиленність як одна з основних ментальних ознак приходить на український кін у спектаклях за творами І. Друце та Ч. Айтматова. У театр повертається Час та Герой, потягнувши за собою епічність режисерського та сценографічного бачення, надавши акторському існуванню на кону потрібну моральність та пафос. З п'єсами пізнього В. Розова та О. Арбузова, О. Вампілова, М. Рощіна та О. Володіна з запізненням, але все ще своєчасно український театр розгортає перед глядачем галерею "нових" людей доби застою, як правило, навмисно здекласованих, соціально невизначених, життєво дезорієнтованих, але духовно навантажених. Саме вони стають новими героями українського театру.

Новий репертуар "пробуджує" режисуру та українське акторство. Метою цієї роботи не є аналіз творчого доробку великих театрів, і тому зазначимо тільки, що наочне пожвавлення театрального процесу, підйом творчого духу в цій царині за останні роки констатувався і аналізувався провідними колегами-театрознацями (див. зокрема: Корнієнко Н.М. "Український театр у переддень третього тисячоліття", Р.Г. Коломієць "Франківці").

Болотніков Д.С.,
аспірант ДАКККіМ

ЕТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОЇ ПОП-КУЛЬТУРИ

Питання етичної спрямованості сучасної поп-культури висвітлюється у її проявах та у смисловому навантаженні. Виходячи з того, що одним із основних проявів поп-культури є реклама, не можна не відзначити тих цінностей, які вона культивує. Постає питання: які цінності можуть бути виховані у молоді, коли їй постійно нав'язується необхідність вживання алкоголю як гарного засобу для вирішення будь-яких проблем у сфері взаємовідносин у соціумі? Коли втлумачується, що дотримання моди задовольняє людські потреби в увазі, інтересі до своєї персони.

Людина функціонує в умовах поп – культури як біоробот. Поп-культура годує її своїми продуктами та змушує виконувати певні функції. Поп-культура нав'язує людині свої цінності, які виявляються протилежними до цінностей, які складались на протязі всієї історії людства і які себе затвердили. Ці нові цінності не підтримують братерське ставлення до людей, повагу до літніх людей, змінюють ставлення до сім'ї і таке інше. Людина в умовах поп-культури замикається в собі на своїх потребах.

Проблеми, пов'язані з організацією дозвілля, набули великого значення для формування моралі у підлітків. Спрямованість на вирішення своїх проблем і задоволення своїх потреб призводить до того, що зовсім не розвиваються секції, гуртки, в яких підлітки мали б змогу проявляти свої таланти та здібності, що, в свою чергу, сприяли б розвитку особистості та моралі.

Також не можна не приділити увагу кіно та телебаченню, які теж є проявом поп-культури. Їх вплив на свідомість людей неможливо переоцінити. Тут теж спостерігається проблема, пов'язана з спрямованістю на здобуття грошей за будь-яку ціну. Серіали, зорієнтовані на висвітлення життєвих проблем, пропонують прості та зовсім не моральні шляхи їх вирішення. Тут ідеться про те, що люди, а в першу чергу підлітки, довіряють телебаченню більше, ніж іншим носіям інформації. Це в свою чергу призводить до впливу телевізійних шаблонів поведінки, що не може не впливати на моральний стан суспільства. Ще одна проблема пов'язана з телебаченням, полягає в тому, що воно відвертає, передусім підлітків, від літератури. Будь-які екранізації класичних творів спрощують їх, не змушують людину замислюватися, фантазувати, а тим самим відсторонюють людину від творчого процесу, процесу співтворчості. Реклама, серіали, що відображають події бульварних романів, різноманітні "життєві" передачі та шоу, відривають людину від реальності, нав'язують їй свої думки та уявлення про світ, про життя, мораль. Вони не дають можливості людині

ні на хвилину залишитись сам на сам із собою, своїм "Я", що не дає змогу оцінити своє положення в світі, та сформувати свою власну думку та уявлення. Все дається в готовому вигляді, відкидаючи ідею осмислення та розвитку. Це проявляє себе в поведінці людей як біороботів, в яких закладають певні програми, а, виходячи з цього, відкидається мораль як щось непотрібне.

Неабияке значення у формуванні людини та її свідомості відіграє мова. Культура мови має сильний вплив на моральний вигляд людини, її ставлення до оточуючих. Ми спостерігаємо спрощення, вульгаризацію та в певному сенсі деградацію мови, а відповідно і мислення. Неможливо уявити, щоб улюблений герой популярного серіалу, який являє собою кримінальну особистість, розмовляв літературною мовою. Те ж саме можна сказати і про сленг, так би мовити, творчих особистостей, які виступають на сцені перед мільйонними аудиторіями.

Також треба відмітити процес романтизації кримінального, бездіяльного стилю життя, який привчає людину до життя за чужий рахунок, створює передумови для зверхнього ставлення до інших людей та їх праці. Це призводить до знищення людської волі, а при певних умовах і до алкоголізму та наркоманії, які зовсім не мають нічого спільного із мораллю. Поп-культура – це процес деградації та нівеляції моралі.

Дячук В.О.,
аспірант ДАКККіМ

ТЕЛЕБАЧЕННЯ – ОДИН З НАЙПОШИРЕНІШИХ ЗАСОБІВ ОБМІНУ КУЛЬТУРНИМИ НАБУТКАМИ

"Телебачення – не лише засіб масової комунікації, але й вид творчості". Таке трактування цього терміна можна зустріти в московському підручнику "Телевізійна журналістика» видавництв "МГУ", "Высшая школа". Це визначення можна доповнити.

Телебачення – це засіб комунікації з творчим підходом, елемент культури і візуальний носій, точніше передавач, через який можна донести до певної аудиторії (поширити на весь світ або серед кількох осіб) візуальну і звукову інформацію про будь-який інший елемент чи сукупність елементів культури.

Нині дедалі частіше в ефірах як українських, так і зарубіжних каналів з'являються прямоефірні передачі, хоча здебільшого транслюються записані заздалегідь. І те й інше на користь глядачам. Прямий ефір корисний у випадку сенсації. Ефір має бути насиченим фактами, видовищем, інакше глядачі перемикають канал. Найчастіше у прямому ефірі транслюють новини, спортивні змагання, різноманітні телеігри, де потрібно продемонструвати

прозорість, чесність організаторів і гравців, тобто нічого не сфабрикувати. У будь-якому випадку має бути шоу (трагічне, драматичне чи гумористичне, розважальне). А це не таке часте явище. Його потрібно або шукати (на щастя, щодня літаки не падають на висотні будинки), або готувати. А це якраз і є творча частина роботи телевізійних співробітників. Вони готують і прямоефірні і непрямоефірні передачі. До змонтованих не прямоефірних, записаних передач висуваються ті ж вимоги. Але автори мають час для підготовки. Саме від того, як вони це зроблять, від того на скільки точно будуть подані факти і наскільки коректно й грамотно прозвучить інформація в новинах, мистецтвознавчих програмах, науково-популярних тощо, будуть залежати настрій і думки, освіченість, навіть грамотність мільйонів глядачів у певній сфері. Адже телевізор дивляться як безробітні домогосподарки й діти, так і владні мужі, на кшталт депутатів, міністрів, президентів компаній і навіть країн. Саме тому журналістів називають четвертою владою. До того ж останнім часом для цієї неформальної гілки влади кордони практично стерлися. І це легко довести.

Вже понад 50 років Україна має власне телебачення. Спочатку воно було радянським і закритим для зовнішнього впливу. Точніше він був дозованим. Проте навіть у той час в межах республік, які входили до союзу, телебачення виконувало свої функції. І вже тоді можна було говорити про культурний обмін. Саме тому влада його (телебачення) й контролювала, разом з іншими засобами масової інформації. Мета – зробити всіх рівними – була важковтілюваною чи навіть неможливою в межах однієї нації, а тоді мова йшла про 16 республік. Кожна мала свою історію, кожен народ мав свою мову, свої звичаї, свою віру і свій менталітет. Але всі дивились телебачення. І всім щодня Москва “говорила и показывала” які вони різні, але які мають бути однакові.

Це дещо грубий приклад, але він має своє місце в історії і його не можна відкидати. Адже він дав свої плоди і тепер жителя постсоціалістичної країни можна впізнати серед сотні іноземців. Не зважаючи на роки незалежності, схожі риси в поведінці, манері говорити й навіть думати ще залишились. І телебачення в цьому зіграло свою роль. Нині воно змінилося і змінилися країни. Тепер це вже не “союз нерушимых республик”, а незалежні держави, які активно відновлюють свою споконвічну культуру, традиції, шукають якісь особливості, які б вирізняли їх на загальному фоні серед інших країн… Проте це лише державна політика. А люди однаково дивляться Москву, якщо є можливість, то й інші канали, здебільшого європейські. Якщо у якомусь регіоні немає кабельного телебачення, то нині можна встановити супутниковий приймач і насолоджуватись високоякісним телепродуктом практично на будь-який смак. Нині десь серед цих тисяч каналів, які до нас надходять з космосу, є й українські. Один із них “УТР” навмисне створювався, для того щоб презентувати Україну у всіх її

проявах. Культура, політика, соціальна сфера, мистецтво, туризм. Одним словом це канал, мета якого – відкрити Україну для світу. На скільки це виходить, поки говорити зарано, адже канал тільки почав мовлення. Проте варто зазначити, що він не одинокий. На цьому поприщі, приміром, у Німеччині давно існує телеканал "Дойче велє" (Німецька хвиля). З самого початку він створювався для трансляції за межі самої Німеччини. Це інформаційний канал, призначений для широкої аудиторії з різних країн світу, тому мовлення ведеться німецькою й англійською мовами. Низка передач розповідає не лише про життя в Німеччині, але й у сусідніх країнах, хоча акцент робиться саме на німецькому. Саме завдяки таким каналам кожен глядач, який дивиться новини чи просто розглядає картини, представлені в сюжеті про музей, не просто відпочиває у себе на дивані перед телевізором, а вбирає культуру, звичаї, традиції, манеру говорити і формулювати думки притаманні саме для тієї країни, в якій випущений цей продукт (передача, сюжет, канал). Звісно, такі канали дивляться не всі глядачі. Але, власне, це не обов'язково, адже такими ж носіями культури можуть бути куплені за кордоном передачі.

Якщо звернутися до історії українського телебачення за часів незалежності України, то можна прослідкувати, як розширювалась кількість телеканалів і який вплив це мало на вітчизняних глядачів, а також тих, хто проживає далеко за межами нашої держави.

Проект положення "Про Державну телерадіомовну компанію України" було розроблено у 1992 році. Згідно з ним, Укртелерадіокомпанія мала бути загальнодержавною організацією, до складу якої повинні входити республіканські підрозділи та підрозділи телебачення та радіомовлення в областях (містах), що здійснюють теле- та радіомовлення на території України та за її межами. Виконуючи ці завдання, компанія веде творчо-виробничу, господарську та комерційну діяльність, має переважне право на використання теле- та радіомережі на всій території України, може мати власні телерадіокомунікаційні засоби. Укртелерадіокомпанія мала визначати зміст, обсяг і порядок розповсюдження республіканських, міських і обласних державних радіопрограм, що входять до її структури і складають єдину систему телерадіомовлення України. Її фінансування повинне здійснюватися за рахунок державного бюджету і коштів від комерційної діяльності та спонсорства.

З'являється ідея ретрансляції супутникових телеканалів з-за кордону. Для цього слід було подолати ряд перешкод: відсутність якісної технічної бази для масового прийому та поширення зарубіжних телепрограм; неправомірний прийом та розповсюдження сигналів більшістю комерційних телекомпаній України; відсутність синхронних перекладів українською мовою більшості програм зарубіжних телестанцій за умов мовної неготовності значної частини нашого населення сприймати їх в оригіналі.

До певної міри подолати ці бар'єри вдалося лише ICTV (International Commercial Television) – телекомпанії, заснованій у грудні 1991 року концерном РРТ та американською корпорацією "Storyfirst Communications". Оснащений сучасною апаратурою АСК ICTV давав можливість приймати з супутників програми багатьох телекомпаній світу. Але це не механічна ретрансляція, а осмислена вибудова своєї програми з багатьох компонентів. Правда, на виробництво власної продукції телекомпанія у перші роки вийти так і не змогла. Одначе вона заявила про намір розповсюдити свій вплив на територію всієї України. Згодом ICTV стала четвертою загальнонаціональною телемережею в України. Нове обличчя каналу почало формуватися у 1998 році з приходом до керівництва компанією Ю. Плаксюка.

Україна планувала запуск власного восьмиканального супутника з метою відкриття українського супутникового телебачення, проте це так і не було здійснено. А першою прорив до космічного мовлення здійснила телекомпанія "ТОНІС" – найстарша в країнах СНД недержавна телекомпанія, заснована у 1988 році в Миколаєві. Отримавши спеціальний дозвіл уряду, "ТОНІС" через орендований супутниковий ствол 16 грудня 1994 року почав мовлення на Європу, Північну Африку та Близький Схід.

Становлення незалежної української держави збіглося у часі з періодом виникнення комерційних (недержавних) телекомпаній. Вже на початок 1994 року офіційні свідоцтва на право вести мовлення одержали майже тисяча компаній, студій, редакцій, програм ТБ та радіомовлення, що не входили до системи Укртелерадіокомпанії, в тому числі більше 400 телекомпаній, з яких 284 не вели мовлення.

Зарубіжна відеопродукція, яка використовується абсолютною більшістю "альтернативних" телестудій, є основою їхнього екранного благополуччя. Підхід переважної більшості недержавних засобів ТБ до використання наданого їм ефірного часу є досить одноманітним: в основному прокат закордонної відеопродукції часто сумнівної технічної та художньої якості.

Проте, навіть такий неякісний продукт давав уявлення українцям тодішнім і часто продовжує це робити нині. Чи то кіно, чи будь-яка інша відеопродукція, телепрограма культурна чи економічна – усе це так чи інакше дозволяє, не перетинаючи кордони, дізнатися про життя країни, народу, нації зовсім іншої і, навпаки, тим, хто дивиться українські канали за межами нашої держави, вдається так само, сидячи у себе вдома чи в офісі, скласти певну культурну картину про нас і нашу культуру, мистецтво. Цілком ймовірно, що після чергового перегляду українського телеканалу котрийсь австралієць, німець чи американець вирішить взяти свою родину і прилетіти на екскурсію до Києва, Львова чи Запоріжжя, щоб побувати в наших театрах, музеях, подихати повітрям наших парків і дізнатися про щось ще, крім Кіпру чи Єгипту.

Дьяченко В.В.,
аспірант ДАКККіМ

РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

Сьогодення в Україні відзначається бурхливим розвитком засобів комунікації та передачі інформації. Якщо ще 150 років тому назад людство читало художні та наукові книги й журнали або слухало музику тільки у безпосередньому виконанні музикантів, то вже 127 років тому воно отримало нову можливість – у 1977 році Едісон зробив перший запис голосу людини (“У Мері було маленьке ягня”). Сучасний розвиток комп’ютерної техніки й інформаційних технологій прискорює потік інформаційної свідомості сьогодення на неймовірні швидкості. Де б сьогодні ми не були, завжди є пристрій, що пов‘язує нас із цим безсмертним інформаційним простором: чи то мобільний телефон, чи то радіо, телевізор... І мало хто з нас думає про те, що по той бік інформації знаходиться багато років людської праці, що сучасний комунікативний простір ми створюємо самі, а його екологія залежить від нас.

Відомо, що людина отримує інформацію із зовнішнього середовища за допомогою органів чуття, тобто за допомогою першої сигнальної системи ми відчуваємо на дотик, запах, бачимо світло та предмети, чуємо різноманітні звуки. Тому сама інформація може поділятися на зорову, слухову, дотикову, ту, що несе для нас запахи та смаки. Проте інформацію треба вирізнити: якщо на природні явища дотику (холодне та гаряче) людина реагує на рівні відпрацьованих нами з дитинства рефлексів, то потрібно ще зрозуміти сигнали, які сприймаються нею у вигляді зорових та слухових повідомлень або символів. Тут у ролі дешифратора виступає так звана друга сигнальна система, за допомогою якої людина, що використовує ресурси зорової та слухової пам’яті, може зрозуміти семантичне значення тексту або мови. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що ті зовнішні сигнали, які ми сприймаємо за допомогою органів відчуття, поділяються на природні (світло, шум, колір, запах, смак тощо – все, що несе нам інформацію про стан навколишнього середовища або події, які відбуваються) та синтетичні, тобто ті, що мають штучну природу. Синтетичні ж сигнали поділяються на комунікативні (ті, що передають та приймають інформацію) та сигнали неприродного походження – це вже всі явища, які мають індустріально-подієву природу (штучне світло, синтетичні звуки, синтетичні предмети та всі дії і явища, що з ними пов’язані).

Дуже велику роль сьогодні в українському суспільстві відіграють різноманітні засоби передачі інформації та технологічні можливості

відтворювати її. Якщо раніше для отримання естетичного задоволення потрібно було купувати білет на концерт або виставу, то сьогодення змінює все. Ви можете зробити тільки кілька рухів і – звучить музика, йде кінострічка, відбувається подія, яка сприймається нами як щось буденне хоч і несе в собі багато різноманітної інформації.

Можна уявити поділ загальних засобів отримання сучасною людиною інформації. Це індивідуальні: спілкування (мова), читання (книги, тематичні журнали і газети, та інше, що надає людині ту інформацію, яка потрібна саме їй), прослуховування аудіо чи відео носіїв інформації (музика, фільми, мультимедійні енциклопедії тощо); масові: засоби масової інформації (телебачення, радіо, преса); видовищні заклади (конференції, концерти, кінотеатри, оперні театри, шоу, вистави, цирк, парки та зони відпочинку); реклама (рекламні щити, постери на вулицях та метрополітені, рекламні відеоролики у кінотеатрах, метрополітені, телебаченні) тощо.

Отже, щоб зрозуміти, де знаходиться та ніша, яку займає звукорежисер в сучасному інформаційному і культурному просторі України, необхідно спочатку зрозуміти: хто такий звукорежисер та що він робить або продукує.

Якщо виокремити термін “звукорежисер”, то виходить два підмета: звук та режисер. Тобто це людина, яка є режисером звуку, змінює його в необхідних формах, в часі та гучності. Тому потрібно проаналізувати два явища – звук та діяльність режисера.

Звук можна визначити як хвильовий процес, тобто звуки існують завдяки розповсюдженню коливань в будь-якому пружному середовищі (наприклад: метал, вода чи повітря). Там, де немає пружного середовища, наприклад, вакуум у космосі, там немає і звуку. Наука, яка вивчає поведінку такого явища, як звук в різноманітних умовах, називається акустикою. Але по-іншому звук сприймається самою людиною, оскільки це вже є суб’єктивний фактор.

Людина чує звук і не думає про те, що це фізичний процес, який відбувається в пружному середовищі. Ми оцінюємо звуки за гучністю, тембром, висотою. Тоді, як фізика оцінює звук за рівнем звукового тиску або потужності, частоти та спектру. Людині вже все одно який спектр у дитячого крику, головне, щоб цей звук не тривав постійно. Але на сьогодні існує багато інформації про особливості сприйняття людиною звуку. Це і фізіологічні, і психологічні, і суб’єктивні характеристики кожної окремої людини. Вивченням цього питання займається така наука, як психоакустика. На сьогодні точно відомо що звуки гучніше за 60 Дб вже затримують увагу людини на рівні підсвідомості, що музика може як лікувати, так і руйнувати людську свідомість, на що звернули увагу ще в давній Греції.

Якщо звернутись до праць таких відомих філософів, як Піфагор, Платон, Аристотель та їх послідовників, то можна зрозуміти всю глибину питання, яке розкривається далеко не межами цієї статті.

Давні греки вивчали таку науку, як природознавство, пізнавали навколишній світ та створювали ті базові знання, якими ми користуємося і сьогодні. Вони трактували основні поняття про фізичні та психофізіологічні особливості звуку, його вплив на настрій, стан самопочуття людини, задіяли такі поняття, як музичний звук та музична акустика.

Бурхливий розвиток впливу на свідомість людини звуковими засобами або боротьба за споживача, що спостерігається у розвитку мас-медіа та масовій культурі в Україні, тільки підтверджує цю інформацію. Сьогодні ринкові відносини керують напрямком розвитку сучасних технологій як в техніці, так і в соціокультурних відносинах шоу-бізнесу та мас-медіа. Із сторони звуку це виявляється у великій розмаїтості звучання різних типів акустичного сигналу, електронних інструментів, синтетичного звуку. Ми живемо в акустично активному середовищі, а звук є для нас необхідним джерелом інформації, що дає людині можливість просторової орієнтації.

Розглянемо тепер загальну характеристику терміну "режисер", яку дає нам театральна енциклопедія.

"Режисер (від франц. regisseur, від лат. rego – керую) – це творчий працівник театру, що здійснює постановку драматичних (п'єса) або музичних (опера, оперета) творів на сцені. У сучасному театрі такого режисера називали режисером-постановником або просто постановником спектаклю. Режисер очолює весь процес роботи колективу над створенням спектаклю. Здійснюючи певну інтерпретацію п'єси (опери, оперети), він домагається творчого розкриття задуму драматурга (композитора), визначає ідейну спрямованість спектаклю і те загальне завдання, заради якого ставиться п'єса. Прагнучи до найбільш повного розкриття змісту літературного (або музичного) твору через систему сценічних образів, режисер поєднує в єдиному задумі творчі зусилля акторів, художника-декоратора, композитора і інших учасників проекту. Він є організатором усіх робіт, пов'язаних із створенням спектаклю. Найважливішою частиною діяльності режисера є робота з акторами, спрямована на розвиток таланту виконавців стосовно кожної ролі" [1].

Поєднуючи ж напрям роботи режисера із звуком, можемо дати досить цікаве визначення терміну "звукорежисер" або його фактичній діяльності.

Отож звукорежисер – той, що керує звуком у постановках спектаклів, у кіноіндустрії, телебаченні, естрадних і циркових програмах. На основі власного творчого задуму створює звукову реальність, поєднуючи роботу композитора, аранжувальника, звукооператора в одну цілу картину.

Отже, в сучасному інформаційно-культурному середовищі звукорежисер відповідає не тільки за якість та зведення фонограм, але й за художню цінність, необхідність на ринку та вплив на свідомість людини того продукту, що він виробляє.

Література:

1. Театральная энциклопедия (Энциклопедии. Словари. Справочники) / Гл. ред. П.А. Марков. – М.: Сов. энциклопедия, 1961-1967. – Т. I-V.
2. Інтернет енциклопедія http://megabook.ru.
3. Сокол А.В. Структура музыкознания. Учебное пособие / Всесоюзный методический кабинет СССР по учебным заведениям искусств и культуры. – М., 1991.

Ільюшина Е.,
канд. соціологічних наук,
доцент ДАКККіМ

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ВЗАЄМОДІЮ ГЛОБАЛЬНОЇ ТА ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУР

Одним із найзначніших і визначальних процесів сучасності, безперечно, є глобалізація. Глобалізація – це, власне, всі сучасні соціальні, економічні, політичні, інформаційні, торговельні, фінансові, транспортні, трудові, культурні, комунікаційні зміни і процеси, які відбуваються в технологічно розвинутих країнах Західної Європи, США і Японії, спричиняють створення глобальних структур, й до того ж впливають на процеси у всьому світі. Об'єктивно усі ці процеси сприяють формуванню єдиного всесвітнього ринку та зростанню міри взаємопов'язаності й взаємозалежності між країнами, народами, культурами.

Цей процес супроводжується драматичними змінами в соціальному, економічному, політичному і культурному житті західних, як втім – і в житті інших країн світу, про що свідчать дані соціологічних і економічних наукових розвідок, які доводять, що у переважній кількості країн, у тому числі й промислово розвинутих, почали зростати негативні тенденції в усіх сферах суспільно-політичного і суспільно-економічного життя, котрі пришвидшились після розпаду двополюсної моделі світу. Глобалізацію, згідно з постмодерністською методологією, можна розглядати як позасистемний фактор впливу на світові процеси, як неоднозначний, неодномірний і нелінійний процес, під час якого виникає якісно нове суспільство – глобальне суспільство. Відомий американський соціолог І. Валлерстайн акцентує увагу на тому, що в процесі глобалізації утворюється глобальне суспільство – світо-система, центром якої є країни-ядра – найрозвиненіші країни світу, які експлуатують менш розвинуті країни, що утворюють напівperiферію і периферію.

На рубежі XXI століття спостерігається тенденція до взаємозближення культур, що пов'язано з глобалізаційними процесами і передусім з розповсюдженням новітніх електронних засобів масової комунікації, завдяки яким стало можливо поширювати і пропагувати зразки західної культури

насамперед у всесвітньому масштабі. У зв'язку з цим спостерігається посилення процесу вестернізації. Відтак актуалізується проблема взаємовідносин західної культури та національних культур незахідного типу. З огляду на це набуває особливої ваги проблема збереження і розвитку національних культур, зокрема української.

Культура Заходу, яка активно розповсюджується по всьому світу, є масовою культурою. Під масовою культурою ми розуміємо систему споживацьких норм і цінностей гедоністичного характеру, що характеризується високим рівнем стандартизації та спрямованістю на уніфікацію. Ця культура активно і агресивно поширюється і пропагується через електронні мережі. Масову культуру можливо розглядати як значну частину глобальної культури, що формується на замовлення глобального капіталу. Глобальна культура, на наш погляд, – це система цінностей і норм, що формується в процесі становлення на Заході глобального суспільства як панівна, тобто це каркас майбутнього "нового порядку". Наголосимо, що масова культура – це комерційна культура, яка об'єктивно сприяє збільшенню обсягів споживання і виробництва, а, отже, зростанню багатства її замовників.

Національні ж, самобутні культури окреслимо за допомогою поняття "традиційна культура". При цьому нагадаємо, що традиційна культура здавна виступала ядром національної ідентичності. Національна культура, на противагу масовій, некомерційна. Вона є оберегом духовності, оскільки однією з найважливіших її складових є релігія.

Масова культура має на меті задоволення матеріальних потреб особистості (і тих, що з ними пов'язані) насамперед. Традиційна ж культура спрямована передусім на збереження духовності. Відтак спостерігатимуться суперечності між духовним аспектом культури, носієм якого є традиційна культура, і матеріальним, що несе в собі глобальна культура. Таким чином, цілком очевидно, що відносини між глобальною та традиційними культурами по суті є конфліктними.

В умовах глобалізації виникає конфлікт між апологетами глобального світу і прихильниками зміцнення національних держав, що дедалі загострюється. Цей конфлікт виявляє суттєві суперечності між мультикультуралізмом та ідентичністю. Ідентичність – ототожнення себе з іншими, усвідомлення своєї приналежності до певної групи чи суспільства, інтегрованість індивіда та суспільства. Мультикультуралізм можна визначити як культурну багатоманітність, плюралізм культурних форм, що значно ускладнює можливість ідентифікації. Відтак, під впливом глобалізації, в умовах наявності великої множини нормативно-ціннісних систем посилюється криза ідентичності, коли людина і навіть групи людей втрачають орієнтири.

Ідентичність та мультикультуралізм – це дві суперечливі точки зору на подальший розвиток відносин між прихильниками політики глобалізму та націотворення. Політика глобалізму зустрічає супротив з боку прибіч-

ників позиції зміцнення своїх національних держав та збереження власної культури. І це проблема, яка потребує свого вирішення. Цю проблему намагаються вирішити, як нам здається, шляхом інформаційної війни, головна роль у якій відводиться пропаганді та агітації через мас-медіа. Тому важливим є питання контролю ЗМК з боку національної держави.

Українське суспільство знаходиться у непростій ситуації пошуку власної національної ідентичності, яка передбачає збереження культурної самобутності у світі, що глобалізується. Без збереження національної культури віднайдення власної національної ідентичності є неможливим, а, отже, національна культура потребує захисту держави.

Ирдиненко Е.А.,
канд. философских наук,
доцент Луганского НПУ им. Т. Г. Шевченка

ТЕНДЕНЦИИ КУЛЬТУРНОЙ УНИВЕРСАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ И ВЗАИМООБОГАЩЕНИЯ КУЛЬТУР

Концептуальные принципы национального развития украинского общества базируются на духовных, моральных, социальных ценностях, которые стимулируют процесс развития государства через осознания своей уникальности. Украина сегодня стоит перед глобальной проблемой: как обновить целостный образ национальной культуры, как приобрести свою национальную идентичность.

Современная культурная ситуация в Украине способствует процессу достижения полноты национального сознания через взаимопроникновение и взаимообогащение культур. Общественное сознание обязательно направлено на определенную систему идей, взглядов и ставит перед собой цель осознать суть новых реалий бытия. Следовательно, для современной Украины необходимо четко определить национальные интересы и приоритеты.

Важно отметить, что духовный потенциал нации – это главный двигатель социально-экономического развития общества, именно поэтому на духовно-культурном, морально-этическом потенциале украинского народа следует формировать целостную систему ценностных ориентаций современного информационного общества [3, 54].

В современную эпоху наметились важные тенденции к взаимопроникновению и взаимообогащению культур. Всеобщее, универсальное составляют формы духовности, идеи и учения, т.е. культура. В наше время складывается особенный тип общемировой культуры, имеющей в основ-

ном западное происхождение. Процессы формирования данного культурного уровня сложны и противоречивы, так как каждая форма культуры специфична и взаимодействует, прежде всего, на соответствующие формы культуры других народов, что способствует заимствованию новых культурных форм и их адаптации.

Можно выделить несколько уровней взаимоотношения и взаимообогащения культур. Во-первых, это этнический уровень, который осуществляется между локальными этносами. Во-вторых, это национальный уровень взаимоотношения культур, который возникает через общую хозяйственную деятельность и государственно-политическую регуляцию. В-третьих, это цивилизационный уровень, который предполагает мировоззренческую установку на культурный синтез, на всемирность истории, на схождение культур. В данном случае, универсализм понимается как собирательное понятие, некая единая линия, которая возвещает о начале общечеловеческой культуры.

Н. А. Бердяев в работе “Смысл истории” пишет: “В то время как на арене истории совершились такие важные события, в Риме, в Греции происходили процессы объединения, образовывалось объединение народов и культур в единое вселенное человечество, в то время возникла точка, совсем не центральная по видимости, в которой совершалось величайшее откровение и соединение процессов, объединенных потоком древней истории, а единый всемирный поток в последний период его существования, образовался новый христианский мир, началась всемирная история” [4, 273].

Для современной эпохи характерны формирование общепланетной цивилизации. Становление общечеловеческой культуры на основе представления о целостности мира. Этот процесс предполагает принятие представителями национальных культур системы общечеловеческих ценностей, установок и ориентиров. Но культурная универсализация не означает унификацию, т.е. сведение всего многообразия национальных культур к какому-либо единому образцу Речь идет, прежде всего, о взаимосвязи, взаимопонимании национальных культур, что возможно при условии принятия общих культурных предпосылок, иначе взаимопонимание будет затруднительно.

Можно выделить тенденцию процесса культурной универсализации в современном мире, стирание жесткой идеологии, отрицавшей все, не свойственное существующей в государстве историко-культурной концепции. В последние десятилетия государства становятся более открытыми, соответственно, и культура приобретает черты большей всеохваченности, взаимопроникаемости.

Следует подчеркнуть, что процесс культурной универсализации возможен благодаря развитию высоких технологий. В сущности, это одна из

наиболее мощных предпосылок процесса культурной универсализации в мире.

По мнению американского социолога В. Шрамма, массовые коммуникации являются технической формой коммуникаций, которая позволяет почти одновременно производить быструю передачу информации обществу для безличных аудиторий.

Среди основных тенденций универсализации отметим проблему переосмысливания образования. Новая система образования должна основываться на приоритете ценностей культуры, при этом образовательный процесс – это процесс формирования культуры личности, приобщение человека к духовным ценностям. Еще Т. Парсонс говорил о школе как "эволюционной универсалии" так как она – постоянное явление культурной и социальной жизни.

В настоящее время наряду с модернизацией национальной системы образования происходит постепенная интеграция украинского образования в мировое образовательное пространство. Для всего мирового сообщества конца XX начала XXI столетия становится характерным стремление преодолеть в образовании профессиональную замкнутость и культурную ограниченность, ориентация на воспитание широкообразованной и гармонически развитой личности. В педагогических кругах считают, что повышение уровня образования, прежде всего, необходимо модернизировать содержание, формы и методы образования. В этой связи в ведущих странах мира предпринимаются активные попытки для повышения результативности образования. На Западе во главе движения за улучшение качества образования стоят США. Американская нация во имя более качественного образования предусматривают выполнение четких задач: радикальное совершенствование существующей школы; создание "нового поколения" учебных заведений; приобщение каждого взрослого американца к самообразованию в течение всей жизни; мотивизирование усилий социальной сферы (общины и семьи). Так, в США среди взрослого населения (от 25 лет) число людей, занятых в производстве и имеющие образование на уровне старшей средней школы с 1970 по 1984 г. выросли с 52 до 82,3 %. Не менее значительны успехи Японии. Здесь в 1980 г. из пришедших на рынок труда выпускников учебных заведений 58 % имели полное среднее образование [2, 4].

Возможности гармонического развития личности в значительной степени зависят от уровня развития системы образования в стране, содержание передаваемых подрастающему поколению ценностей, умений, навыков, качеств профессиональной подготовки членов общества.

Таким образом, несмотря на многообразие культур, и культурных движений, ученые всех стран заинтересованы в постижении общей судьбы культуры человечества. Роль культурных универсалий в этом несомненна.

Универсалии выступают в обществе как своеобразные вариации развития, элементы культуры: нормы, ценности, правила, тенденции, свойства, присущие всем культурам независимо от географического положения, исторического развития и социального устройства общества.

Литература:

1. Бокань В. Культурологія: Навч. посіб. – К.: МАУП, 2003. – С. 105-120.
2. Воробьев Н.Е. А.Э. Бабышев. Школьное образование в США и Западной Европе // Учебное пособие. – Л: Альма-матер. – 2003. – С. 4-8.
3. Кравченко П.А. Роль культури в процесі національного державо-утворення // Філософські обрії . – 1999. – № 1 -2. – С. 52 -61.
4. Культурология // Учебное пособие для вузов. – М., 2005. – С. 269 -281.
5. Сміт Е.Д. Національна едентичність. – К., 1994.

Ключко Ю.М.,
канд. педагогічних наук,
професор КНУКіМ

ІНТЕРАКТИВНИЙ МУЗЕЙ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСВІТИ

Збільшенню кількості інтерактивних експозицій сприяє новий підхід до музеології, який виник з метою задоволення потреб сучасного суспільства і утвердження принципів, що передбачають активну участь відвідувачів. Такий підхід спонукає до перегляду концепції музею у цілому і музею певного профілю зокрема.

Ці нові музеї не тільки мають фонди, які слід зберігати відповідно до традицій музеїв XIX століття, але й прагнуть зберігати і передавати знання. Класична концепція споглядання замінюється концепцією участі.

Розглянемо динаміку розвитку музеїв на прикладі музеїв науки. Свій початок музеї науки беруть від збірок, які належали найбільш впливовим європейським родинам. Музей Ашмола у Оксфорді, заснований у 1683 році і присвячений природознавчій історії, вважається першим у світі музеєм науки. Другим у цій галузі вважається Королівський кабінет моделей Швеції, для якого інженер К. Полхум створив у 1700 році виставку механічних пристроїв. Обидва музеї існують і до сьогоднішнього дня, привертаючи увагу багатьох відвідувачів.

Індустріалізація Європи та Північної Америки сприяла новим технічним та науковим відкриттям, про які слід було інформувати публіку. Всесвітні виставки, які були надзвичайно популярними у XIX столітті, стали поштовхом до відкриття великих музеїв у Лондоні, Празі, Відні, Мюнхені та Вашингтоні. У таких містах, як Сан-Франциско, Осака і Ванкувер виставкові павільйони поступово перетворюються у великі музеї. Зокрема, німецький музей, що відкрився у Мюнхені в 1903 році,

вважається прототипом сучасного музею. За цією моделлю у 20-х роках XX століття було створено багато музеїв у Сполучених Штатах, що і визначило загальні тенденції, які поступово змінювались протягом XX століття.

1960-ті роки стали наступним етапом у розвитку музеїв науки. Те, що першою людиною у космосі став росіянин, а не американець стало справжнім ударом по амбіціям США, негативно вплинуло на міжнародну репутацію американських вчених. Як результат була реформована система освіти, а музеї науки стали відігравати провідну роль у музейному бумі, що мало широке соціальне значення.

Нова музейна епоха починається із створення у Сан-Франциско у 1969 році Експлораторіуму. Цей музей відкрив шлях новому поколінню закладів музейного типу, що відомі тепер як "центри науки" або як "неформальне наукове середовище". Завдяки успіху подібних закладів як інструменту освіти вони стали розглядатися як важливий елемент системи, що є суттєвим доповненням до формальної шкільної освіти. Результати навчання у неформальній обстановці, що створює візуальні стимули для дітей, підлітків та учнів у цілому, були високо оцінені експертами. Адже ресурси інтерактивних музеїв науки більш різноманітні, аніж ті, що мають у своєму розпорядженні невеликі шкільні наукові лабораторії.

Нова музеологічна тенденція, що передбачає більш активну участь відвідувачів, розвивалась паралельно з формуванням нової сфери досліджень, в якій поєдналися освітні, соціологічні та психологічні аспекти. Дані дослідження спрямовані на вивчення взаємозв'язку між відвідувачем (групою відвідувачів) та інтерактивними експонатами. Поглиблені дослідження цього комунікаційного феномену проводяться з метою отримання даних, які допоможуть збільшити освітній вплив музейних експозицій. Завдяки новим дослідженням можна отримати інформацію не тільки демографічного або кількісного характеру. Вони також є джерелом важливої якісної інформації для спеціалістів освітньої сфери. Вивчення публіки має в основному кількісний характер і допомагає визначити тип людей, які відвідують виставки (це переважно демографічні дослідження). Особливості відвідувачів аналізуються з метою отримання інформації про тип публіки, яка регулярно відвідує музей, про вікові групи, що переважають серед музейних відвідувачів тощо. Дослідження такого роду допомагають керівництву музею планувати заходи і визначати години роботи закладу з урахуванням потреб споживачів.

Дослідження поведінки, що передбачає розгляд реальних зв'язків між відвідувачем і відвідуванням, може мати як кількісний, так і якісний характер. У ході проведення кількісних досліджень збираються такі дані, як тривалість відвідування, підхід відвідувача до читання тексту, тривалість взаємодії з експонатом. Одне із самих репрезентативних досліджень

такого типу було проведено у 1987 р. Полетт Макманус у Британському музеї (Музей природничої історії) в Лондоні. Відповідно до мети свого дослідження вона наздогад спостерігала за відвідувачами, які зупинялись біля певного експонату (всі відвідувачі умовно були розподілені на чотири групи: поодинокі, пари, групи дорослих і групи з дітьми). Серед параметрів, що вивчала Макманус, були тривалість відвідування, тривалість бесід, поведінка, яка характерна для відвідувачів у ході читання і взаємодія з експонатами.

Якісні дослідження аналізують взаємодію між людьми та між окремими відвідувачами і експонатами. Особливий інтерес для музеологів являє інформація щодо здатності відвідувача швидко сприймати концепції, які закладені у експонатах. Прикладом цього можуть стати дослідження, проведені у 1991 р. Гелманом, Массі та Макманус у відомому музеї для дітей "Будь ласка, торкайся" у Філадельфії (США). За допомогою прихованого мікрофону вони записували розмови між батьками і дітьми у різних залах музею. Отримані таким чином дані про поведінку сімей були використані при складанні матеріалів відносно навчання у неформальній обстановці.

Цікаві дослідження були проведені у Музеї науки Грошового фонду (Іспанія, Барселона) на пересувній інтерактивній виставці "Бачити – не означає вірити". На виставці було здійснено спробу показати як можливості людського сприйняття, так і притаманні сприйняттю обмеження. Виставка включала біля 30 інтерактивних експонатів, розташованих на площі 150 кв. м. Цей тип виставки був спеціально розроблений для розміщення у різних громадських закладах, де передбачалось її експонування протягом 3-4 тижнів. Слід виділити ряд особливостей, які роблять виставку цікавою і доступною для широкої публіки: на огляд витрачається всього лише півгодини; вона, як правило, розміщується у центрі міста; вхід на виставку безкоштовний. Крім цього, щоб полегшити транспортування експонатів та їх монтування, виставка складається із окремих автономних модулів. Кожен із них можна розглядати окремо, щоб проаналізувати ідею, яка міститься у експонаті і яку він покликаний донести до відвідувача.

Мета дослідження передбачала збір кількісних даних про поведінку відвідувачів. Спостереження за відвідувачами проводилось безпосередньо, спостерігач фіксував поведінку різних категорій, звертаючи особливу увагу на певні типи поведінки. Зокрема, спостереження проводилося за трьома змінними величинами – тривалість відвідування (у секундах), тривалість розмов у групах із змінною кількістю людей (у секундах) і поведінкою у ході читання (увага до тексту про даний експонат) – після чого отримані результати були проаналізовані. При виборі експонату, призначеного для вивчення, дослідники керувались наступними критеріями: експонат повинен бути сконструйований таким чином, щоб містити у собі самостійну ідею,

яку можна сприймати без допомоги зовнішніх чинників; він повинен бути атрактивний – показник, що визначається (у відсотках) співвідношенням відвідувачів, які зупиняються для огляду експонату протягом 5 сек. та більше, або повністю віддаються взаємодії з ним; експонат повинен бути максимально зручно розташований для спостереження.

Отже, можна зробити висновок, що сучасні музеї виходять із того, що оптимальний варіант відвідування музейного закладу передбачає пізнавально-рекреаційний підхід, тобто створення такого середовища, де все підкорено присутності людини і передбачає її активну участь, доступ до експонатів, творчий підхід, довіру, комфорт і розваги.

Кононученко Л.І.,
здобувач КНУКіМ

ІНФОРМАЦІЙНІ ПОТРЕБИ КОРИСТУВАЧІВ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ (ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ)

Задоволення інформаційних потреб (ІП) користувачів є головною метою функціонування бібліотек, що визначає їх активну участь в інформаційних перетвореннях в державі. Здавна людством створювались суспільні інститути, спрямовані на створення різних видів документів, їх збір, збереження та розповсюдження. Інформація, яка надається суспільству бібліотеками, є основою для розвитку освіти, науки, культури, промислового виробництва, тобто для задоволення інформаційних потреб сучасного суспільства. Для ефективного задоволення інформаційних потреб користувачів недостатньо виробництва самих документів. Необхідно забезпечити їх концентрацію у конкретних точках простору, зберігання і надання користувачам у необхідний час. Таким чином, основною причиною виникнення бібліотеки та її існування є інформаційні потреби користувачів, викликані різними видами життєдіяльності людини.

Проблема вивчення інформаційних потреб актуальна для фахівців різних наукових напрямків. Та особлива увага надається їй у галузі, бібліотекознавства, документознавства та інформатики.

Історичні витоки щодо розвитку теорії ІП сягають кінця XIX ст., коли в Україні почала формуватися читачезнавча концепція діяльності бібліотек, сутність якої полягала у вивченні читачів та їхніх читацьких інтересів. У 20-ті роки XX ст. провідні українські бібліотекознавці усвідомлювали необхідність вивчення читачів бібліотек як обов'язкову умову організації ефективного бібліотечного обслуговування читачів, що дозолило виявити особливості ІП різних категорій користувачів бібліотек.

З середини 30-х до кінця 50-х років XX століття соціально-політичні умови в країні не сприяли вивченню ІП читачів, хоча окремі бібліотеки вели дослідження ІП своїх користувачів.

Активне дослідження інформаційних потреб користувачів розпочалося в середині 60-х років в галузі науково-інформаційної діяльності. Особливо плідними для дослідження теорії ІП були 70-80-ті роки. У цей період з'явилась значна кількість публікацій, які присвячені різним аспектам вивчення інформаційних потреб споживачів інформації. Одними із перших, хто розпочав теоретичні розвідки означеної проблеми, були фахівці інформатики, які розглядали інформаційні потреби вчених і інженерів. У бібліотекознавстві та бібліографознавстві в цей час також починається розробка теорії інформаційних потреб, висвітлюються теоретичні засади ІП вчених і спеціалістів з різних галузей знань.

Вирішенню питань теоретичного характеру значною мірою заважала неопрацьованість, нечіткість термінологічного апарату всієї галузі знання, відсутність єдиного розуміння багатьох початкових понять. Звідси нескінчені дискусії навколо об'єктивності потреб, зміщування суспільного, колективного та індивідуального в потребах і інтересах, а також самих понять "потреба" та "інтерес", абсолютизація психологічних або соціальних аспектів.

Так, М.С. Слободяник виділяє три основні організаційні форми вивчення ІП: участь у всесоюзних НДР, проведення наукових розвідок у відповідності з республіканськими програмами і планами окремих установ та дисертаційні дослідження.

Поряд з теоретичними розробками у 60-х -70-х роках значно зросла популярність конкретних соціологічних досліджень ІП в бібліотеках. У центрі досліджень були всі основні соціально-професійні і соціально-демографічні групи: робітники, спеціалісти, учні, службовці, пенсіонери, а також юнацтво – учні старших класів. Було здійснено порівняльні результати досліджень ІП читачів України. Проаналізовано зміст і динаміку ІП основних читацьких груп, що склались у ОУНБ: науковців, фахівців природничо-технічного, сільськогосподарського, гуманітарного комплексів, студентів. Визначена специфіка ІП нових читацьких груп, зайнятих у недержавній сфері економіки. Отже, незважаючи на ідеологічні нашарування, у 60–80-ті роки XX століття вченими зроблено суттєвий внесок у розвиток теорії ІП.

Сучасний період у розвитку теорії ІП триває з початку 90-х років XX ст., коли розпочинається становлення української державності і відзначається, на нашу думку, великою кількістю прикладних досліджень, що спрямовані на вивчення ІП різних категорій споживачів інформації: спеціалістів сільського господарства; керівників органів і установ здоров'я; спеціалістів правової діяльності, вчителів, бібліотечних фахівців, журналістів, спеціалістів в галузі мистецтва.

В цей час визначено два основних підходи до вивчення ІП – психологічний і наукознавчий. У сучасній теорії інформаційних потреб найбільше розповсюдження отримав діяльний підхід, у відповідності з яким у основі

виникнення інформаційних потреб є діяльність людини, що виражає її потребу в знаннях. Розуміння діяльності як основи формування ІП визначаючої їх природу і зміст, науковці пов'язували формування інформаційних потреб безпосередньо з діяльністю вчених і спеціалістів. Як і будь-яка інша категорія потреб, ІП – динамічні, постійно змінюються під впливом соціального розвитку суспільства та інформаційних технологій. ІП мають об'єктивний характер і пов'язані з закономірностями розвитку наукомістких галузей науки і техніки. Інформаційні центри в бібліотеках України сприяють забезпеченню відкритого віртуального і фізичного доступу широкому загалу користувачів до інформаційних ресурсів і послуг, а передові інформаційні технології знаходять своє належне використання і розвиток.

В сучасних умовах вивчення ІП набуває особливої актуальності, оскільки воно є одним із напрямків реалізації маркетингового підходу до діяльності публічних бібліотек та інших інформаційних установ. На сьогоднішній день дослідниками даної проблеми накопичено багатий теоретичний і практичний досвід, який дозволяє узагальнити матеріал і намітити шляхи розвитку цього напрямку в діяльності документно-інформаційних установ.

Левчук О.С.,
ст. викладач КНУКіМ

ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО МІСТА XIX СТОЛІТТЯ

Процеси демократизації, котрі визначають характер соціокультурного розвитку сучасної України, зумовили дедалі зростаючий суспільний інтерес до проблем національної культури в її онтологічному сенсі – як способу життя, культури повсякдення чи побутової культури народу в найширшому розумінні цього поняття. Для визначення даного поняття в західній, а з 90-х років XX століття і в українській культурології та мистецтвознавстві використовують терміни "популярна культура" й "масова культура". Переважна більшість дослідників теорії та історії культури вважає, що явище й термін "популярна культура" вужчі за значенням, регламентовані хронологічними рамками масового суспільства, котре формується в епоху індустріалізації і стрімко розвивається в постіндустріальну добу.

На противагу феноменові селянської традиційної етнокультури, популярна культура українського міста, котра зазнала в XIX столітті значних трансформацій під впливом культур домінуючих держав, досліджена у вітчизняній науці фрагментарно. Внаслідок цього українську культуру традиційно ототожнюють з народною й інтерпретують у неправомірно вузькому дискурсі "народництва" і "просвітянства".

Актуалізація процесів культурної ідентифікації, національного стилетворення, зокрема, у сфері сучасного міського побуту, дозвілля, обумовлює нагальну потребу дослідження традиційних форм міського побуту, дозвілля, історії видовищних мистецтв тощо. Популярна культура українського міста XIX століття відігравала помітну роль у формуванні етичних установок, естетичних смаків, національної ідентичності тогочасного суспільства. Попри значну зрусифікованість і сполонізованість українського міста в "підросійській" та "підавстрійській" Україні, простежуються виразні тенденції до збереження та модернізації традиційних форм громадського дозвілля, етикету і творення на їх основі нових, своєрідних моделей міського побуту. Популярна культура, що включає в себе святково-розважальний комплекс, є відкритою системою, котра акумулює і синтезує елементи різних традицій, сфер побуту, мистецтва, виконує роль сучасної сполучної ланки між "низовою" (народною) і "високою" (елітарною) культурами. Природа, функції, естетичні характеристики міського побуту, громадського дозвілля, свята, видовища потребують системного дослідження. Вивчення популярної культури українського міста XIX століття як вагомого соціокультурного феномена сприятиме спростуванню як нігілістичних оцінок ролі й значення цього феномена в історії української культури, так і непоодиноких спроб тлумачити побутову культуру українських міст як феномен переважно чи виключно російської ("общерусской") культури. Об'єктивне наукове осмислення явища популярної міської культури XIX століття, усвідомлення його вагомості й цінності сприятиме також правильному вибору стратегій у сучасних процесах національного культуротворення.

З огляду на специфіку історичного розвитку України (довготривале буття у бездержавному статусі, зрусифікованість і сполонізованість міст, слабкість провідних верств населення тощо) функції "стрижневого елемента" на українському ґрунті виконувала переважно традиційно-побутова селянська культура. Починаючи з XIX століття, в Україні формується потужний пласт наукової літератури, присвяченої побутовій народній чи селянській культурі, – праці М. Костомарова, П. Куліша, М. Максимовича, М. Драгоманова, В. Антоновича, І. Франка, М. Лисенка, П. Чубинського, О. Потебні, В. Верховинця, О. Воропая, О. Килимника, і наукові праці – від перших записів народних пісень, здійснених на початку XIX століття В. Ломиковським, З. Доленгою-Ходаківським та М. Цертелєвим – до фундаментальної академічної "Історії української культури у п'яти томах", видання якої розпочалося на початку XIX століття. Популярну культуру українського міста, в середовищі якого з наростаючою силою зіштовхуються різні культурні потоки, важко ідентифікувати у вимірах традиційно-побутової культури. Дозвіллєва, ярмаркова культура українського міста XIX століття, святкова естетика, "площадне мистецтво", загалом видовищне мистецтво, міський фольклор та інші компоненти популярної культури українського міста потребують комплексного дослідження.

Література:

1. Гриценко О. Українська популярна культура як об'єкт дослідження // Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 9-23.
2. Макаров А. Киевская старина в лицах. – К.: Довіра, 2005. – 878 с.
3. Макаров А. Малая энциклопедия киевской старины. – К.: Довіра, 2002. – 558 с.
4. Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.
5. Субтельний О. Україна: історія. – К.: Либідь, 1991. – 512 с.

Пакін В.О.,
аспірант КНУКіМ

ТУРИЗМ – ПРІОРИТЕТНИЙ НАПРЯМ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

З погляду новітньої історії XX ст., туризм сьогодні набув величезного значення як соціально-культурне явище і став складовою формування національного бюджету країн. У розвинених країнах Європи, США, Азії ця сфера отримала широкий розвиток в економіці та культурі і зайняла одне з провідних місць в соціальному житті суспільства. Туризм на сьогодні приваблює мільйони людей. За статистичними даними Всесвітньої туристичної організації (ВТО) у 2000 році на планеті подорожувало 700 млн. чол. Лише за останнє десятиліття (з 1986 по 1996 рр.) чисельність туристів зросла з 339 до 522 млн. чол., тобто на 74,6 %. Майже в 3 рази за цей же період зросли обсяги прибутків від туризму з 142 до 423 млрд. дол. США. Таких темпів зростання прибутків не знала жодна інша галузь у світі. На десять провідних туристичних країн світу припадає 53 % від світового розвитку туристичного потоку. З поміж десяти проміжних країн світу, що мають найбільший прибуток від туризму, сьоме місце посідає Німеччина. Її прибуткова частина у формуванні національного бюджету постійно зростає. Так, за статистичними даними тієї ж Всесвітньої туристичної організації (ВТО), вона складала у 1990 році 11,471 млрд. доларів, у 1995 р. – 12,810, 1996 р. – 13,1688. Враховуючи, що туристична галузь в Україні тільки на стадії становлення, то стає цінним той накопичений зарубіжний досвід як для розвитку вітчизняної туристичної галузі, так і для нагромадження національного бюджету прибуткової частини, яка перебуває в постійному дефіциті.

У сучасних умовах переходу України до ринкової економіки в кожній галузі відбувається пошук нових шляхів і методів виробництва, здійснюється аналіз сучасного стану, окреслюються перспективи на майбутнє. Ці процеси характерні також для туристичної галузі, яка спрямована

на отримання прибутку через задоволення туристичних потреб населення, надання йому різноманітних туристичних послуг у вигляді житла, харчування, транспортного й екскурсійного обслуговування та іншого сервісу.

Розвиток туризму в Україні особливо актуальний, оскільки саме завдяки туризму Україна може поліпшити соціально-економічну ситуацію. Сфера туризму підтримує майже 50 суміжних галузей та створює додаткові робочі місця. Один турист дає роботу 10 особам. Створення одного робочого місця в сфері туризму в 20 разів дешевше, ніж у промисловості. Туризм в Україні може і мусить стати сферою реалізації ринкових механізмів, джерелом поповнення державного та місцевих бюджетів. Це одна з найбільш прибуткових і найдинамічніших галузей світової економіки, на яку припадає майже 6 відсотків світового валового національного продукту, 7 відсотків світових інвестицій і 5 відсотків усіх податкових надходжень.

Україна має вагомі об'єктивні передумови, щоб увійти до найрозвиненіших у туристичному відношенні країн світу. Маючи вигідне геополітичне розташування, вона з давніх часів є перехрестям транспортних та людських потоків з Півночі на Південь та із Заходу на Схід. Держава володіє значним переважно рівнинним ландшафтом, багатством флори і фауни, культурно-історичними пам'ятками, широкою індустрією подорожей і туризму.

Відсутність у 1989 – 1993 рр. структур і важелів державного регулювання туризму в Україні призвела до руйнування важливих складових частин інфраструктури галузі, розпаду соціально орієнтованого внутрішнього туризму, відпливу значних валютних коштів за кордон, а також до погіршення матеріально-технічної бази. Було порушено систему напрацьованих зв'язків і турів, підготовки й використання досвідчених кадрів. Якщо в середині 80-х рр. Україну щороку відвідувало понад 500 тис. іноземних туристів, то в 1992 р. – лише близько 120 тис. Разом з тим, 10 млн. українських громадян виїжджало за кордон переважно за так званими "шоп-турами". Внаслідок цього, в 1989-1992 рр. держава втратила 80 відсотків валютних прибутків від іноземного туризму.

Призупиненню цього негативного процесу сприяли вжиті урядом заходи, насамперед в галузі законодавчого регулювання діяльності туристичних закладів. Законодавча робота базувалась на діючих документах Всесвітньої туристичної організації, Манільській декларації з туризму, Хартії туризму, Кодексі туриста, Глобальному етичному кодексі туризму та інших міжнародних угодах. В результаті прийнято закони України "Про туризм" (1995р., внесено зміни у 2003 р.), "Про курорти" (2000 р.). Видано також Указ Президента України "Про основні напрями розвитку туризму в Україні до 2010 року" (1999 р.), Постанову Кабінету Міністрів України "Про заходи подальшого розвитку туризму" (1999 р.); нормативні акти регіональних органів влади.

Зважаючи на місце і роль туризму в житті суспільства, держава проголошує його одним із пріоритетних напрямів розвитку національної культури та економіки.

Стратегічна мета розвитку туризму в Україні полягає у створенні продукту, конкурентоспроможного на світовому ринку, здатного максимально задовольнити туристичні потреби населення країни, забезпечити на цій основі комплексний розвиток територій та їх соціально-економічних інтересів при збереженні екологічної рівноваги та історико-культурної спадщини. Це стосується насамперед таких привабливих туристсько-рекреаційних зон, як Автономна Республіка Крим, Волинська, Закарпатська, Запорізька, Івано-Франківська, Львівська, Миколаївська, Одеська, Полтавська, Рівненська, Херсонська, Черкаська, Чернівецька області, м. Київ, де туризм посідає чільне місце в розвитку економіки.

У лютому 2005 року за підсумками міжнародної туристичної виставки "Holiday World" в Празі Україна отримала гран-прі виставки за найкращий стенд та вдалу презентацію своїх туристичних можливостей, а у березні 2005 року на найбільшій і найавторитетнішій у світі турбіржі "ITB" у Берліні експозиція України отримала четверте місце серед європейських країн-учасниць за оформлення стенду і рівень роботи з відвідувачами.

Таким чином, туризм – високоприбутковий сектор економіки та чинник підвищення міжнародного авторитету. Тому важливо, щоб визнання українського туризму як індустрії супроводжувалося виділенням відповідних ресурсів з боку держави, зокрема на розбудову інфраструктури, будівництво та реконструкцію шляхів, аеропортів, реставрацію історичних пам'яток, музеїв, підтримку єдиної державної інформаційно-рекламної системи туристичної галузі України. Досвід країн розвинутого туризму доводить, що без державних вкладень розвиток туризму неможливий, при цьому вкладання є, власне, не витратами, а інвестиціями у галузь, що дає високі та швидкі прибутки.

Сєрая Н.Д.,
аспірантка ДАКККіМ

ПРО СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ "ПОПКУЛЬТ"

Терміни "масова" і "популярна" не мають чіткого розмежування за змістом. "Масовий" від латинського massa означає у дослівному перекладі ком, шматок, а у широкому розумінні – множинність, велика кількість чогось або когось.

Термін "популярний" увійшов у вжиток від латинського popularis – народний, корисний народу. У широкому значенні він використовується

як аналог загальнодоступного, загальноприйнятого або такого, що користується відомістю, успіхом у широких колах населення.

Тривалий час термін "популярна" культура вживався як синонім народної, яким підкреслювалася протилежність останньої професійним формам культурної діяльності.

Ще один підхід став визначальним для виокремлення популярної культури у окреме явище. Це спроба протиставити її цінності іншим справжнім, носіями яких є високе мистецтво меншості, підхід, який формується у межах літературного та мистецького модернізму.

Процес комерціоналізації культурної діяльності доповнив її зміст фактором моди, яка, власне, витіснила те, що завжди було провідником цієї ідеї, а саме реалістичність, що визначалася тим, наскільки вона віддзеркалювала в собі світ актуальний для народної свідомості, інакше свідомості більшості.

Отож, трансформуючись у моду, популярна культура набуває іншої якості. Вона встановлює орієнтири для всіх сфер громадського життя, що автоматично призводить до його масовізації.

Так, популярна культура втрачає остаточно своє первинне призначення: пом'якшувати і відповідним чином "адаптувати" стандарти високого мистецтва до масового сприйняття. Вона трансформується у масову і залишає за собою тільки функцію індикатору попиту на ту чи іншу продукцію для масової людини.

З розвитком індустріального виробництва наприкінці XIX століття популярна культура перетворюється з поп-культури у індустрію розваг. Поп-культура стає засобом розповсюдження масової культури, використовуючи інструментарій, який сприяв просуванню товару в умовах ринку, тобто інформаційні можливості ЗМІ, ярмаркові форми розпродажу з яскравою рекламою тощо. Саме у таких формах поп-культура репрезентує себе в умовах модерністської міської культури. Вона набуває синкретичності і стильової алогічності та хаотичності. З позицій соціологічного підходу поп-культура ототожнюється з масовою.

Щодо виробника поп-культури погляди розходяться. Одна позиція – поп-культуру виробляє пануючий клас, всі інші змушені сприймати все, що їм пропонують, інша – виробників багато, їх конкуренція дозволяє обирати споживачу те, що йому до смаку.

Суттєвим внеском у теорію популярної культури є розроблена соціологами концепція "сфери публічності", яка передбачає наявність нормативного стандарту простору, через яке сприяє самовизначенню народу. Тобто поп-культура є способом раціональної і критичної участі в сфері політики народних мас.

Солодовник В.В.,
канд. екон. наук,
заст. директора УЦКД

МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ ТА ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

Становлення музичної індустрії в Україні почалося фактично лише в роки незалежності. При мінімальній участі держави виникли та набули розвитку раніше відсутні форми творчої і підприємницької діяльності: виробництво фонограм та музичних відео, промислове тиражування та поширення цих записів. З`явилось чимало нових творчих колективів та окремих виконавців, продюсерських та гастрольно-концертних організацій, музичних студій та видавництв, підприємств – виробників касет та компакт-дисків, музичних радіостанцій та телеканалів.

Однак, музичний бізнес в Україні поки-що не став самостійною сферою підприємницької діяльності, важливою галуззю економіки. Надто мало українських популярних виконавців, продюсерів, студій звукозапису мають істотні прибутки від своїх виступів та музичних записів. Цьому є чимало причин – і низька купівельна спроможність публіки, і домінування іноземних (передусім російських) виконавців на концертних майданчиках та на полицях музичних магазинів, і засилля контрафактної (“піратської”) музичної продукції.

Важливу роль в музичній індустрії України відіграють електронні мас-медіа. Згідно з Законом України “Про телебачення і радіомовлення”, контроль за дотриманням законодавства у сфері телебачення і радіомовлення (зокрема, і щодо квот на вітчизняний музичний продукт) покладено на Національну раду з питань телебачення і радіомовлення, склад якої формується за пропозиціями Президента України та Голови Верховної Ради України і затверджується Парламентом. До функцій Національної ради належить і видача ліцензій на мовлення.

За оцінкою експертів, на вітчизняному музичному ринку записи українських виконавців займають 10-15% (понад 50% – записи російські, решта – західні).

Однак, ситуація на українському музичному ринку та у вітчизняній музичній індустрії поволі поліпшується. У 2001-2005 рр. відбулися значні зміни у законодавстві, що стосується музичної індустрії. Україна приєдналась до більшості міжнародних конвенцій з авторського та суміжних прав. Прийнята нова (досконаліша) редакція Закону України “Про авторське право і суміжні права” (2001). Під тиском міжнародних організацій правовласників, що звинувачували Україну в потуранні “піратству” в інтелектуальній сфері, в 2002 році був прийнятий Закон України “Про особ-

ливості державного регулювання діяльності суб`єктів господарювання, пов`язаної з виробництвом, експортом, імпортом дисків для лазерних систем зчитування" ("Закон про лазерні диски"). Цей Закон, втім, не зовсім задовольнив міжнародну музичну індустрію та не відвернув економічних санкцій щодо України. Лише в 2005 р. була прийнята нова, жорсткіша, редакція "дискового" закону і економічні санкції щодо України були скасовані. Шляхом внесення змін до "Кримінального кодексу" та "Кодексу про адміністративні правопорушення" істотно посилена кримінальна та адміністративна відповідальність за "піратство". Зловживання в гастрольно-концертній сфері спонукали до прийняття Закону України "Про гастрольні заходи в Україні" (2003), який значною мірою впорядкував цей вид діяльності.

Законом "Про гастрольні заходи в Україні" передбачені реєстрація, створення банку даних гастрольних заходів та запроваджений "гастрольний збір" (3% від виручки за продаж квитків на гастрольний захід). Кошти від цього збору використовуються для підтримки на конкурсних засадах некомерційних гастрольних проектів вітчизняних гастролерів.

Законом про компакт-диски запроваджене ліцензування видів діяльності, пов`язаних з їх виробництвом, розповсюдженням, експортом-імпортом. Видача ліцензій на виробництво компакт-дисків та контроль за дотриманням авторського і суміжних прав при виробництві та реалізації аудіо- та відеопродукції, згідно з законом про компакт-диски, покладено на Державний департамент інтелектуальної власності Міністерства освіти і науки України. В складі департаменту створений спеціальний "силовий" підрозділ для боротьби з "піратством". Ліцензії на здійснення операцій з експорту-імпорту компакт-дисків видаються Міністерством економіки України. Для посилення контролю на кордоні за "копірайтними" товарами Митна служба укомплектована фахівцями з авторського і суміжних прав.

В Україні діє Українське агентство з авторських та суміжних прав (УААСП), яке у 2005 році набуло статусу Ординарного (постійного) члена Міжнародної конференції авторських та композиторських товариств (CISAC) – міжнародної неурядової організації, що об`єднує 210 авторських товариств у 109 країнах світу. УААСП формує базу даних авторів та їхніх творів для подальшого розподілу авторської винагороди, здійснює управління майновими правами тих авторів, з якими укладено відповідні угоди. За даними УААСП у 2005 році збори авторської винагороди (роялті) за відтворення (звуковий запис) музичних творів зросли на 19% порівняно з 2004 роком., і склали 2,5 млн. грн. а за публічне виконання (сповіщення) музичних творів – на 30% і склали 1,9 млн. грн. Серед платників зборів за публічне виконання (сповіщення) музичних творів переважають організатори концертних заходів, радіокомпанії та телекомпанії, на яких припадає відповідно – 23, 17 та 15 відсотків загальної суми

сплати цих зборів. Втім, на УААСП припадає лише частина збору роялті, адже управлінням майновими правами авторів, виконавців, виробників фонограм займаються ряд громадських організацій та рекордингові компанії.

УААСП постійно надає до Швейцарського авторського товариства (SUISA) списки творів українських авторів, з якими укладено угоди про управляння їхніми майновими правами для внесення до Всесвітнього списку творів (IPI)[1].

В Україні функціонує низка недержавних організацій – Об`єднання виробників фонограм і продюсерів фонограм, Всеукраїнське об`єднання суб`єктів авторських та суміжних прав "Оберіг", Українська ліга музичних прав тощо. Ці недержавні організації сприяють вирішенню правових та інших спільних проблем музичної індустрії, виконують функції з колективного управління авторським та суміжними правами.

В Україні діє кільканадцять звукозаписуючих фірм (рекорд-лейблів). Серед них найпотужнішими є Lavina Music, Moon Records, Вирус Production, Comp Music, Ukrainian Records, Одісей, Атлантик.

Лідером серед видавців української музики є рекордингова компанія Lavina Music, яка розпочинала свою діяльність як дистриб`ютор при великому заводі з виробництва компакт-дисків "Росток". Компанія видає, зокрема, альбоми популярних українських груп "Океан Ельзи", "ВВ", "Друга ріка", "Скрябін", "Мандри", співачок Ані Лорак, Гайтани тощо. Lavina Music реалізує вітчизняні музичні проекти, надаючи артистам комплекс менеджерсько-продюсерських послуг, і отримуючи прибуток не лише від релізів "своїх" артистів, але й від їхньої концертної діяльності.

На вітчизняному музичному ринку діє біля 60 великих дистриб`юторів, зокрема, це Drive, Music Center, Eurostar, Hanter music, JRC, Music factory тощо.

Присутні на українському музичному ринку і мейджори – основні гравці світового аудіоринку: Universal, EMI, Sony/BMG, Warner. Universal в Україні представляє Ukrainian Records, EMI – Comp Music, Sony/BMG – Hanter music, Warner – Одісей.

Оскільки видавництво музичних альбомів в Україні не завжди забезпечує високі прибутки, рекордингові компанії, крім аудіовидавництва, нерідко займаються ще й іншими видами діяльності (наприклад, видавництвом кіно на DVD) або входять до складу багатопрофільних холдингів.

Внаслідок низки "антипіратських" заходів, музичний ринок України став менш "тіньовим" і "піратським". Якщо ще п`ять років тому "піратська" продукція переважала на вітчизняному музичному ринку, то тепер вона, за

[1] Річний звіт за 2005 рік Українського агентства з авторських і суміжних прав. – С. 9, 12, 13.

оцінками експертів, складає біля 40% обсягу продажу аудіопродукції. Відповідно зростає продаж ліцензійної продукції. За оцінкою "Українського музичного видавництва" (офіційні статистичні дані – відсутні), в 2005 році в Україні було реалізовано біля 10 млн. ліцензійних компакт-дисків і касет. Зростання їх продажу щороку складає понад 30 відсотків[1].

З`являються докази значного попиту на українську популярну музику.

В 2003 р. вперше в історії музичної індустрії України було задокументовано досягнення позначки в 100 тис. проданих примірників українського музичного альбому (альбом співачки Руслани "Дикі танці"). Про досягнення ще вищих – в 200 і навіть 500 тис. примірників – обсягу продажу альбомів невдовзі заявили продюсери української рок-групи "Океан Ельзи" та кількох вітчизняних виконавців – Андрія Данилка (що виступає в образі Вєрки Сердючки), Ані Лорак.

Після цього представники кількох провідних музичних компаній України об`єдналися в Український музичний альянс, який взяв на себе функцію визначення альбомів, гідних "золотого" і "платинового" дисків.

Втім, генеральний директор рекордингової компанії "Lavina Music" Едуард Клим вважає, що в Україні є всього 10-15 "сильних і популярних" співаків і що це дуже мало для такої великої країни [2].

За даними журналу "Корреспондент", впродовж січня-квітня 2006 року серед десятка компакт-дисків, що найкраще продавались (ТОП-10), було (в різні періоди) по 2-4 компакт-диски вітчизняних виконавців.

В Україні проводяться низка фестивалів популярної музики – "Таврійські ігри", "Перлини сезону", "Пісня року", "Чайка", "Шлягер" тощо.

З 2003 року Україна бере участь у Міжнародному конкурсі "Євробачення". Переможницею 49-го конкурсу (Стамбул, Туреччина) в 2004 році стала українська співачка Руслана. Відповідно, 50-й конкурс "Євробачення" (2005 р.) відбувся в Україні.

До запровадження жорсткого контролю щодо продукування компакт-дисків в Україні діяло 5 підприємств з їх виробництва. Тепер їх кількість зменшилась до 2-3. Частина потужностей з виробництва CD (які, ймовірно, використовувались для продукування "піратських" дисків) були переведені в країни зі слабкішими рівнем контролю щодо виробництва контрафактної продукції.

Значного розвитку в Україні набули музичні програми на телебаченні та музичні телеканали.

За роки незалежності в Україні створено кілька власних музичних телеканалів. Серед них лідером за популярністю є канал М1, технічне покриття якого складає 75% території України. На каналі переважає

[1] Сергей Волохов. Битва за рекорд – http://volohov.livejournal.com.

[2] Show-Biz, 2004,С.159

вітчизняний музичний продукт – до 70%. Значною популярністю користується музичний телеканал О-TV. Вітчизняний музичний телепродукт складає на ньому 22%. Ефірно-кабельне покриття каналу складає 25% території України. Обидва музичних телеканали мають ще й супутникове мовлення.

З другого півріччя 2006 року розпочинає роботу україномовний музичний канал мережі MTV. Генеральний директор "MTV Україна" Геннадій Борисов обіцяє, що 50% програм на однойменному каналі будуть вітчизняного виробництва.

В українському ефірі працюють сотні музичних FM-станцій. Лише в Києві таких станцій можна чути біля двадцяти. Найпопулярніші в Україні – "Русское Радио", "Люкс FM" і "Хорошее радио Шансон", "Хіт FM" та "Наше Радіо" охоплюють відповідно 21, 17, 14 13 та 12 відсотків всієї аудиторії радіослухачів України.

Згідно з п. 4 статті 28 нової редакції Закону України "Про телебачення і радіомовлення" (від 12 січня 2006 р.) телерадіоорганізації (крім супутникового мовлення) "у проміжках часу від 7.00 до 23.00 повинні дотримуватись таких пропорцій між українськими та іноземними програмами:

– програми європейського виробництва повинні становити не менше 80 відсотків, у тому числі не менше 50 відсотків – програми українського виробництва;

– у радіопрограмах музичні твори українських авторів і виконавців повинні становити не менше 50 відсотків загального щотижневого обсягу мовлення".

Проте, ці положення Закону не виконуються багатьма телерадіоорганізаціями. Найбільшими "порушниками" щодо квот на національний продукт є музичні FM-станції, в програмах більшості з яких пісні українських авторів та виконавців, за оцінками експертів, не перевищують 7-10 відсотків. Вітчизняна музика (різних жанрів) переважає лише на трьох державних радіоканалах (УР-1, "Промінь", Радіоканал "Культура") та кількох недержавних.

Неприбутковий сектор у музичній сфері України розвинутий недостатньо. В Україні відсутній окремий закон про неприбуткові організації. Відсутні також механізми підтримки неприбуткової діяльності в музичній сфері. На музичних радіо- і телеканалах домінують популярні комерційні формати. На телебаченні майже відсутні опера, класичний балет, народна музика, камерна музика, джаз, альтернативна музика. Нема спеціалізованих (за видами і жанрами музики) музичних каналів.

Спеціалізовані друковані музичні видання виходять нерегулярно. Водночас значного розвитку набули Інтернет-видання. Більшість популярних універсальних видань вміщують багато публікацій, присвячених співакам і музичним подіям.

Видається довідник “ShowBiz“ – щорічне видання, присвячене українському шоу-бізнесу. Існує професійний шоу-бізнесовий Інтернет-портал “ShowBiz.OnLine”, на якому подаються новини музичного і модельного бізнесу, анонсуються заходи у цій сфері.

Отже, музична індустрія в Україні набула значного розвитку. Водночас вітчизняний музичний продукт на національному музичному ринку та інформаційному просторі України наразі не є домінуючим, а передбачені законодавством квоти на цей продукт не дотримуються. Проблемою залишається велика кількість “піратської” музичної продукції, хоча її частка зменшується. Потребує подальшого розвитку неприбутковий сектор.

Полікультурні комунікації України

Айдіна В.С.,
аспірантка ДАКККіМ

ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ПРОБЛЕМИ У ТВОРЧОСТІ ЕДУАРДА МИТНИЦЬКОГО

“Коли говорять “національна режисура”, я сприймаю це як свідчення фахової обмеженості режисера, гадаючи, що йдеться про його психологічну, географічну, естетичну неспроможність вийти за межі звичайного для нього соціально-історичного менталітету” – висловлює своє професійне і життєве кредо Е. Митницький – художній керівник театру “Драми і Комедії” на лівому березі Дніпра – широко відома постать сучасної режисури не тільки в межах України. Своїми виставами, такими як “Чайка” А. Чехова, “Самогубець” М. Ердмана, “Ревізор” М.Гоголя у Лейпцигу, а також “Тихий Дон” за М. Шолоховим у Словаччині, “Ах, Маня!” Г. Щербакова у Болгарії, “Украдене щастя” І.Франка, “Анна Кареніна” за Л. Толстим, “Живий труп” Л. Толстого у Литві він зробив значний внесок у скарбницю світової культури.

Театральні пошуки Е. Митницького пов’язані з душею людини, що завжди є загальнолюдською проблемою. У тому можна стверджувати, що його творчість не обмежена рисами суто національної культури. Бо такі пошуки ніколи не вичерпуються, і кожен варіант цих пошуків завжди новий та оригінальний. Його режисерські дослідження, пов’язані з будь-яким душевним та фізичним станом людини. Про це свідчать майже всі його вистави, а особливо: “Живий труп” Л. Толстого, “Варшавська мелодія” Л. Зоріна, та вистава, над якою він працює сьогодні за п’єсою А. Чехова “Ліший”.

Лейтмотивом творчості Е. Митницького є тема зустрічей і прощань. Система стосунків між чоловіком та жінкою, в котрій задіяні всі “важілі” людської психології. Найбільш яскраво це виявляється в його виставах “Так скінчилося літо” за І. Шоу, “Анна Кареніна” за Л. Толстим, “Люблю... Меліса” А. Герні, “Море...Ніч...Свічки” Йосефа-Бар-Йосефа.

Стиль існування, ритми життя, гострий інтерес до злободенних проблем сучасності – створюють обличчя театру “Драми і Комедії”. Вистави Е. Митницького, його виступи в пресі переконують, що усвідомлення соціальної місії театру він завжди ставив понад усе.

“Режисура – це спосіб життя людини, яка вбирає в своє бачення і в свої відчуття все дихання світу”, – висловлює свій погляд на фах Е. Митницький і стверджує своїми постановками: “Я вам потрібен, панове!” О. Островського, “Майн кампф” Д. Таборі і багатьма іншими.

Твори із скарбниці світової драматургії, які завжди є у репертуарі театру “Драми і Комедії”, свідчать про те, що цей театр робить значний внесок в культуру всього світу:

– “Гамлет” (В.Шекспір), режисер Е. Митницький;

– “Венеціанський мавр” (за п’єсою “Отелло” В. Шекспіра), режисер Ю. Одинокий;

– “Комедія про принадність гріха” (за п’єсою Н. Макіавеллі “Мандрагора”), режисер Ю.Одинокий;

– “Ромео і Джульєтта” (В. Шекспір), режисер О. Лісовець та ін.

Бережна В.О.,
магістр Запорізького НУ

СКЛАДОВІ ЕФЕКТИВНОСТІ ДІЛОВОГО ТУРИЗМУ

Туризм, як правило, науковці та споживачі туристичного продукту асоціюють з відпочинком і відвідуванням культурних та історичних пам’яток. Разом з тим ділові поїздки спеціалістів з інших міст країни та зарубіжжя є видом туристичних послуг [1].

Діловий туризм відіграє важливу роль у розвитку національної економіки будь-якої країни, активно сприяє інтеграції у світовий ринок. За 2003–2005 р. ринок ділового туризму в Україні в грошовому вимірі виріс у 2-2,5 рази – до 30-40 млн грн, що складає 7-10% загального обсягу туристичного ринку [2].

Сегментами ділового туризму є:

- бізнес-подорожі (індивідуальні тури з метою налагодження бізнес-контактів, ведення переговорів та інше) – займають 55% в структурі попиту на діловий туризм в Україні 2005 р.;
- виставковий туризм (відвідування торгово-промислових виставок і ярмарок та участь в їхній роботі) – 20% у структурі попиту на діловий туризм.

За період роботи виставок проводяться ділові переговори, підписуються протоколи намірів та договори про співробітництво, експоненти мають можливість ознайомитися з новими технологіями, товарами та послугами вітчизняних виробників.

Наприклад, запорізькою торгово-промисловою палатою упродовж 2005 р. було проведено 193 виставки-продажу та 22 ярмарки, в тому числі

5 міжнародних виставок і ярмарок: “Машинобудування”, “Домострой”, “Литье”, “Індустріальний тиждень” та Покровський ярмарок:

- інсентив-туризм (мотиваційні й заохочувальні поїздки для співпрацівників і клієнтів та їхніх сімей) – 15% в структурі попиту на діловий туризм;
- конгрес-туризм (участь в різних з’їздах, конференціях, семінарах, які влаштовуються політичними, економічними, науковими, культурними, релігійними та іншими організаціями) – 10% у структурі попиту на діловий туризм.

Якщо промислові регіони не приваблюють відпочиваючих і мають порівняно небагато історичних пам’яток, то з позицій інтенсивності, постійності та значимості для економіки регіону, галузі, країни ділові комунікації є суттєвим джерелом надходжень доходів до місцевих об’єктів туристичної інфраструктури – готелів, громадського харчування, історичних, культурних і розважальних закладів та центрів ділової інформації і комунікації (бібліотеки, інтернет-клуби, виставкові центри тощо).

Проаналізуємо складові ефективності ділового туризму на прикладі великого індустріального центру – Запоріжжя, яке займає третє місце в Україні по промисловому потенціалу.

У місті працюють близько 168 промислових підприємств металургійної галузі та машинобудування. Металургія представлена 18 найбільшими в Україні металургійними підприємствами – ВАТ „Запорізький металургійний комбінат “Запоріжсталь”, ВАТ „Електрометалургійний завод “Дніпроспесталь”, ВАТ “Запорізький виробничий алюмінієвий комбінат”, ВАТ “Запорожкокс”, казенне підприємство “Запорізький титано-магнієвий комбінат”, ВАТ “Запорізький завод феросплавів” та ін., в сфері машинобудування діє 66 підприємств, найбільшими серед яких є ВАТ “Мотор Січ”, ВАТ “Запоріжтрансформатор”, ЗАТ “ЗАЗ” та інші.

Питома вага експорту продукції запорізьких металургійних підприємств у загальному обсязі експорту регіону становить більше 70%, а підприємств машинобудування 15 % [3]. Наприклад, сьогодні замовниками продукції ВАТ “Запоріжтрансформатор” є 75 країн світу, продукція ВАТ “Дніпроспецсталь” постачається у 20 країн світу, а головні імпортери продукції ВАТ “Запоріжсталь” – Китай, країни Близького Сходу, Середземномор’я, Латинської Америки та Центральної Європи. Широка географія експорту продукції запорізьких підприємств та споживання її різними галузями економіки забезпечує безперервний потік як іноземних ділових туристів до нашого регіону, так і запорізьких бізнес-туристів до країн-партнерів.

Отже, першою складовою ефективності ділового туризму є інтенсивність та обсяги ділових контактів підприємств регіону з українськими та зарубіжними партнерами по бізнесу.

Другою складовою є забезпечення регіону відповідного рівня соціального положення, культури і доходів споживачів, наприклад, готельними послугами. Систематизація матеріально-технічних характеристик деяких готелів м. Запоріжжя є типовою для інших промислових регіонів України.

Матеріально-технічне забезпечення не повністю відповідає рівню вимог до проживання, наприклад, бізнес топ-менеджменту через низький клас готелів, несучасне матеріальне забезпечення та невідповідний рівень обслуговування. Так, 3-зіркових готелів в Запоріжжі три, 2-зіркових – чотири, інші взагалі не мають „зіркової" сертифікації. Типова інфраструктура 3-зіркового готелю включає: конференц-зал, зал для переговорів, декілька ресторанів, банкетні зали, казино, сауну з басейном, тренажерний зал, перукарню, пральню, хімчистку, інтернет-клуб, автостоянку. Інфраструктура 2-зіркового готелю: ресторан, кафе-бар, конференц-зал, сауна, пральня, хімчистка, перукарня, обмін валют, автостоянка.

Крім того, що ділові поїздки забезпечують свіжі ідеї для розвитку бізнесу, поєднуючи насичену ділову частину з широкою екскурсійною програмою, вони дають можливість ознайомитися з культурними традиціями та історичними пам'ятками регіону. Так, тематичні екскурсії в м. Запоріжжі характеризуються такими важливими для бізнесменів – споживачів послуги умовами:

– "Вечірнє Запоріжжя" – знайомство з оновленим проспектом, новими об'єктами, архітектурними формами, красу яких підкреслює вечірнє підсвічення, автобусна 2-годинна екскурсія, вартість 560 грн. на групу в 40 чоловік;

– "Острів Хортиця – пам'ятник історії природи і культури Запорізького краю" – знайомство з минулим і теперішнім легендарного краю, теплохідна 2-годинна екскурсія, вартість – 1800 грн. на групу в 40 чоловік;

– музей історії Запорозького козацтва – знайомство з історією Запорозького козацтва, пішохідна 1-годинна екскурсія, вартість 5 грн. на 1 особу;

– Дніпрогес – знайомство з роботою гідроелектростанції, пішохідна 1-годинна екскурсія, вартість 4 грн. на 1 особу;

– "Кам'яна могила", м. Мелітополь – знайомство з унікальними пам'ятниками природи і археології, автобусна 10-годинна екскурсія, вартість 55 грн. на 1 особу;

– зоологічний парк – заповідник "Таврія" смт. Новомиколаївка – знайомство з зоологічним парком, де в природних умовах мешкають коні Пржевальського, бізони, олені, лані та інші тварини, автобусна 12-годинна екскурсія, вартість 45 грн. на 1 особу.

Отже, третьою складовою ефективності ділового туризму є екскурсійна інфраструктура (бюро екскурсій, наявні екскурсійні маршрути, забезпеченість транспортом для екскурсій та ін.).

Аналіз проблеми свідчить, що діловий туризм охоплює специфічний сектор туристичних послуг, який сприяє динамічному розвитку діяльності галузевих підприємств регіону. Водночас представники ділового туризму є споживачами послуг відпочинку, культурних та історичних цінностей.

Порівняно зі звичайною туристичною подорожжю бізнес-тур потребує більших стандартів обслуговування, через те, що споживачами цієї послуги є насамперед управляючі різних компаній. Операторам, які працюють на ринку ділових подорожей, потрібно усунути недостатнє розуміння його специфіки, що, у свою чергу, призводить до втрати комплексу необхідних для бізнес-комунікацій послуг.

Література:

1. Синещек Ф., Белая А. Поворачивай к черту // Бизнес. – 2004. – № 23. – С. 86-88.
2. Васильева Н. MICE'а выполнима // Бизнес. – 2005. – № 41. – С. 86-88.
3. Запорізька область в цифрах 2004 р.: Збірник показників економічного та соціального розвитку області. – Запоріжжя: Поліграф, 2005. – 250 с.

Бондаренко Н.М.

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЇ СИНТЕЗУ НАУКИ І МИСТЕЦТВА В ЖИВОПИСНІЙ ТВОРЧОСТІ КОСТЯНТИНА ЛЯШЕВА

Синтезуючі тенденції в мистецтві стають дедалі актуальнішими. Слід зазначити, що традиція синтезу в науці і мистецтві має давню традицію. Серед митців, що творили на стику наукової і художньої творчості, можна відзначити Л. да Вінчі, І. Ньютона, Й. Гете, В. Освальда, П.О. Рунге, В. Кандинського, П. Клеє та ін. Науковий метод створює можливості для аналізу особливостей художньої діяльності як на рівні матеріалу, так і змісту (фізичні, біологічні, психологічні, соціологічні аспекти кольору і форми в творах мистецтва). Мистецтво, як початково синтетична форма представлення світу, активізує проблему ідеального. Отже, особливість художнього світосприйняття на основі синтезу з іншими формами пізнання світу дає можливість цілісного і комплексного осягнення об'єкта творчості у всіх його життєвих проявах.

Формалізація філософії синтезу науки і мистецтва в термінах концепції наукового мистецтва відбулася у співпраці вченого П. Ампілогова і живописця К.К. Ляшева 1997 р. Власне, практична адаптація положень концепції в громадській сфері в рамках естетичного виховання населення реалізовувалася спочатку в діяльності творчого об'єднання "Синтез", в подальшому – Українським Гуманітарним Фондом (УГФ). Серед основних

проектів у галузі культури і мистецтва на методологічних засадах синтезу науки і мистецтва слід відмітити такі. Цикл виставок "Спектр"[1] (серед яких, виставки "Час", "Сон", "Портрет і Автопортрет", "Людина і небо"); "Зіркові зустрічі на території А" – цикл портретів зірок української естради (м. Київ, 1995 р.); персональна виставка К. Ляшева "Джаз-Стандарти Костянтина Ляшева" (м. Київ, Американський Дім, Посольство США, 1997 р.); виставка живопису В. Троценко за мотивами музичних творів А. Карпенка і поезії М. Бровченка (фірма "Меркатор-Либідь", галерея "Спектр", мистецька агенція "Територія А"); літературно-художній проект "Мінливий калейдоскоп" за однойменною книгою відомого голландського письменника Міндерта Варре (Український Гуманітарний Фонд, Посольство Голландії в Україні, Київ – Утрехт, 1997 р.), мистецькі акції "Небо", мистецький проект "Колір-Звук-Запах", проект "Нескінчена мелодія" [1].

У дослідженні ми закцентуємо увагу на виставці "Джаз-Стандарти Костянтина Ляшева" і мистецькому проекті "Нескінчена мелодія".

"Джаз стандарти" К. Ляшева стали логічним результатом реалізації на практиці ідеї синтезу науки і мистецтва (різних видів мистецтва в тому числі). Жанр, представлений в живописному циклі картин "Джаз-стандарти" ("Yesterday", "Orpheus Negro", "Дівчата із Епонеми", 1997 р.)[2], художник називає мелопластикою[3] (втілення пластики музичних (мело-) творів живописними засобами і навпаки, це двостороння імпровізація).

"Yesterday". Стилістичною особливістю картини стало ідентичне відтворення ритмів музичного ряду та живописних, пластичних, фактурних і композиційних виразів. Мелодія "Beatles", перенесена у джазовий простір, має особливий темпо-ритм, що розповсюджується по горизонталі. Соло саксофону надає фантазуючий, іноді більш імпульсивний звук-колір. Живописне полотно К. Ляшева з домінуючими широкими мазками червоних і синіх фігуративних композиційних конструкцій несе в собі реальне звукове мелодійне коливання, притаманне, на нашу думку, саксофону. А пом'якшені лісировками білил площини картини вводять в імпровізацію, здавалось б, чітко вивірену композицію. Реальне взаємопроникнення мелодії і живопису в єдиному часовому вимірі поклало початок жанру мелопластики. Акмеїстичне світосприйняття художника і максимально розширений спектр світовідтворення у взаємодії із здатністю репродукціювання пластичних сутнісних образів у їх індивідуальній насиченості кольорових характеристик – якості живописця К. Ляшева, що стали проявом індивідуальної стилістичної особливості автора.

"Orpheus Negro" композиційно вибудований у ритмі спіралей, що розкручуються. Це характерна особливість відповідно до внутрішнього ритму самої картини. Відповідність звукового ряду і живописного втілення відтворені у сріблясто-синіх, бурячних відтінках з відблисками краплачних контурних ліній, що перериваються. Генетичні зв'язки композитора

(Дюк Елінгтон), трансформовані у джазову мелодію “Orpheus Negro”, резонансно зазвучали у “Джаз-стандартах” К. Ляшева і набули насиченої візуальним композиційним ритмом і кольором форми. Пастозна фактура у поєднанні зі спіралевидними лініями, що розкриваються, вщухають і знову розкриваються, створює асоціативний простір джазу як такого, з його напливаючими і вщухаючими коливаннями. Наднасичена глибина кольорово-просторових побудов картини композиційно урівноважена геометричним малюнком у нижній частині полотна – “шашечками Арлекіна”, що викликає здорові асоціації зі сценою, театральним дійством (у даному разі естрадою джаз-виставки).

“Дівчата із Епонеми” являє собою зовсім інший – сонячний, легкий, невимушений у своїх проявах бік джазової музики. У сполученні пастельної гами жовтогарячих, краплачних, червоних, стронцісенових відтінків з пом’якшеними геометричними фігурами вбачається невимушена, розморена лагідним сонячним промінням мелодія золотого саксофону з грудним тембром помірної розмови з глядачем і слухачем. Горизонтальна побудова композиції у поєднані з вищеописуваними ознаками картини невимушено розширює емоційні відчуття, довершуючи їх до стану невимушеного еротизму. Художник, працюючи у резонансі з мелодією, свідомо досягає посиленого ефекту, – спрямовує глядача до об’єднаних емоційних, інтелектуальних і чуттєвих станів на вібраційних хвилях джазової мелодії.

Сюжети даного циклу прослідкуються насамперед завдяки колірно-композиційній побудові відносин колір-форма-ритм. Саме колірна гама несе на собі смислове навантаження, таким чином відношення колір-образ веде за собою образ-сюжет. Смислове насичення символіки кольору надає змогу глядачеві, не вдаючись до безпредметного фантазування чітко, шляхом ототожнення з мелопластичними образами переживати дійство імпровізації, що має свою певну тему – стрижень, при наявності мінливості і різноманітності музичних і пластичних виразів.

Сонячна мі бемоль ре дієз, з її жовтогарячими величними звучаннями, виточають у “Дівчині з Епонеми” тепло і комфорт. Пасторально-іделічна тональність “Yesterday” з салатно-лимонними відблисками – акцентами налаштовує на спокій, природність мрії, нероздільність природи і людини. “Orpheus Negro”, відповідно до ноти “ля” як синьо-місячному, ліричному (у мінорі) – душевному переживанню, закцентованому фіолетовим “сі” – нотою глибинної духовності й роздумами про життя. Джазова імпровізація ж, у свою чергу, наче багатослойними лісировками покриває полотно теми і надає їй якості невимушеності й свободи.

Згодом мелопластика як жанр розширюється (автор створює новий цикл картин), і 1997 р. отримує нового глядача. На сцені Державної Філармонії[4] у взаємодію вступають одночасно три елементи: картини

К. Ляшева, що розташовані у ритмічному порядку на пюпітрах; авторське виконання органної музики (імпровізація) Кріса Джарета (Німеччина) і освітлення. Софіти спрямовуються на картини і з напівтемряви сцени починає домінувати певна музична і пластична тема. Імпровізація проходила за законом жанру – художник, музикант і майстер світла створили потужний потік взаємодіючих складових, надаючи один одному в загальній мелопластичній темі вести свою сольну партію. Графіка композиційної побудови експозиції була підкреслена витонченими конструкціями пюпітрів і являла собою важливий акцент, що поєднував візуально і змістовно три складові мелопластики.

За жанром і за стилістичними особливостями мелопластика включає особистісні якості самого живописця. Її прояви можна спостерігати у творчості К. Ляшева різних періодів (“Безумне чаєпиття”, «Жінка з кішками» та ін.). Як самостійний жанр мелопластика була презентована у таких вже згадуваних проектах: “Зіркові зустрічі на території А”, персональна виставка К. Ляшева “Джаз-Стандарти Костянтина Ляшева”, “Джазові імпровізації К. Джарета і К. Ляше ва”, виставка живопису В. Троценко за мотивами музичних творів А. Карпенка і поезії М. Бровченка, мистецький проект “Нескінчена мелодія”.

Проект “Нескінчена мелодія”, за участю живописця Костянтина Ляшева і скульптора Олексія Владимирова, спрямований показати можливість синтезів різних видів образотворчого мистецтва, живопису і скульптури, на основі єдиної концептуальної ідеї, в даному разі з’єднуючої музичної композиції (звукоряду) “нескінченної мелодії” (як алегорії нескінченності смислів Буття, нескінченності творчості й людської взаємодії, нескінченності Життя). Кожен із співавторів композиції є самобутнім у художній творчості, а синтетична основа презентації дає можливість професійно поєднати в дійстві унікальні аспекти авторства.

Варто зазначити, що у сучасному мистецькому полі в Україні синтетичні ідеї отримали свою оригінальну рефлексію. Так, як приклад можна навести мистецьку презентацію на засадах синтезу “галерея талантів” дизайнера-декоратора Олени Стаценко (м. Київ, галерея “Шарм”, квітень 2006 р.). В основі даної презентації полягала ідея необмеженості творчого пізнання світу і можливості реалізації творчого потенціалу представниками різних професій засобами мистецтва. Композиція “галереї талантів” (пропанувалися мистецькі пошуки відомих літераторів, журналістів, громадських діячів України) була презентована публіці через дизайнерське бачення. Дизайн, на сьогоднішній день, займає особливу позицію в мистецький сфері, за своїми засобами він виступає своєрідною з’єднуючою ланкою між високим мистецтвом і публікою, так як володіє методом презентації мистецтва, встановлення комунікаційного зв’язку між митцем і публікою.

На завершення можна зазначити, що методологія синтезу науки і мистецтва органічна сучасним пізнавальним процесам як в сфері мистецтва, так і науки (гуманітарної і природничої). За своїми методологічними властивостями синтез володіє можливостями розширення пізнавального простору, залучення у творчий процес різних авторів, що і демонструє досвід проектів на синтетичній основі в галузі мистецтва і культури України.

Література:

1. Ляшев К.К. Концепція синтезу науки і мистецтва у світлі сучасних тенденцій розвитку українського образотворчого мистецтва // Матеріали Всеукр. науково-практ. конференції "Духовна культура як домінанта українського життєтворення". – Частина 1.- К. 2005.

Примітки:

[1] Виставки проводилися ТПО "Спектр" (1990–1991).

[2] Персональна виставка К. Ляшева "Джаз-Стандарти Костянтина Ляшева" (Київ, Американський Дім, Посольство США, 1997).

[3] Сам термін був запропонований мистецтвознавцем Л. Хомяковим.

[4] "Джазові імпровізації К. Джарета и К. Ляшева" (імпровізації в джазі й джаз в живописі. Національна філармонія України, Київ, 1997).

Бондарчук-Чугіна І.Ю.,
здобувач КНУКіМ

ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Нові загальноцивілізаційні реалії, які склалися у світі на початку XXI століття, змушують нас розглядати туризм, його соціально-культурний феномен як один із вагомих чинників розвитку суспільства. Адже значення туризму полягає не тільки в тому, що він є однією з найпотужніших галузей економіки, а й у тому, що він є сферою людської життєдіяльності світоглядного значення. Останнім часом проблема туристичної діяльності приваблює все більше науковців, в тому числі і вітчизняних дослідників туристичного ресурсу Північного Причорномор'я, серед яких К. Бунятян, В. Герасимов, В. Мурзін, В. Назаров, С. Пустовалов, О. Симоненко та ін.

Про туризм як соціальний інститут йдеться ще у кінці XIX – початку XX ст., коли формуються певні економічні і політичні передумови. Під туризмом на сьогодні прийнято розуміти тимчасовий виїзд людини з місця постійного проживання в оздоровчих, пізнавальних або професійно-ділових цілях без заняття оплачуваною діяльністю.

На підставі мотивів, які спонукають людину до здійснення подорожі, виділяють види туризму: паломницький, культурно-історичний, духовний,

ностальгічний [1, 61]. Окремий інтерес становить культурно-історичний туризм, який "спонукається потребою наочно побачити культурно-історичні пам'ятки. Ця потреба виникає, з одного боку, внаслідок набуття певного рівня знань, освіти, з іншого – знов-таки з прагнення до засвоєння нового. Культурно-історичний туризм "лежить у підґрунті духовного збагачення людини, поглиблення її інтелектуальної, естетичної, моральної зрілості" [1, 63].

Керуючись цією настановою, визначимо які предмети, об'єкти, явища здатні спонукати людину до культурно-історичного туризму. В географічному краєзнавстві ці об'єкти прийнято визначати як рекреаційно-туристичні ресурси антропогенного характеру на відміну від природних рекреаційних ресурсів, під якими розуміють „природні та природно-технічні геосистеми, тіла, явища природи, що мають комфортні властивості для організації рекреаційної діяльності протягом певного часу або на постійній основі" [2, 42].

Антропогенні рекреаційно-туристичні ресурси в свою чергу поділяються на суспільно-історичні і суспільно-економічні.

Суспільно-економічні рекреаційні ресурси – це поняття, яке "охоплює матеріально-технічну базу, що забезпечує виробництво, продаж і надання рекреаційних послуг, транспортну інфраструктуру, трудові ресурси" [2, 42].

Суспільно-історичні рекреаційно-туристські ресурси – це об'єкти та явища антропогенного походження, залучені у сферу рекреації та туризму, до складу яких входять архітектурно-історичні, біосоціальні та подійні рекреаційно-туристські ресурси. Архітектурно-історичні рекреаційно-туристичні ресурси становлять пам'ятки архітектури, споруди, які мають історичну та художню цінність. Біосоціальні рекреаційно-туристські ресурси об'єднують культурно-історичні та інші об'єкти, пов'язані з певним життєвим циклом (епізодом) тієї чи іншої видатної особи. Подійні рекреаційно-туристські ресурси – це найсуттєвіші прояви соціального та природного руху, знакові події в історії певної території. Подійні рекреаційно-туристські ресурси включають політичні, військові, культурні, економічні, екологічні події.

В. Стафійчук натомість серед суспільно-історичних рекреаційних ресурсів виділяє історико-культурні рекреаційні ресурси, під якими виступають історичні та археологічні пам'ятки, архітектурні пам'ятки, культові споруди, музеї та картинні галереї, етнографічні особливості території, місця, пов'язані з життям і діяльністю видатних людей тощо [2, 42].

Серед культурно-історичних пам'яток на території Миколаївщини нараховується п'ять. Проте з історико-архітектурних та культурних заповідників і музеїв Миколаївщини Ольвія (Очаків) відноситься до найдавніших в Україні. Крім цього, саме у Миколаєві 1806 р. був відкритий перший в Україні музей. Щодо історико-архітектурних пам'яток, то у Миколаївській області їх кількість сягає 143, а нововиявлені складають 460, у тому числі 14 з них – загальнодержавного значення. Серед кам'яних культових споруд –

Свято-Миколаївська церква XIX ст. в Миколаєві; серед світських споруд – астрономічна обсерваторія XIX ст.

Біосоціальні ресурси Миколаївщини відомі народженням таких славетних людей, як А. Антонюк, М. Аркас, М. Вінграновський, К. Константінов, Б. Мозолевський, П. Саксаганський, М. Садовська, М. Садовський.

Проте, крім цієї порівняльно невеликої кількості туристсько-рекреаційних ресурсів історико-культурної спадщини, відомих широкому загалу, на Миколаївщині існують інші, на яких ми хочемо зупинитися детальніше. Адже їх введення до широкого культурологічного обігу становить і теоретичний і практичний інтерес, а останнє, з огляду на розвиток історико-культурного туризму, уявляється незаперечним.

Великі центри сьогоднішнього Північного Причорномор'я – міста Миколаїв та Херсон – будувались під час російсько-турецької війни 1787–1791 років, коли виникла гостра необхідність у бойових кораблях для молодого Чорноморського флоту. Саме вони (ці міста) стали колискою та воєнною базою, кузнею кадрів Російського Чорноморського флоту. Історія Північного Причорномор'я пов'язана з діяльністю видатних полководців Г.А. Потьомкіна, А.В. Суворова, М.І. Кутузова, адміралів А.С. Грейга, Н.С. Мордвинова, Н.А. Аркаса, С.А. Макарова.

У чітко спланованій центральній частині Миколаєва збереглося багато адміністративних, культових та житлових споруд, що були збудовані у XIX ст. Серед них виділяються: кафедральний собор Різдва Пресвятої Богородиці (1800 р.), Миколаївська церква (1817 р.), будівля астрономічної обсерваторії (1821 р.), німецька лютеранська церква (1849 р.). У центрі міста знаходиться класицистична будівля художнього російського драматичного театру (кінець XIX ст.).

Художньо-історичні туристсько-рекреаційні ресурси Миколаївщини представлені збірками Миколаївського обласного художнього музею імені В. Верещагіна, Очаківського музею мариністичного живопису імені Р. Судковського та Вознесенського художнього музею імені Є. Кібрика.

Миколаївський обласний художній музей імені В. Верещагіна, який засновано в 1914 році, нараховує понад 1400 творів живопису, скульптури, графіки, зокрема оригінали картин В.В. Верещагіна, І.К. Айвазовського, І.І. Шишкіна, І.І. Левітана, В.Д. Полєнова.

Миколаївський обласний краєзнавчий музей, до складу якого сьогодні входять також музей суднобудування і флоту, музей "Підпільно-партизанський рух на Миколаївщині в роки Великої Вітчизняної війни", Очаківський військово-історичний музей імені О. Суворова, музей "Партизанська іскра", у с. Крилпа, Первомайський краєзнавчий музей, має у своїх експозиціях предмети, які становлять значний інтерес як історико-культурні туристичні атракції.

Отже, Миколаївщина має унікальні історико-культурні туристично-рекреаціні ресурси: архітектурно-історичні і художньо-історичні пам'ятки, біосоціальні і подійні.

Література:

1. Пархоменко Т.С. Антропологія туризму. – Філософія туризму. – К.: Кондор, 2004.
2. Стафійчук В.І. Рекреалогія. – К.: Альтерпрес, 2006.

Врублевська В.В.,
доцент ДАКККіМ

УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЇ В СВІТІ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ КОНСОЛІДАЦІЇ УКРАЇНСТВА

Розпорошене по всьому світу українство, усвідомлюючи свою самобутність, намагалися зберегти рідну мову примножувати багатющу українську культуру.

Українці в країнах Західної Європи, Північної та Південної Америки, Австралії створювали своєрідні вартості, які віддзеркалювали поступ світової культури, зберігали кращі традиційні риси рідної культури, що розвивалася у минулих століттях.

Поширення серед української діаспори колекціонування творів українського образотворчого та ужиткового мистецтва, ікон, намагання зберегти і примножити українську культурну спадщину сприяло створенню українських музеїв, галерей, архівних центрів, бібліотек в тому числі і при українських Соборах і Церквах.

Серед них відома на цілий світ Український Народний Архів, Музей і Бібліотека в Детройті, Український Музей у Нью Йорку, Інститут і Музей українського модерного мистецтва в Чикаго (США), Український Музей Канади, Канадський музей цивілізацій в Оттаві, Музей при Українському Католицькому Університеті в Римі та ін.

Український Музей у Нью Йорку заснований у 1976 р. здобув визнання як один з найцікавіших і найдинамічніших малих музеїв у Нью Йорку.

У фондах музею експонати пов'язані з українською культурою й українським життям. Етнографічна колекція музею заснована ще в 30-х роках XX ст. зусиллями Союзу Українців Америки. Значна частина експонатів походить з Західної України. Збірка істотно поповнюється. Музей має три відділи: образотворчий, Етнографічний та історичний архів. Управа, Адміністрація, члени й приятелі Українського Музею живуть візією репре-

зентативного музею української культури, в цій американській і світовій метрополії, який був би також магнатом для всіх, хто хоче пізнати різноманітні здобутки української культури і навчитися її цінувати та любити.

Основний напрям роботи музейно-екскурсійно-виставковий. Великий резонанс мала виставка „Втрачені архітектурні пам'ятки Києва". В рамках музейної програми – проведення семінарів і курсів по вивченню традиційної української культури, читання лекцій серед учнів шкіл, українознавство та ін.

Осередком української культури у США став і Український Музей-архів у Клівленді, заснований у 1952 р. У його фондах колекції творів українського образотворчого мистецтва, поштових марок, монет, творів народного мистецтва; архіву та бібліотеки, яка налічує понад 14 тис. окремих томів, 2400 назв українських періодичних видань з усього світу.

Одним з пріоритетних напрямків діяльності музею – здійснення програми збереження української спадщини, що знаходиться в американських та музеях; входження української культури в американський мистецький світ; налагодження контактів між відомими закладами культурологічного спрямування України і Америки.

В контексті здійснення американсько-українських культурних ініціатив у 1999р. у Клівленді відбулася унікальна акція "Львів-Клівленд 1999". Організатори Львівська академія мистецтв, Український музей архів м. Клівленд. Організатори прагнули символічно замкнути ланцюжок мистецьких процесів на двох континентах, розірваних часом і простором. Своєрідна "формальна ретроспектива" вилилася в експонуванні різних видів та галузей мистецтва: малярства, скульптури, художнього скла, текстилю, ювелірних виробів, мініатюри та народних за витоками творів-малярство на склі, витинанки, писанкарство. Такий ретроспективний зв'язок забезпечує і сам інтер'єр Українського музею-архіву у Клівленді. Акція "Львів-Клівленд 1999" стане маленьким кроком, який об'єднував мистецтво обох держав.

Однією унікальною і провідною установою в структурі українських інституцій Чехословаччини міжвоєнного періоду, що прославився на цілий світ своєю невтомною збирацькою й просвітницькою був Музей визвольної боротьби України в Празі.

Заснований у зв'язку з ліквідацією українських таборів полонених і інтернованих українських армій, Музей визвольної боротьби України всі ці роки безнастанно зростав і розвивався. За перше десятиліття свого існування він зібрав величезне багатство музичних і архівних матеріалів, що стосуються української визвольної боротьби. Відділи: військовий, таборового життя з часів великої війни і таборів післявоєнних, архівів Союзу Визвольної України, політично-дипломатичний, еміграційний, театрально-мистецький, видавництв, періодики та ін. – кожний з цих

відділів містить у собі багато матеріалів, яких ніде ніхто не зберіг і яких ніхто, крім Музею визвольної боротьби України немає.

Все це можна було зібрати і зберігати в музеї лише завдяки широкій допомозі й підтримці українського громадянства. Музей визвольної боротьби України в своїх колекціях немає жодної купленої речі – всі свої скарби він придбав виключно шляхом пожертв.

У фондах музею – твори Т. Шевченка, які становлять бібліографічну цінність, велика кількість мистецьких творів І. Репіна, Ф. Красницького, Б. Лепкого, Ц. Касіяна та інших відомих художників, документи і матеріали визвольних змагань. Фактично це був і музей, і бібліотека, і архів.

У рік 80-літнього ювілею Музею (2005) вийшла книга відомого українського дослідника історії Музею визвольної боротьби України професора з Пряшивщини М. Мушинки "Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів"

У зверненні до читачів Г. Боряк, голова Державного Комітету архівів України, підкреслює: "Кращі представники української інтелігенції на вигнанні упродовж двох десятиліть ретельно збирали і дбайливо зберігали майже мільйон одиниць документів та музейних експонатів.

Вони плекали світлу надію – урочисто передати ці безцінні національні скарби до незалежної України, передати як святині, як символ спадкоємності й невичерпності державотворчого потенціалу нації.

Не так повернулися скарби Музею визвольної боротьби України на Батьківщину, як мріяли його збирачі та охоронці. Музей невдовзі після закінчення війни було брутально розгромлено, а його збірка таємно і пограбіжницькі підступно вивезено до СРСР, де вони в цілковитому небутті протягом півстоліття зберігали у спецсхоронах.

Світла пам'ять Л. Лозенко, науковцю С.Зарембі, які одні з перших архівознавців в Україні розпочали наукові дослідження фондів цього унікального музею, частина яких зберігається в архівах Києва.

Навіть короткий огляд діяльності українських музеїв за кордоном дає розуміння того, що наші співвітчизники, доля яких розкидала по світах, намагалися в різних країнах – в головних містах та навіть у менших скупченнях українських поселенців створювати музеї, постійні виставки чи прямо колекції українського народного мистецтва. Їх завданням було протистояти асиміляції, знайомити молодь і не українців із багатством української культури та залишити культурний осередок для молоді, майбутніх поколінь та для всіх, хто буде шукати інформації про Україну та її культурну спадщину.

Характерною особливістю функціонування музеїв – їх недержавний статус. Існують вони завдяки підтримці фундацій, українських громад, пожертв, окремі музеї мають дотації уряду.

На часі – налагодження дієвих контактів між музеями України і українськими музеями за кордоном. Найперспективніші з них – проведення виставок, науково-практичних конференцій, навчання музейних працівників, надання науково-методичної допомоги музеям за кордоном.

Історичні процеси, що відбуваються сьогодні в Україні, насамперед становлення незалежної держави створюють передумови відтворення єдиного культурного простору українства.

Починаємо усвідомлювати, що донедавна незнаний нами пласт культури української діаспори – складова частина культурної спадщини України, пізнання якого сприятиме відтворенню об'єктивного процесу, що відбувався в історії української культури.

Значне місце в цьому належить українським музеям за кордоном. Зібрані в них матеріали сприятимуть вивченню історії української діаспори, відтворенню єдиного культурного простору, є одним із дієвих засобів консолідації українства.

Література:

1. Мистецтво української діаспори. Повернуті імена. – К., 1998. – С. 8-9.
2. Український музей. Нью-Йорк. Річний звіт. 1983. – Нью-Йорк, 1982. –С. 5.
3. Український музей. Нью-Йорк. Річний звіт. 1983. – Нью-Йорк, 1983. –С. 19.
4. Нариси історії архівної справи в Україні. – К., 2002. – С. 550.
5. Львівська мистецька школа. Каталог виставки Lviv school of ART, 1999. – С. 5.
6. Заремба С. З історії українського музею в Празі // Українська старовина. – 1997. – № 1-2. – С. 124-123.
7. Мушинка М. Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів. – К., 2005. – С. 7.
8. Українські Музеї Галереї / Збірки в Західній Діаспорі. – Торонто-Канада, 1996. – С. 4.

Дмитрук С.В.,
викладач КНУКіМ

ІГРОВІ ТУРИСТСЬКІ ВПРАВИ ЯК БАЗОВИЙ МЕТОД ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ ШКІЛЬНОЇ ТА СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Методичні та практичні основи такого специфічного виду навчально-виховних засобів, як ігрові туристські вправи, на сьогоднішній день є малорозробленими. Про це свідчить аналіз наукової проблематики з активних навчальних, тестових та ігрових методів та технологій, що використовуються в програмах, спрямованих на організацію дозвілля шкільної і студентської молоді. Так, серед сучасних навчальних ігрових засобів

найбільш поширеними є різноманітні варіанти рольових та ділових, або менеджерських ігор. Другими за поширенням є командні ігри та тренінги з формування команди (team building). Головна увага в цих тренінгах приділяється процесам групової динаміки, лідерству, налагодженню комунікацій тощо. Зазначимо також, що більшість тренінгів з формування команди базується на активних командних іграх, які за зовнішніми ознаками наближаються до ігрових туристських вправ.

За своєю дидактичною структурою ігрові туристські вправи є особливою формою педагогічного експериментального моделювання, у якому специфічними навчально-виховними засобами відтворюється консолідуюча, командоорганізуюча та культуроформуюча дія активного туристського походу. Їх характерною особливістю є те, що завдяки комплексу методів моделювання різноманітних проблемних ситуацій і завдань створюється яскраве емоційне середовище захоплюючих дій і вражень, азарту і перемог, уроків, відкриттів і нового досвіду.

Отже, ігрові туристські вправи є модельними варіантами подорожей, які починаються у пункті "А" і завершуються у пункті "Б". Між цими пунктами є певні перешкоди, реальні і віртуальні, які імітують різні відомі туристські атракції. Тому ці вправи ще можна назвати вправами-подорожами. Їхня туристська специфіка виявляється в тому, що їм притаманні всі основні властивості туристської подорожі – активність дії, вихід за межі звичного, емоційність переживань, цікавість та розкутість, очікування невідомого, готовність до відкриття (сходження на нову вершину тощо), яскравість сприйняття і вражень, простота і доступність тощо.

Ігрові туристські вправи можуть проводитися як на відкритому повітрі, так і в приміщенні. За умови, коли вони виконуються в ході одноденної програми на природі – на галявині в лісі, березі моря, річки чи озера, виїзд на які вже є формою одноденної рекреації, їх можна кваліфікувати як особливий вид рекреаційно-дозвіллєвої діяльності. У випадку, коли програма дводенна і передбачає ночівлю в наметах, вона може бути класифікована як різновид спортивно-оздоровчого туризму.

Нарешті, практично всі ігрові туристські вправи вимагають використання спеціального туристського спорядження, наявності відповідних туристських знань, навичок і вмінь у інструкторів, що їх забезпечують, та елементарного туристського досвіду в учасників. З міркувань безпеки ігрові туристські вправи, що можуть бути використані для організації дозвілля шкільної і студентської молоді, зазвичай не передбачають підйому учасників на висоту більше двох метрів над землею. Проте фахову страховку учасників на всіх туристських вправах забезпечують інструктори, спеціальна підготовка яких поєднує вміння і навички з спортивно-оздоровчого туризму, а також знання з організації дозвілля, туристської анімації, ігрових технологій та ін. Зазначимо також, що прості дії з підстраховки один

одного, взаємопідтримки фізичної і моральної забезпечують і самі учасники, що є дуже важливим аспектом групових туристських вправ, безпосередньо спрямованим на розвиток корпоративної культури.

Підсумовуючи, зазначимо, що головною особливістю ігрових туристських вправ, яка визначає їх пріоритет як базового методу для організації дозвілля шкільної і студентської молоді, є те, що вони сполучать у собі основні властивості активних ігор та навчально-діагностичного процесу. Остання особливість наближає їх до тестів і дає широкі можливості для їх використання не тільки для організації дозвілля та навчання, а й для різноманітних видів тестування.

Відповідно до цих властивостей можна виокремити два основні аспекти у визначенні змісту ігрових туристських вправ та відповідні їм підходи до них, як до ігор та як до навчально-діагностичного процесу, а також сформулювати основні вимоги до організації керівництва ними.

Калічак Ю.Л.,
канд. педагогічних наук,
доцент Дрогобицького ДПУ
ім. І.Франка

ЗАОКЕАНСЬКА СПАДЩИНА АРКАДІЯ ЖИВОТКА

У 2005 році минуло 115 років з дня народження Аркадія Петровича Животко (1890-1948) – відомого вітчизняного вченого, одного із фундаторів українського дошкілля на Поділлі та Волині, знаного педагога, організатора дитячих дошкільних установ як в Україні, так і за її межами упродовж перебування в еміграції (Польща, Чехо-Словаччина, Німеччина).

У 1908-1912 роках А. Животко навчався у реальній школі К. Мазінга в Москві. Після закінчення цього навчального закладу молодий патріот вступив на педагогічний факультет Петербурзького Психоневрологічного інституту, засновником і керівником якого був академік В. Бехтерєв. Після того, як царська влада в березні 1917 року закрила цей своєрідний "вільний університет" студент п'ятого курсу А. Животко, повернувся додому. Проте недовго довелося йому перебувати на рідній землі, бо вже в січні 1918 року педагог змушений був тікати від переслідування більшовиків до Харкова. З цього часу розпочалася довга життєва мандрівка вченого.

Діяльність А. Животка передбачала перебування в Україні (Харків /1918 рік/, Кам'янець-Подільський /1918-20 роки/, Кременець /1921-23 роки/, Ужгород /1925-27 роки/, а також за кордоном – у Польщі (Ченстохова /1920-21 роки/), Чехо-Словаччині (Прага /1923-25 роки та 1927-45 роки/, Німеччині (Ашафенбург /1945-48 роки/).

Доля склалася таким чином, що А. Животко ніколи не мешкав за океаном, хоча тривалий час намагався отримати візу до Сполучених Штатів Америки. Після приходу радянських військ у Прагу вчений разом зі своєю дружиною Олександрою Животко-Черновою та багатьма українськими емігрантами змушений був тікати від більшовицьких спецслужб та шукати собі притулку в таборі для переміщених осіб "Лягарде" у німецькому місті Ашафенбург, яке перебувало на той час в американській окупаційній зоні. Умови життя в цьому таборі не дозволяли залишатися в ньому довго, адже радянська влада вимагала від США видати всіх українців з метою їх насильного повернення до Радянського Союзу. Разом з тим більшість цих людей вважалися буржуазними націоналістами, а, отже, наслідки їх приїзду були однозначними – висилка до Сибіру або в'язниця.

Після смерті вченого некрологи та спогади про нього опублікували численні періодичні видання української діаспори, серед яких: "Неділя" (Ашафенбург), "Українська Трибуна" (Мюнхен), "Українські Вісті" (Авгсбург), "Українське Слово" (Бльомберг), "Народна Воля" (Скрентон), "Вісті УТГІ" (Регенсбург) [4; 79].

В останньому з цього переліку, тобто в бюлетені Українського технічно-господарського інституту, де педагог працював до останніх днів життя, з'явилася стаття з підписом В.Н., у якій зазначалося, що "діяльність А.П. Животка остільки широка й многогранна, а його журналістична й наукова праця остільки продуктивна, що охопити все те в невеликій посмертній записці цілком неможливо. Будучи своєю вдачею дуже живий, – ідеаліст і патріот, – А. Животко кидався до кожної праці, де потрібно було рук і де не вистачало людей. Все ж культурна ділянка була його доменою: позашкільна освіта, дошкільне виховання, педагогіка – в теорії і практиці – ось праці, яким він віддавався в молодшому віці… Але його "Історія української преси" буде ще довгий час єдиною основною працею на цю тему[1]".

У 1953 році УВАН у США оприлюднила "Науковий збірник" – видання, яке повністю присвячувалося п'ятій річниці смерті А. Животка. На першій сторінці журналу вміщено фотографію вченого, а далі – статтю В. Дорошенка "Аркадій Животко". У ній автор уперше зробив спробу проаналізувати й дати оцінку всій діяльності вченого, особливо в еміграції, та назвав його окремі публікації. В.Дорошенко, згадуючи "відданого робітника й дослідника", відзначав його плідну працю "на різних ділянках українського життя".

Загалом же автор статті охарактеризував А. Животка такими словами: "Завзятий патріот і демократ, він був безконечно відданий справі визволення

[1] Цит. за: Животко А.П. Історія української преси / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С. Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 1999. – С.29.

рідного народу від усяких пут – національних і соціальних, ставлячи працю для України та її люду понад особисті інтереси й користі. Вірний член своєї партії, Животко вмів дивитися на справи, речі й людей просто, без партійних окулярів. Це була добра й мила душа, чесна й благородна, надзвичайно працьовита, далека від усяких амбіцій та інтриг людина, добрий сівач на українській ниві" [3; 11].

А. Животко прожив 58 років, причому друга половина його життя пройшла у важких, а подекуди жахливих умовах еміграції. Тому зрозуміло, що більшість документальних свідчень його діяльності знаходиться й донині в діаспорі.

З "Путівника до Архівної та Рукописної колекції Української Академії Мистецтв та Наук у Сполучених Штатах" (Нью-Йорк, 1988) дізнаємося про існування персональних фондів А. Животка та його дружини Олександри Чернової-Животко за океаном [1; 135]. Перевезені з Німеччини у 1952 році, вони зберігаються там і до сьогодні. Опрацювання саме цих архівних документів, які, вважаємо, є важливим свідченням діяльності А. Животка, особливо в еміграції, дасть змогу відтворити більш цілісну картину його багатогранної спадщини.

Так, С. Русова небезпідставно порівнювала українського вченого з Й.Г. Песталоцці, вважаючи його "відомим педагогом, що всією щирою любов'ю до дітей нагадує великого швейцарського педагога" [6; 1]. Цей факт розглядаємо як надзвичайно важливе свідчення високого професіонального рівня педагога, а також певне визнання його заслуг у розвитку дошкільної справи в Україні.

Важливим джерелом нашого дослідження стала епістолярна спадщина А. Животка. Аналіз особистої кореспонденції А. Животка дозволив стверджувати, що він підтримував близькі приятельські стосунки з багатьма видатними українцями, які високо цінували внесок вченого у вітчизняну науку й культуру.

Результати нашого дослідження засвідчують, що на сьогодні немає не лише відносно повної біографії А. Животка, але й не існує жодного друкованого джерела, яке б подавало точні відомості про дату його народження. Це зумовлено, на наш погляд, насамперед широкими діапазоном і географією діяльності педагога і, відповідно, розпорошеністю архівних даних, що знаходяться в різних країнах, а саме в Росії, Україні, Польщі, Чехії, Німеччині та США. Лише опрацювання фондів відповідних архівів дало змогу відтворити об'єктивно й неупереджено всі сторінки біографії А. Животка, які були досі невідомими або ж свідомо замовчувались упродовж багатьох десятиліть [2; 106].

Загалом аналіз рукописів А. Животка, що зберігаються в архіві УВАН у Нью-Йорку, свідчить про зрілість педагога, а разом з тим розчарування, тугу за рідною землею та нестримне бажання якомога більше прислужитися своєму народу.

Сьогодні, коли минуло більше півстоліття від дня смерті педагога, можна впевнено стверджувати, що усе своє свідоме життя А. Животко присвятив служінню Україні, незалежно від місця свого перебування: чи то на українських землях, чи за її межами – в еміграції (Чехо-Словаччина, Польща, Німеччина). Про це свідчать такі його слова: "З дорогого Подоння аж за Карпати … Так простягся шлях моєї мандрівки. Повний сил і завзяття, повний щирого стремління вийшов з Подоння. Взяла мене доля за руку й повела тим шляхом до укоханої мрії. – Йшов. Чимало привітного, світлого зустрічалося мені на шляху моєї подорожі. Та немало й сумного було. Не раз під час тої подорожі підкрадалося зневірря до серця. Не раз смуток огортав мою душу. Але – сяла зорею ясною – мета. Не спинявся. Йшов далі, все далі…" [5; 482].

Література:

1. Дорошенко Володимир. Аркадій Животко // Науковий збірник Української Вільної Академії Наук у США. – Нью-Йорк. – 1953. – Ч. 2. – С. 9-11.
2. Калічак Ю.Л. Аркадій Животко: повернення із забуття. Педагогічні погляди та громадсько-просвітницька діяльність вченого. – Дрогобич: Коло, 2003.
3. Некрологи за 1948 рік. Українські бібліологічні вісті. – Авсгбург. – 1948. – Ч. 1. – С. 79.
4. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві (далі ЦДАВОВУ у Києві), ф.3560, оп. 1, спр. 46, арк. 1-50.
5. ЦДАВОВУ у Києві, ф.3560, оп. 1, спр. 58, арк. 1-490.
6. Bosnyk Jury. A Guide to the Archival and Manuscript Collection of the U.S // Research Report. – Edmonton. – 1988. – № 30. – P. 134.

Клочко В.П.,
доктор економічних наук,
професор ДАКККіМ

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ І ПРОЦЕС КУЛЬТУРНОГО ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ КУЛЬТУР

Досліджуючи прояви глобалізації у сферах культури та розвитку особи, провідний російський соціолог Г. Дилігенський підкреслював, що саме в цих сферах проявляється якість глобалізації як засобу поєднання протилежних тенденцій. Вона несе з собою водночас посилення однорідності й різнорідності людства. При цьому тенденція до посилення різнорідності не веде до розпаду цілого, оскільки виробляються механізми та принципи співвідношення різнорідних частин глобального цілого [1].

Глобалізація не може зводитися до підкорення соціокультурних цінностей одних країн цінностям інших (незважаючи на економічну потужність останніх та їхній вплив на міжнародну економіку і політику). Не підко-

рення, а взаємозбагачення духовно-культурного життя – ось чого вимагає глобалізаційний процес сьогодення. У глобалізації проявляється необхідність у загальнопланетарному духовному синтезі. Глобалізація, хоча і є вищою стадією інтеграційного процесу, проте не набула ще такого ступеня зрілості, щоб ліквідувати істотні протиріччя між суспільствами та людьми. З одного боку, вона уможливлює значне підвищення добробуту, забезпечує умови оволодіння людьми духовними надбаннями інших народів завдяки загальному зростанню продуктивних сил та інтенсифікації світогосподарських зв'язків на основі сучасної комунікативної технології. З іншого – здатна деформувати індивідуальність, підкорити її певному масовому культурно-духовному стандарту, поширюваному через мас-медіа, телебачення та електронні засоби масової інформації, сприяючи нівелюванню культурного рівня особи. Повноцінне засвоєння культурних цінностей людства, насолоду культурними надбаннями художнього твору, що веде до збагачення духовності особи, вона в найбільш вульгарних проявах здатна підмінити спрощеним тлумаченням його змісту.

Із розвитком глобалізації та її можливостей щодо спілкування розгортаються реальні людські зв'язки на всіх рівнях, закріплюються у свідомості мільйонів людей усталені уявлення про спільність народів, їхні культури. Хоча різниця у рівнях розвитку економіки та ринкових перетворень і гальмують можливості інтеграції, проте процес обміну соціально-духовними цінностями розгортається саме через поглиблення глобалізаційних процесів. Існуюча модель "ступінчатої інтеграції", або "Європи концентричних кіл" саме й передбачає поступовість, ступінчастість залучення до інтеграційних досягнень різних суспільств. За такою теорією, всередині інтеграційного союзу утворюється ядро з найбільш глобалізованих держав, а навкруги – круги держав з послідовно зменшуваною глибиною інтеграції. Послідовно глобалізовані суспільства наближаються до центру, а отже, і до найбільш досконалих ступенів духовного збагачення.

У контексті цих закономірностей глобалізації соціально-культурного життя зупинимося, власне, на процесах, що відбуваються у культурі.

Культура – це особлива сфера духовного життя. Вона включає мистецтво, літературу, архітектуру, комплекс інших духовних цінностей. Культурні цінності не залежать від часу. Кожна дійсно велика культура, великий художній твір чи картина переживає свій час, є продуктом не лише свого культурного середовища, а одночасно й загальнолюдською цінністю та загальнолюдським надбанням. Усі ці особливості культури як сфери духовного життя слід мати на увазі при визначенні підходів до феномена глобалізації культури. Глобалізація культури не може копіювати тенденції розвитку, характерні для міжнародної політики, економіки чи екології, оскільки система національних культур має специфічні особливості. Глобалізацію культури не можна зводити до культурної дифузії, тобто до

ніким та нічим не контрольованого стихійного позичання культурних цінностей одних народів іншими. На думку О. Кравченка, глобалізація культури – це прискорення інтеграції націй у світову систему в зв'язку з розвитком сучасних транспортних засобів і економічних зв'язків, формуванням світового ринку, розширеним впливом на людей засобів масової інформації, зближенням націй та розширенням культурних контактів. Вона має як позитивні, так і негативні наслідки. Відкритість кордонів для культурного впливу та дедалі зростаюче культурне спілкування може призвести, з одного боку, до обміну позитивним досвідом, збагачення власної культури, піднесення її на більш високий рівень розвитку, а з іншого – може її збіднити внаслідок уніфікації та стандартизації. Не має нічого спільного глобалізація культури з культурним імперіалізмом, що полягає в гегемонії розвинутих країн у різних сферах культурно-суспільного життя та в примусовому поширенні західних цінностей [2].

Культурна політика не може стояти осторонь і від проблеми, яка за часів глобалізації набула пріоритетного значення, – комерціалізації культури. Йдеться не лише про вплив законів ринку і конкуренції на створення інтелектуальних і культурних благ, про елементи комерції при обміні культурними цінностями (наприклад, при ознайомленні населення інших країн з національними культурними цінностями – пересувні виставки тощо). Насамперед йдеться про негативні наслідки впливу комерціалізованої "масової культури" та агресивний тиск стандартизованих культурних норм. Саме проти такої комерціалізації виступає спеціалізована культурна організація ООН – ЮНЕСКО. На І сесії Комітету експертів, присвяченій активізації діяльності ЮНЕСКО у захисті культурної різноманітності в умовах глобалізації, Генеральний директор ЮНЕСКО К. Мацуура нагадав про необхідність визнання того факту, що предмети та послуги галузі культури не можуть розглядатися виключно через призму ринкових відносин, обмін ними не повинен підпорядковуватися законам ринку. Генеральна конференція ЮНЕСКО прийняла спеціальну резолюцію, в якій підкреслила необхідність усіляко підтримувати культурну різноманітність за нинішніх умов глобалізації.

Література:

1. Дилигенский Г.Г. Глобализация в человеческом измерении / Материалы постоянно действующего междисциплинарного семинара Клуба ученых // Глобальный мир. – 2002. – Вып 6 (18). – С. 25–26.

2. Кравченко А.И. Культурология: Уч. пособ. – М., 2001. – С. 117–118.

Миронова О.М.,
лектор-музикознавець Львівської ОДФ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ВАГОМИЙ ЧИННИК ПОРОЗУМІННЯ МІЖ НАЦІОНАЛЬНИМИ ГРУПАМИ В ПОЛІЕТНІЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (на прикладі м. Стрия з кінця XIX століття до 1939 року)

Вивчаючи розвиток музичної культури Галичини у поліетнічному середовищі з кінця XIX ст. до 1939 р. (на прикладі музичного життя м. Стрия та регіону Стрийщини), ми зустрілися з відсутністю цілісного, ґрунтовного дослідження у цій галузі. Тривалий час поза увагою культурологів залишалися питання і музичної освіти як у загальноосвітніх закладах, так і в спеціалізованих. В етнографічних та культурознавчих працях є згадки про заклади освіти, однак не вказано ні предметів, які вивчались, ні прізвищ викладачів, зокрема вчителів музики. Водночас у наукових дослідженнях хоча б сусідньої з нами Польщі питанням історії регіонального музичного виховання присвячено багато дисертацій, монографій, наукових статей.

Спираючись на архівні матеріали різних установ, Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, Польської національної бібліотеки (м. Варшава), окремих дослідників, відомості, почерпнуті з опублікованих українських та іншомовних джерел, спогадів творців та учасників музично-культурницьких процесів регіону Стрийщини: Філарета і Миколи Колесс, Осипи Нижанківської-Бобикевич, Остапа Бобикевича, Святослава Гординського, Марти Кравців, Зенона Нижанківського, вдається відтворити картину тогочасного музичного побуту в м. Стрию та на Стрийщині.

Варто зауважити, що в такому поліетнічному регіоні, як Стрийщина, за складних суспільно-політичних та економічних умов все ж були моменти взаємопорозуміння, взаємозбагачення різнонаціональних культур, безпосередньо завдяки мистецтву.

Найпоширенішою формою побутування музики в Галичині у XIX ст. було домашнє музикування.

Основним напрямком музикування залишався хоровий спів, поступово з’являлися і професійні хорові колективи, і музично-драматичний театр.

У Львові в XIX ст. існували два досить значні центри української співацької культури: хор духовної семінарії та хор Ставропигійської бурси, заснований 1831 р.

Перша спроба заснування українського музичного товариства в Галичині була зроблена 1863 р. і пов'язувалася з передбачуваним відкриттям народного театру. Хорове об’єднання, створене з ініціативи товариства "Руської бесіди", мало на меті підготувати кадри співаків для майбутньої театральної трупи [1, 42–43].

Період другої половини XIX – першої третини XX століття характеризується становленням та інтенсивним розвитком системи вищої музичної освіти в Галичині. Вагоме місце в цьому процесі займають польські навчальні заклади, в класах яких здобула освіту ціла плеяда відомих музикантів, котрі прислужилися й розвитку українського музичного мистецтва. Серед польських вищих музичних навчальних закладів Галичини найбільш значним авторитетом у місцевого населення користувалися Консерваторія Галицького (з 1919 р. – Польського) музичного товариства (ГМТ–ПМТ), приватний навчальний заклад – Музичний інститут А. Нєментовської (з 1931 р. – консерваторія імені К. Шимановського) у Львові та Консерваторія Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка у Станіславі.

Отже, незважаючи на те, що в консерваторії ГМТ–ПМТ навчався незначний відсоток українців, все ж таки її тривала діяльність позитивно вплинула на розвиток музичного мистецтва в Галичині. Зрозуміло, що всі ці процеси знайшли своє відображення і в музичній культурі Стрия.

З 1901 р. у Стрию почав діяти український Народний Дім, при якому існувала й українська скаутська організація "Пласт". (До цього часу, не маючи власного приміщення, українська громада для задоволення своїх культурних потреб орендувала єврейський готель "Під чорним орлом" на Ринку, а для більших концертів – польський дім «Сокіл».

Одним з центрів професійної музики Стрийщини стає Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка, а саме, філія в Стрию.

Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові був заснований композитором Анатолем Вахнянином 1903 р., а організаторами філій у усіх великих містах Галичини після Першої світової війни були композитори Станіслав Людкевич та Василь Барвінський.

1912 р. до Статуту музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові за поданою раніше пропозицією директора А. Вахнянина було внесено § 7 про “Створення філій товариства, яких виділи мали б піклуватися також музичними школами, устроєними на основі програми В. Музичного інституту” [1]. Від 1913 р. стали творитися філії ЛВМІ ім. М. Лисенка у містах та містечках Галичини. 1913 р. – відкрита перша філія в Стрию.

Кілька років праці, зростаюча кількість студентів (елєвів), поповнення професорсько-викладацького складу новими силами випускників, котрі здобули високу освіту в Празькій та Віденській академіях, підняли подальшу працю в Музичному інституті на вищу сходинку мистецтва й професіоналізму. Школа швидко розвивалася. Це сприяло тому, що на навчання зголосилася чимала кількість поляків та євреїв, незважаючи на те, що в Стрию вже діяли професійні музичні заклади такого плану – це філія Львівської музичної консерваторії ім. Кароля Шимановського та нижча музична школа ім. Шопена. На вибір однозначно впливали кадровий склад

та рівень викладання. Не менш важливою була і досить помірна оплата порівняно з іншими закладами навчання. Так, у Стрийській філії ЛВМІ ім. М. Лисенка навчалася Елізабета Бужко-Турковська (Elżbieta Bużko-Turkowska), яка пізніше стала артисткою опери в Бидгощі, а після Другої світової війни співала у Гданській опері.

Відомо, що виховання, в тому числі музичне, починається з родинного дому, (а традиція музикування в Галичині, тим паче в інтелігентських та шляхетських родинах, було поставлене на високому рівні), отож, продовжується це виховання в загальноосвітніх закладах. І ось тут знову зустрічаємось із до болю знайомою в сьогоденні проблемою, яка турбувала професіоналів і на початку ХХ ст. Незважаючи на національну приналежність, тогочасний музикознавець Мацєй Подгурний з болем зауважує, що у всіх загальноосвітніх закладах уроки співу поставлені в рівень розваги, а не серйозних занять.

Музичну культуру Стрия творило й відоме на початку ХХ ст. Польське Співоче Товариство "Гендзьба" ("Gędżba"). Хор був лише одним із віддзеркалень тодішнього стану польської співочої культури в цілому. Попри старання патріотів мистецтва, активних діячів культури громадськість прагнула до сучасних, меншовартісних продуктів естради, втрачала зацікавленість традиційною культурою, носіями якої власне й були такі музичні об'єднання, як "Гендзьба", "Лютня", "Ехо" та ін. В той час, як для українців, повністю обмежених у засобах для розвитку своєї національної культури, спостерігалась кардинально протилежна ситуація.

І тільки внаслідок історико-політичних подій висхідна лінія музичної культури не тільки Стрия і Стрийщини, а й всієї Західної України, трагічно обірвалася. Нині, підіймаючись з руїн, ми повинні з пошаною і вдячністю звертатися до величних надбань минулого.

У таких умовах розвивалось культурно-освітнє, мистецьке життя Стрия і Стрийщини до другої, набагато жорстокішої окупації червоними "визволителями" 1939 р.

Література:

1. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К.: АН УРСР, 1960. – 189 с.

Мудрак В.І.,
канд. філософських наук,
провід. наук. співробітник
ІВО АПН України

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТУРИЗМУ В СУЧАСНУ ЕПОХУ

Туризм як соціально-культурне явище розглядається у контексті творчого розв'язання проблеми "особистість – оточуючий світ". Такий контекст зумовлений наявністю у туризмі культуротворчих чинників, що визначають місце особистості у сприйнятті картини світу, прилученні її до пізнання його й творчого перетворення.

У час великих суспільних трансформацій, коли обличчя світу змінюється швидко, формування новітніх цивілізаційних засад розвитку людства, систем полікультурного діалогу, є реалізацією духовних настанов, орієнтирів, цінностей, ідеалів суспільного співжиття. В такому ракурсі туризм є не просто рекреацією відносно соціального життя особистості, а тією цариною суспільного буття, яка творить нове обличчя світу. Враховуючи те, що сьогодні у туристичній сфері зайнято понад 16% працездатного населення світу, обертаються великі кошти, має місце багатоманітна соціальна інфраструктура, виникають нові канали людського спілкування, туризм є дійовою культурно-ціннісною структурою пізнання світу суспільства, природи, особистості, соціальних спільнот, творчим інструментом перетворення сучасного світу на цілісне у географічному, часовому, людиновимірному значеннях утворення. Така вселюдська соціально-культурна, поліфонічна цілісність підносить особистість, реалізує індивідуальне світобачення, яке розвивається до космічного розуміння місця людини у Всесвіті. Всесвіт людських емоцій, розумувань, надбань, який виражається у певних культурних, цивілізаційних формах, стає осяжним й збагачувальним для поступу сучасного індивіду. На думку М.Н. Біржакова, "… туризм став засобом пізнання й ознайомлення із досягненнями людського розуму, відкрив доступ до історичних і культурних цінностей народів. Причому, духовний зміст туризму повинен переважати над сегментами економічного і матеріального характеру, впливати на повний гармонійний розвиток людської особистості, сприяти забезпеченню рівних прав людини у визначенні своєї долі й образу життя, вивільненню людини, розуміючи цей процес як повагу її гідності та індивідуальності" [1, 48].

Гармонійний культурний розвиток людської особистості сьогодні неможливий у замкнених просторових, політичних, соціальних, духовних межах. Його розкриття здійснюється у вільному існуванні багатоманітності культурних, цивілізаційних утворень, що є притаманними людським соціумам, населяючим певну територію.

Така багатоманітність поліфонічності міжкультурного полілогу обов'язково виражає сутність людського буття – розкриття індивідуальних можливостей пізнати оточуючий світ й виразити себе у ньому. Через подорожі, прилучення до іншого полікультурного світу людина здатна усвідомити своє місце у сучасному бутті. У такому контексті пізнання людської соціальної історії, – майже основний зміст духовної сутності туризму, – дає змогу, за твердженням В.В. Кизими, "зрозуміти світову історію як ціле, що здійснюється через емпіричну багатоманітність і рухливість феноменів, які складають її тіло. Диверсизація різноманітних форм духовно – соціальної єдності… як особливих тотальностей виявляється у невичерпній багатоманітності культурно-історичних розумінь та інтерпретацій, розрізненні філософських та інших картин світу, у трансісторичному універсалізмові людини, його здатності бути творцем будь-яких цивілізацій, історій" [2, 39]. Таке творення можливо здійснити тільки на підставі доторкання до світу в його багатоманітності, що й реалізує туризм, як соціально – культурний спосіб не тільки пізнання, а й трансформації засад суспільного буття. Обмін думками, ідеями, враженнями, емоціями, соціальним досвідом, що здійснюються у процесі туристичного осягнення світу, стає передумовою загальносвітової, соціальної зміни.

Як вважає Т.Г. Сокол, “туризм – активна форма людського спілкування, яка допомагає взаємопізнанню націй, розвиткові взаєморозуміння та встановленню культурних, економічних зв'язків між народами” [3, 5]. Порушення ідеологічних настанов відносно обмеження існування певного суспільства (наприклад, тоталітарного), пом'якшення транзитних, транспортних, інших комунікацій у напрямі їх глобального розвитку, врегулювання політичних, ідеологічних, військових, соціальних, етнічних, інших конфліктів між націями, народами, етносами, соціальними спільнотами, складають сутність інтегративного світу, в якому особистість вивільнюється. У такому ракурсі туризм є передумовою й наслідком цих процесів, оскільки розширюється не тільки індивідуальне світосприйняття, а й суспільний простір. Культурна сутність туризму виявляється у розвиткові діалогу між особистістю й оточуючим її світом, взятим в історичному культурно-духовному, ціннісному, цивілізаційному, технологічному контекстах. Звернена до історії культура у формах туристичного пізнання світу, життя соціальних спільнот, особистості тощо, на думку В.С. Біблера, "стає формою одночасного буття й слідування людей, представників різних минулих, сучасних і майбутніх культур, формою діалогу й взаємопроникнення... Особливістю нашого часу є те, що ці культурні спектри (східний спектр цінностей, західний спектр цінностей, та ін.) одночасові, й вони мають сенс лише по відношенню до інших, в дійсному діалогічному спілкуванні одного з іншим” [4, 7]. Визнання одномоментності існування різних культур поза межами упередженого їх протистояння (як це має місце в епохи війн, соціальних потрясінь, тоталітарних, автократичних режимів) дає змогу відчути синте-

зуючий діалог, навіть полілог, що в ньому особистість, прилучена до надбань цих культур, відкриває себе й інших, усвідомлюючи плюралізм підходів до соціального поступу. У такому полілозі виникає новий взаємозв'язок індивідуального і колективного – як пізнання оточуючого світу через співвідношення виявів особистісного й загальносуспільного. У сучасну епоху, на думку В. Мадіссона, "історія людської цивілізації досягла тієї стадії, коли суспільство може розвиватися більш динамічно, уникаючи загрози криз і застою, лише за умови, що будуть реалізовані два наступних положення потреб та інтересів: потреби у колективній, чітко організованій дії, орієнтованій на раціонально – усвідомлений суспільний інтерес; потреби в енергійному і завзятливому індивідові, здатному у складних переплетіннях соціальних зв'язків брати на себе відповідальність, приймати самостійні рішення, керуючись власним здоровим глуздом і розрахунком..." [5, 34]. Поширення туризму як сфери діяльності людства, в якій реалізуються такі потреби, підносить цивілізаційну і культурну сутність людського суспільства на щабель, де війни, кризи, соціальні потрясіння, тероризм, соціальна апатія, егоїзм, замінюються культурним полілогом. У ньому особистість постає втіленням суспільних, культурних, цивілізаційних надбань, й повноцінно реалізується.

Література:

1. Биржаков М.Б. Введение в туризм. – СПб.: Из-во "Торговий Дом Терла", 1999. – 102 с.
2. Кизима В.В. Тоталлогическое аллюзии / Тоталлогія. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України, 1995. – 340 с.
3. Сокол Т.Г. Основи туризмознавства: Конспект лекцій. – К.: Український інститут туризму, 1995. – 28с.
4. Библер В.С. Доклад выступления "Диалог и коммуникация – философские проблемы" / Материалы "круглого стола" // Вопросы философии. – 1989. – № 7. – С. 3–14.
5. Мадіссон В. Взаємодія колективних й індивідуальних інтересів як методологічна проблема філософії приватного права // Право України. – 1999. – № 1. – С. 31–35.

Олійник О.С.,
аспірантка КНУКіМ

ЗНАЧЕННЯ МІЖНАРОДНОГО ДОСВІДУ ДЛЯ СТАНОВЛЕННЯ РИНКОВИХ ВІДНОСИН В СЕКТОРІ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

XX століття виявилося драматичним для історії України, зокрема для її культури. До експериментів ідеологічних, політичних і організаційних додалися економічні. На відміну від більшості країн, у яких культура і мистецтво розвивалися і розвиваються в ринкових умовах, в Україні, як

складовій колишнього СРСР, було здійснено спробу організації культурного середовища на безринковій основі шляхом скасування приватної власності на засоби виробництва, в тому числі "художнього", націоналізації установ культури. За цих умов монополістом і диктатором стала держава, примушуючи митців та інших працівників сфери культури дотримуватися умов "цензури" та відмовитися від очікування та зважання на таку категорію ринкової економіки, як прибутковість.

З падінням комуністичного режиму, розпадом СРСР і набуттям статусу незалежної держави в Україні почалися трансформаційні процеси в усіх сферах суспільного життя, в тому числі в культурному секторі. Зокрема, почався тривалий процес роздержавлення організацій мистецької і культурної сфери; в умовах катастрофічного дефіциту державної фінансової підтримки пробуджуються до життя історично випробувані форми організації діяльності з відмінними від адміністративно-командних формами отримання фінансової підтримки: напівдержавне фінансування з дозволом на комерційну діяльність й на надання платних послуг. (До речі, плата за ці послуги, сформована з огляду на платоспроможність споживачів, у більшості випадків була скоріше "символічною", ніж тією, що могла дійсно стати одним із джерел підтримки стійкого фінансового стану організацій.) З'являється (як потенційне джерело фінансування) спонсорство та меценатство; починається розбудова та узаконення схем діяльності благодійних фондів. Поряд із трансформованими державними закладами з'являється до цього часу новий для України приватний сектор у сфері культури (приватні галереї, недержавної форми власності театри, розбудовані невеликі кіновиробничі організації, видавництва). Ринок культурних продуктів розвивається і поступово стає відкритим для зовнішніх (відносно України) конкурентів. Так, книжковий ринок насичується продукцією з Росії, де запроваджені більш пільгові умови оподаткування книговидавничої діяльності та вартість сировини дешевша порівняно з її вартістю на Україні.

У процесі становлення ринкових відносин в Україні важливу роль відіграють і схеми організації діяльності закладів культури, й моделі державного регулювання (тобто позиції держави відносно участі в фінансуванні закладів). Особливо важливим є досвід тих країн, розвиток яких так чи інакше пов'язаний з українським, а також доступ яких до ринків України є відносно легким через спорідненість культурних преференцій (спорідненість мов, духовна близькість), особливо Польща, Росія, Угорщина та ін.

Варто зазначити, що будівництво ринкових відносин в сфері культури поряд із потенційною прибутковістю означає також появу недоброякісних культурних продуктів. Наприклад, з метою скорішого одноразового збагачення "підприємці нового часу" вдаються до фальсифікації продуктів культури як вітчизняного, так і зарубіжного виробництва, тобто до видання "піратських", неліцензованих копій відомих та заздалегідь рентабельних

витворів, тим самим знижуючи або зводячи до мінімуму отримані прибутки від реалізації продукції в Україні. Певним чином це контролюється з боку держави шляхом законодавчої регламентації прав та обов'язків у сфері інтелектуальної власності. Але, як доводить практика, діяльність нечесно конкуруючих підприємців з дійсними власниками культурного продукту найчастіше випереджує чинність і дієвість законів.

За 15 років розбудови ринкових відносин ринок культурних продуктів сформувався, усталилися певні механізми існування, з'явилися лідери ринку, проте, на жаль, до цих пір "ефективнодіючим" цей ринок назвати не можна. Подальший розвиток сфери культури вимагає прийняття більш чітких позицій з боку держави: участі її в культурному виробництві або сприяння шляхом надання фінансування окремим, особливо значущим для України мистецько-культурним організаціям і акціям, або ж відмова від втручання (чи то опосередковане сприяння культурному будівництву шляхом надання податкових пільг, створення напівдержавних фондів, у яких акумулювалися б кошти, що надавалися б формі кредитів під пільгові або нульові відсотки). Чіткішою повинна бути й позиція самих підприємців культури: наслідування досвіду бізнес-структур в організації та плануванні діяльності, прогнозування очікуваного прибутку або ж чітке визначення мети та місії діяльності, визначення механізмів популяризації української продукції культури тощо.

Павленко В.В.,
аспірантка Житомирського ДУ
ім. І. Франка

ІНОЗЕМНІ ВЧЕНІ ВОЛИНІ ТА ЇХ ВНЕСОК У НАУКУ (XIX ст.)

В Українській державі перехід до ринкової економіки здійснювався поступово, а поряд з цим процес модернізації шкільної системи освіти. У "Концепції виховання дітей та молоді у системі національної освіти", "Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті" та інших документах вказується на необхідність цілісного вивчення проблем, які є актуальними у сфері педагогічної науки.

Розвиток освіти на Волині висвітлюється у наукових роботах сучасних поліських вчених-педагогів Н. Бовсунівської, О. Борейка, І. Гавриш, Т. Джаман, Г. Єршової, М. Жилюк, О. Іващенко, С. Коляденко, М. Кострицяя, М. Левківський, Г. Мокрицький, В. Омельчук, Ю. Поліщук, С. Пультер, Н. Рудницька, Н. Сейко та інших.

Після приєднання Правобережної України до Російської імперії був утворений Південно-Західний край, до складу якого увійшли Волинська, Подільська та Київська губернії. За територією Волинська губернія була найбільшою в Південно-Західному краї. Вона мала 63036 кв. в. площі і

майже вдвоє перевищувала Подільську. Та за чисельністю населення вона займала останнє місце в краї. В культурно-освітньому відношенні Волинь була однією з найвідсталіших губерній в Україні, за рівнем грамотності населення стояла на 36 місці в Російській імперії [2].

В Україні до кінця XVI століття не було вищої школи. Українські діти здобували освіту в західних університетах Праги, Кракова, Падуї, Болоньї. У зв'язку з тим, щоб запобігти окатоличенню української людності, у 1576 році було засновано православну вищу школу. У другій половині XVI століття Острог став найбільш важливим центром нового культурного та освітнього руху.

Діяльність Острозької академії починається з 1576 року, її засновником був князь Василь-Костянтин Острозький. Щоб надати їй найвищого рівня, Острозький запросив до викладацької роботи в Острозькій академії визначних іноземних вчених-педагогів з багатим європейським досвідом. Доречно зазначити активну діяльність польських діячів, які забезпечували відповідний рівень викладання польською та латинською мовами. Значний внесок у науку зробив Ян Лятош – математик, астроном, доктор медицини, випускник Падуанського та Краківського університетів; вихованці Падуанської академії – греки Кирило Лукарис, Никифор Кантакузин та багато інших.

Після трьох поділів Речі Посполитої (1772, 1793, 1795 рр.) Брацлавщина, Київщина і Волинь увійшли до складу Російської імперії. У Волинській губернії налічувалося 12 повітів (Житомирський, Дубненський, Ковельський, Володимир-Волинський, Ізяславський, Кременецький, Новоград-Волинський (Звягельський), Луцький, Острозький, Овруцький, Рівненський, Старокостянтинівський). Кожен повіт поділявся на стани, а стани на урядницькі дільниці. У свою чергу, повіт поділявся на дві мирові дільниці, кожна з яких складалася із кількох волостей. Керували повітами справники, а станами – станові пристави, у яких помічниками виступали урядники. У 1884 році в губернії налічувалося 48 станів і 201 волость. В такому складі губернія проіснувала до 1925 року [2; 13].

Сучасна Волинь включає в себе Волинську, Рівненську, Тернопільську та частину Житомирської області. Волинська губернія була багатонаціональною і кожна нація прагнула до відкриття своїх навчальних закладів. Навчальні заклади були доступні далеко не кожному громадянинові, тому більшість українського населення залишалася без освіти. Викладання українською мовою в них заборонялося. За загальним рівнем грамотності український народ відставав від російського та західноєвропейського [1; 16].

Першими навчальними закладами на Волині були школи в Житомирі та Волині (1776). Слід відмітити діяльність Кременецького ліцею (1803–1805), заснованого Г. Коллонтаєм і Т. Чацьким з метою поширення польської культури серед українського населення. До Кременця приїхало багато науковців і педагогів із Вільна, Кракова, Варшави, Санкт-Петербурга. До

кандидатури викладача висувалася низка вимог, а саме вчитель мав володіти достатньо високим обсягом знань, мати науковий ступінь доктора або, в крайньому випадку, магістра, бути людиною високої моральності.

Заслуговують на увагу відомі іноземні вчені-педагоги, які працювали в Кременецькому ліцеї: Чех Йосип (1762–1810) – математик, працював в Польщі та Кременецькій гімназії, автор підручника "Короткий виклад арифметики"; Чартористький Адам Єжи (1770–1861) – польський та російський державний діяч, таємний радник Олександра І, попечитель Віленського округу; Фус Микола Іванович (1755–1826) – швейцарський математик, член Академії Наук Петербурга і професор університету; Янкович де Мірієво Теодор Іванович (Мірієвський) (1741–1814) – російський та сербський педагог, послідовник Я.А. Коменського; Лелевель Юхим Юзеф Бенедикт (1786–18610) – історик, політик, ідеолог польської демократії, з 1809 по 1811 рр. працював викладачем історії Кременецької гімназії; Словацький Евзебіуш (1772–1814) – професор Віленського університету, 1805–1809 – викладач латинської та польської мови в Кременецькій гімназії; Улдинський Юзеф (1792–1863) – закінчив Віленський університет зі ступенем магістра права, викладав у Подільській гімназії, з 1818 р. працював у Кременці. Викладачі Кременецького ліцею продовжили свою діяльність й у інших навчальних закладах України [3; 9, 17, 21, 2].

У Романові (районний центр Житомирської області) був створений інститут для глухонімих дітей віком від 8 до 14 років обох статей християнського віросповідання. Добирав професорів та викладачів фундатор цього навчального закладу граф Ілінський. Директором Інституту глухонімих у Романові Ю.А. Ілінський призначив Яна Францішка де Гамперле – доктора філософії Празького університету, який навчав дактилономії за методикою ксьондза Сірка і міг викладати німецьку мову. Французьку мову і літературу запросили викладати Якуба де Муссо (з 1814 року викладав у Романові французьку мову Кароль Тентіл); ветеринарію – доктора Гарпера. Фердинанд Ошмянець, секретар інституту, викладав латину, географію, історію та арифметику. Доктор Мерк – архітектуру; академік Гастедо, дійсний член Петербурзької академії наук, був запрошений викладати механіку [4; 48-49].

Аналіз історико-педагогічних і дисертаційних праць дозволяє констатувати, що освітньо-просвітницька діяльність іноземних педагогів на Волині XIX – поч. XX ст. до нашого часу не була предметом спеціального історико-педагогічного аналізу.

Література:

1. Березівська Л. Освітньо-виховна діяльність Київських просвітницьких товариств (друга половина XIX – поч. XX ст.). – Київ: Молодь, 1999. – 191 с.

2. Іващенко О.М., Поліщук Ю.М. Євреї Волині: Кінець XVIII – початок XX століття. – Житомир: Волинь, 1998. – 192 с.

3. Коляденко С.М. Зміст та організація діяльності Кременецького ліцею як осередку освіти на Волині (1805-1833 рр.). Канд. дис. – Житомир, 2002.

4. Сейко Н.А. Ілінські – меценати культури на Волині (XIX ст.) // Шлях освіти. – 2002. – № 4. – С. 48-51.

Сапєлкіна З.П.,
викладач КНУКіМ

ТУРИЗМ І ГЛОБАЛІЗАЦІЯ

Усунення торговельних бар'єрів після закінчення Другої світової війни створило умови для вільного переміщення товарів, послуг та капіталу, уможливило глобалізацію ринків та виробництва. Технологічні зміни у сфері інформаційних, комунікативних технологій (зокрема, вибухоподібний розвиток інтернету) та транспорту перетворили глобалізацію на реальність.

У XX столітті, на думку генерального секретаря Всесвітньої туристичної організації (ВТО) Франческо Франжіаллі, відбулася справжня туристична революція, інтенсивний розвиток туризму спричинили зростання купівельної спроможності (зокрема, доходу в сім'ях численного середнього класу); збільшення вільного часу завдяки регулюванню з боку соціального законодавства на користь працюючих; широке розповсюдження приватного автотранспорту та появу дешевих авіаперевезень.

Перетворення туризму наприкінці XX століття на глобальне явище зумовили і такі фактори, як розширення географії туризму, з одного боку, і необхідність інвестування туристського бізнесу на міжнародному ринку для рентабельності останнього – з іншого.

Завдяки стрімким темпам зростання сьогодні туристична сфера стала однією з найбільших галузей світової економіки. Про це свідчить те, що на частку туризму припадає близько 12% світового валового продукту, понад 30% обсягів послуг світової торгівлі та 11% світових споживчих витрат, 1% загального обсягу інвестицій та 5% усіх податкових надходжень. За даними ВТО прибутки від туризму 2003 р. сягнули рекордних показників – 523 млрд дол США. У сфері надання туристичних послуг зайнятий кожний десятий працівник (понад 260 млн працюючих). А послуги подорожуючим надають також такі ключові галузі, як транспорт, зв'язок, будівництво, сільське господарство, виробництво товарів народного споживання, торгівля тощо (за результатами досліджень науковців, обслуговування одного іноземного туриста в країні гарантує сукупно дев'ять постійних і тимчасових робочих місць).

Таких результатів туризм досяг завдяки стабільному та безперервному розвиткові протягом усієї другої половини XX століття. Якщо 1950 р. у світі міжнародні подорожі здійснювали 25 млн осіб, то 2000 – ця цифра сягнула майже 700 млн [2].

З точки зору економіки, мабуть, найважливішим чинником перетворення туризму на глобальний феномен стало створення комерційних реактивних літаків, завдяки чому світ істотно зменшився з точки зору часу, який витрачається на подорож. Токіо зараз «ближчий» до Нью-Йорка, ніж Філадельфія за колоніальних часів. Глобалізації ринків, в тому числі туристичного, сприяли також технологічні інновації. Скорочення транспортних видатків зробило економічнішим транспортування продукції по всьому світові, сприяючи створенню глобальних ринків. Дешеве повітряне сполучення призвело до масових переміщень людей з країни в країну.

Дешеві комунікаційні мережі допомагають створити глобальні електронні ринки, логічним результатом чого є виникнення і розвиток не лише глобальних ринків споживчих товарів, а й глобального ринку туристичних послуг. Водночас глобальні комунікаційні мережі та глобальні ЗМІ поряд з глобальним туризмом сприяють формуванню чогось подібного до глобальної культури.

Д. Хорн у праці “Великий музей: репрезентація історії” (1984) стверджує, що туристи, які відвідують музеї, культурні центри, пам’ятки, багато в чому нагадують (уподібнюються) пілігримам, які подорожували (мандрували) від храму до храму. У них є свої (обов’язкові) програми для виконання, ритуали, тексти, перед якими вони відчувають благоговіння, свої святі, яких вони в прямому розумінні обожнюють, власні квазімагічні засоби, що дозволяють оволодіти пам’ятниками (об’єктами туризму). Творці і володарі об’єктів пропонують ці останні туристам як символічні джерела інтеракції [1]. Це усуває культурні відмінності між країнами і сприяє зближенню смаків та уподобань споживачів, хоча залишаються суттєві національні відмінності у сфері культури, уподобаннях споживачів та практиці бізнесу.

Великим імпульсом інтенсифікації туризму послужило очікування третього тисячоліття і заходи, пов’язані з цією подією. Люди прагнули відвідати релігійні центри, де влаштовувалися різноманітні заходи, пов'язані з настанням нового тисячоліття. Число 2000 зачаровувало, виник “синдром мандрівника”, тому в релігійному туризмі наприкінці 1999 – початку 2000 р. спостерігалося особливе пожвавлення, коли віруючі масово відправлялися до Святої Землі, щоб відзначити одне з найбільших християнських свят – Різдво. В цьому контексті така подорож наповнювалась особливим, сакральним змістом. Всі вищі особи християнських конфесій зібралися в Різдвяний тиждень в Ізраїлі, відвідавши Назарет, Віфлєєм, Єрусалим і інші святині. Організація ювілейного святкування супроводжувалася великою кількістю видовищних заходів, що привернули величезну кількість туристів, серед яких були керівники багатьох держав і урядів, які відвідали з візитами в цей час Ізраїль. Рим і, відповідно, Ватикан у період католицьких ювілейних різдвяних свят відвідало близько 30 млн паломників і туристів.

7 січня 2000 р. відбулося спільне богослужіння всіх вищих ієрархів православних церков. Значна частка коштів від туристичних подорожей пішла на реставрацію релігійних об'єктів, а також на поліпшення інфраструктури не тільки Рима і Ватикану, а й Італії в цілому. В результаті цього Рим став ще більш привабливим туристським об'єктом.

Трагічні події 2001–2005 рр., що сталися в різних куточках світу, дещо уповільнили темпи зростання кількісних показників, проте туризм і далі розвивається надзвичайно динамічно. Так, за прогнозом ВТО, очікується, що 2010 р. міжнародні подорожі здійснюватимуть понад 1 млрд. осіб. Якщо додати до цього внутрішні поїздки та екскурсії, то виявляється, що понад третини населення планети перебуває у статусі туристів.

Література:

1. Массовая культура: современные западные исследования / Пер. с англ. Отв. ред. и предисл. В.В. Зверевой. Послеслов. В.А. Подороги. – М.: Прагматика культуры, 2005. – С.136–150.

2. Федорченко В.К. Реорганізацію – для консолідації // Дзеркало тижня. – № 31 (559). – 13 серпня 2005.

Чернова К.О.,
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник
КНУ ім. Т. Шевченка

НАЦІОНАЛЬНА ДІАСПОРА ЯК ТРАНСНАЦІОНАЛЬНА СПІЛЬНОТА

Сучасна теорія глобалізації в рамках основних проблем сьогодення акцентує увагу на співвідношенні загальнолюдського та національного в культурі, тобто мова йде про формування інтеграційних процесів з метою утворення єдиної світової культури. На думку соціологів, саме глобалізаційні процеси виступають рушійною силою всіх соціальних змін в суспільствах і можуть включати як ідеї гомогенізації світу, так і ідеї плюралізму. Останнім часом спостерігаються принципово нові явища, які неможливо осмислити загальноприйнятими категоріями. І одне з таких явищ – це формування транснаціональних спільнот, до яких відносяться діаспори. Зазначимо, що діаспора є складовою частиною транснаціонального простору і включає в себе такі стадії як міграція, утворення діаспори, транснаціональна спільнота. При цьому вирішальну роль у формуванні транснаціональних просторів відіграють етнічні зв’язки, які утворюються внаслідок міграційних процесів.

Багато представників діаспори, тривалий час перебуваючи в країні проживання, зберігають сім’ю, житло, професійні та особисті контакти як

з країною походження, так і з країною поселення. Інтенсивність таких відносин з обома країнами є досить високою саме завдяки сучасним засобам руху та масовій комунікації. Власне, це зробило можливим проживання відразу в двох культурах, сприяло глобалізації таких етнічних анклавів і висуненню на перший план єдиних соціально-етнічних утворень, які в спеціальній літературі отримали назву транснаціональних (трансдержавних) просторів.

Як зазначає російський дослідник В. Попков, під транснаціональними просторами треба розуміти практично всі форми відносин і взаємодій, які існують тривалий час і в які включено значну кількість мігрантів, в той час як діаспора виступає лише як одна із форм транснаціональних спільнот.

У фокусі переважної більшості дослідників постійно залишаються питання формування транснаціональних просторів через ланцюг міграційних переміщень. До цих світових міграційних процесів останніми роками масово долучилися й українські громадяни. Міграційні потоки, які спостерігалися в Україні протягом останнього десятиліття, умовно можна поділити на дві групи. До першої з них належать ті, які мають своє коріння у радянському минулому. Насамперед сюди треба віднести масову репатріацію українців та вихідців з України інших національностей після проголошення незалежності держави, повернення на батьківщину репресованих та депортованих у тоталітарні часи. До другої групи слід зарахувати ті міграційні потоки, які несуть ознаки включення України до світових міграційних процесів і виникли внаслідок демократизації та лібералізації режиму кордонів, більшої відкритості до світу, зусиль у напрямі повноцінної інтеграції у європейське і світове міжнародне співтовариство тощо.

У будь-якому випадку транснаціональні спільноти завжди взаємодіють з державними утвореннями – країною виходу та країною проживання. Останнім часом схема такої взаємодії набула дещо іншого відтінку, тобто, якщо раніше єдиною бажаною стратегією була успішна інтеграція у другому або в третьому поколінні, то нині ситуація часто складається по-іншому. Як зазначає М. Шульга, дедалі більше утверджується мультикультурна модель: громади мігрантів зберігають і відтворюють свою культуру, мову і релігію, прагнуть відтворити у своєму середовищі соціокультурні моделі поведінки і спілкування тих суспільств, звідки вони прибули.

На нашу думку, схему існування транснаціональних соціальних просторів цілком можна застосувати до української діаспори. Зокрема, на першій стадії такого соціального простору взаємодія відбувається на рівні транснаціональної малої (сімейної) групи. Властивим для такого етапу є поява сезонних, випадкових зворотних міграцій, пересилання коштів членами сімейної групи в країну походження тощо. Зазначимо, що діаспори виступають як транснаціональні спільноти лише у випадку збереження і підтримання зв’язків з країною виходу.

На другому етапі існування транснаціонального соціального простору починають формуватися транснаціональні мережі зв'язків. Це проявляється в тому, що розвиваються бізнесові структури, виникають спільні "українсько-українські" підприємства, з'являються можливості діаспори для виходу українських підприємств на зарубіжних партнерів, надходять прямі інвестиції представників ділових кіл діаспори і т. ін.

Останній етап характеризується виникненням транснаціональних спільнот, у яких вже з'являється групова солідарність. Показовим для такого стану є те, що ці спільноти пов'язуються через обмін, взаємодію, досягаючи високого рівня соціальної згуртованості і виробляючи спільний набір символічних і колективних репрезентацій.

В умовах іншоетнічного оточення українська діаспора неминуче включається в процеси етнічної трансформації: підпадає під вплив мовної і культурної асиміляції, втрачає національну самосвідомість. Єдиним засобом протидії такому розвитку подій виступає етнічна консолідація – здатність групи об'єднуватися в межах даної спільноти, зберігати свій національний вигляд, побут, традиції і звичаї, рідну мову, релігію, історію і культуру. Зазначимо, що наявність сприятливих політико-правових і соціально-економічних умов життєдіяльності (тобто лояльне ставлення з боку приймаючого суспільства і висока ступінь соціокультурної інтеграції) взагалі не забезпечують автоматичного збереження групи. Це відбувається лише там, де діаспора пасіонарна, де вона здатна перебороти руйнуючий її зсередини егоцентризм і підпорядковувати його загальнонаціональній ідеї. Зцементована і життєздатна національна спільнота, така діаспора стає не лише своєрідним гарантом збереження нації в умовах іноетнічного оточення, але і частиною світового українства, активно турбується про долю історичної батьківщини.

Шестопалова Ю.А.,
здобувач КНУКіМ

ЗАСОБИ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ І КОМУНІКАЦІЇ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ КРАСИ

Криза традиційного розуміння прекрасного в новітню епоху стає все наочнішою. В суспільстві XX-XXI ст. уявлення про досконаліть людської зовнішності змінюються з разючою швидкістю та варіюються від раси до раси, від культури до культури. Крім загальноприйнятого еталону краси, існує ще й більш особистісне, властиве кожній людині уявлення про ідеал, яке може і має право бути індивідуальним.

На стереотипи, що формуються в цій галузі, великий вплив спричиняє безперервний поступальний розвиток цивілізації, засобів масової комунікації.

Особливу роль тут відіграє масова культура: тиражуючи у масштабах земної кулі певні стандарти краси (наприклад, класичний образ безтурботної кішечки, фатальної жінки-вамп, "плейбоя" або "Тарзана"), вона одночасно сприяє виникненню опозиції, яка виступає проти уніфікації цих зразків. В умовах гонитви за надзвичайністю виникає нове поняття – поняття "анти-краси", яке застосовується для характеристики людини некрасивої (тобто, з неправильними, з точки зору канонів, рисами обличчя), але внутрішньо цікавої, неповторної.

Приналежність до категорії некрасивих людей все рідше виступає у якості магічного, непереборного бар'єру. Але, щоб набути такої ж магічної, якоїсь підсвідомої привабливості, некрасива ззовні людина повинна володіти чимось важливішим, ніж еталонним обличчям та фігурою. Показово, що останнім часом не лише голлівудська кінопромисловість, а й європейські студії та кінорежисери при створенні нових сценаріїв та екранізації класичних творів віддають перевагу не шаблонним красунчикам, а, передусім, яскравим особистостям, хай навіть і з не дуже правильним, на перший погляд, обличчям. Блискучий приклад успіху такого підходу – фільм шведського режисера Ларса фон Трієра "Та, що танцює в темряві" з Бйорк у головній ролі, який отримав "Оскара" у 2000 році.

Можна згадати також приголомшуючий успіх Стівена Сігала, навіть не професійного актора, чий оригінальний, в чомусь навіть дещо шокуючий імідж став, однак, невід'ємною складовою частиною сумарного, інтегративного образу сучасної людини. Красою в звичайному розуміння слова це назвати не можна. Водночас багатий внутрішній світ, інтенсивне духовне життя "нестандартних ззовні" людей накладає вагомий відбиток на їхній зовнішній імідж, надаючи їм якоїсь справді магічної привабливості.

Ще один бік цієї проблеми (у своєму примітивному вигляді він активно використовується у квазіліричних повістях, які друкуються в ілюстрованих журналах) пов'язаний також з поняттям "антикраси", яку в даній ситуації можна тлумачити як більш або менш свідомий протест проти уніфікації зразків, які пропагуються сучасними засобами масової інформації.

Протест проти уніфікації зразків лежить в основі концепції "середньої" людини, що вміло підкреслюється, наприклад, у способі життя, одязі, декоративній косметиці або зачісці. В основному це проявляється в одязі, який трактується як засіб досягнення певного іміджу. У свою чергу, імідж – інструмент суспільного успіху. Здавна існують, скажімо, поняття "молодіжний стиль" і "солідний", "діловий" стиль". Проте останнім часом їх взаємопроникнення настільки виразне, що наочно ілюструє "манію бізнесовості", точніше, "псевдобізнесовості", яка охопила й продовжує охоплювати переважну більшість молодих громадян пострадянського простору, й не тільки молодих. Навіть повсякденна зовнішність людини все частіше перетворюється у предмет більш або менш ретельної режисури.

Вважаючи, що “виразність” притаманна як одягу, так і тілу, М. Валліс зазначає, що “людина може свідомо обирати собі одежу як вираз своєї індивідуальності. Але порою одежа виражає індивідуальність незалежно від волі людини. Особистість людини проявляється в тому, яку одежу вона собі купує, замовляє, як її переробляє. Вона проявляється і в тому, чи дотримується вона у виборі одежі звичаїв, які є в її середовищі, або порушує їх; чи одягається за останньою модою або по-старому; чи віддає перевагу тканинам міцним, хоча і непоказним, тканинам ефектним, але неякісним, або навпаки; чи любить наряд розкішний або скромний тощо. Особистість виражається в тому, як людина турбується про свою одежу, як її утримує, як її носить, в яких місцях вона протирається, адже це залежить не тільки від її будови тіла, але також від її звичок та манер, від улюблених рухів та жестів. Що і як носить людина, не є чимось випадковим, а обумовлюється її внутрішніми потребами” [1, 101].

Певне плаття або зачіска виконують складну комунікативну функцію – можуть повідомляти про цінності (якості), якими людина хотіла б сама себе наділити. Вони покликані своєрідно переконувати в тому, що людині справді притаманні ці якості. Так, наприклад, біле плаття покликане символізувати дійсну або бажану невинність, чорна вуаль – траурний настрій. Як приклад, можна привести бороду, яку чоловіки останнім часом стали із задоволенням відпускати і яка, крім функції маскування (до речі, досить сумнівного), повинна бути красномовним символом мужності, тобто сили, фізичної витримки та сміливості, не говорячи вже про те, що борода, та ще й в поєднанні з окулярами, автоматично викликає враження розвиненого інтелекту. Але, оскільки вже сам факт пошуку символу явно свідчить про існуючу потребу заміни справжніх цінностей певними знаками, не можна не помітити й того, що ця декоративність, перетворюючись у штамп, ще більшою мірою уніфікує цілі загони своїх “носіїв”. Тим самим вихідна позиція цієї моди – прагнення до оригінальності – переходить у свою протилежність; у створеній ситуації вигідно виділяється саме людина без бороди. І це природно, оскільки, як писав ще Ф. Ніцше, “те, що стає загальним, завжди малоцінне” [2, 241].

Гонитва за оригінальністю означає пошук у зовнішньому вигляді людини елементів, які підкреслюють її виключність та своєрідність. Але якщо прагнення до оригінальності поєднується із внутрішньою посередністю, це, безсумнівно, призводить до крайнощів у прояві оригінальності, яка стає основним критерієм оцінки зовнішності. І доволі часто єдиним критерієм. Прикладів цьому безліч, зокрема, і в так званий масовій культурі та мистецтві.

Зростаюча роль знань й науки пов’язана з розвитком розумових здібностей людини. У зв’язку з цим в оцінці людини з’являються нові критерії – і перш за все критерій її знань та здібностей. Якоюсь мірою це спростовує ідеал бездушної, безтурботної, невиразної краси.

Зовнішність людини часто оцінюється не тільки на основі зорових вражень, але й на основі асоціацій. Це примітив ще М. Чернишевський, висуваючи свою соціологізовану концепцію прекрасного. Зараз ця концепція ускладнюється, значно розширюються межі цих асоціацій. Зокрема, М. Чернишевський звернув увагу на те, що ідеал краси обумовлений суспільним середовищем та класовою приналежністю. Так, сільській красуні притаманна міцна будова тіла, яка символізує необхідну для фізичної праці силу. Квітуче здоров'я та рівновага сил в організмі – ось ознаки ідеального образу, який малює М. Чернишевський. За аналогічними причинами тендітність, блідість, хворобливість цінувалися в аристократичному середовищі [2, 24].

Цінний і вірний вихідний пункт міркувань М. Чернишевського зараз ще більше диференціювався у зв'язку з промисловою цивілізацією та прогресуючим соціальним розмежуванням, з розвитком засобів масової комунікації і з введенням до сфери європейської культури звичаїв та мистецтва країн, що розвиваються.

Отже, краса людського обличчя й тіла, у її класичному розумінні, не втрачає свого суспільного значення в XX-XXI ст. Водночас стрімкий розвиток засобів масової культури й комунікації, зокрема кіноіндустрії і телебачення, висувають принципово нові потреби до іміджу, в якому самодостатня ідеальність зовнішніх рис вже не є визначальною.

Література:

1. Wallis M. Autoportret. – Warszawa, 1964.
2. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Избранные произв. – М.: Сирин, 1991. – Кн. 1. – С. 241.
3. Чернышевский Н.Г. Эстетическое отношение к действительности // Избранные эстетические произведения. – М., 1978.

Шкарабан М.М.,
доцент КНУКіМ

ЄЖИ ҐРОТОВСЬКИЙ І ТАДЕУШ КАНТОР – ДВА ПОЛЮСИ ПОЛЬСЬКОГО ПОВОЄННОГО ТЕАТРУ

Обкладинка прем'єрного випуску польського часопису "Notatnik Teatralny" 1991 р. мала вельми символічне значення: на першій сторінці поміщено фотографію Єжи Ґротовського (1933-1999), на останній – Тадеуша Кантора (1915-1990). Відтак постаті цих режисерів стали своєрідним обрамленням усіх творчих пошуків польського театру другої половини XX ст.

На перший погляд, таке зіставлення видається цілком органічним: вроцлавський Театр-лабораторія Єжи Ґротовського і краківський Крікот-2

Тадеуша Кантора принесли світову славу польському повоєнному театру. З іншого боку, за ним криється конфлікт – творчий, світоглядний – між цими двома режисерами.

Єжи Ґротовський і Тадеуш Кантор народилися зовсім недалеко один від одного – на південному сході Польщі, в тій її частині, яку поляки досі називають Галичиною. Втім географічне сусідство жодним чином не вплинуло на зближення двох знакових постатей польського театру, навіть більше – призвело до заочного суперництва.

Творчий почерк обох польських режисерів визначила їхня перша освіта: Тадеуш Кантор учився на художника (Краківська академія образотворчих мистецтв), Єжи Ґротовський – спочатку на актора (Краківська вища театральна школа), а згодом на режисера (ҐІТІС). Відтак краківський Крікот-2 і вроцлавський Театр-лабораторію можна позиціонувати як театр художника і театр актора. В тому сенсі, що в Кракові чільну роль виконував сам Тадеуш Кантор, а у Вроцлаві – акторський колектив.

Прикметним є також те, на яку традицію опиралися польські режисери у своїй роботі. Найважливішим джерелом посилань Ґротовського був Юліуш Остерва у польському театрі та К.С. Станіславський у європейському. Кантор зневажливо ставився до системи Станіславського; на його становлення і розвиток мали вплив Юліуш Словацький, Станіслав Висп'янський, Станіслав Віткевич (Віткаций), Бруно Шульц – у польській культурі, Всеволод Мейєрхольд, Бертольд Брехт, Ґордон Креґ, художники-експресіоністи – в європейській. Відтак грі акторів Театру-лабораторії (принаймні в останніх постановках Ґротовського) була притаманна – майже за Станіславським – гранична щирість, правда сценічних переживань, у той час як акторська гра в театрі Кантора характеризувалися крайньою штучністю, що безупинно нагадувало глядачам – майже за Брехтом – факт перебування в театрі.

Настільки відмінні театральні концепції, безперечно, обумовлювалися філософією керівників Крікоту-2 і Театру-лабораторії. Єжи Ґротовський сповідував ідею вбогого театру, що передбачало редукцію всіх театральних засобів аж до найнеобхіднішого: зв'язків між актором і глядачем. У професійному лексиконі Кантора зустрічаються поняття "автономний театр", "нульовий театр", "комплексний театр", "театр подій", "театр-хепенінґ", "неможливий театр", "Театр Смерті". Кантор говорив про "реальність нижчого рангу", до якої належать справжні або знайдені предмети, які в його руках перетворювалися на чудернацькі механізми і в контексті вистави починали жити новим, автономним життям. Він називав їх покинутими, злегковаженими, здеградованими, беззахисними, бідними.

Тут власне ми стикаємося з непорозумінням, яке має місце в українському театрознавстві. В нас часто поняття вбогий (ubogi) театр перекладається як бідний. І якщо ми, говорячи про "вбогий" або "бідний" театр,

маємо на увазі виключно театр Ґротовського, то в польському театрознавстві поняття “ubogi” та “biedny” не настільки однозначні. Адже перший термін належить Ґротовському, а другий – якраз Канторові. У зв’язку з чим Кантор звинувачував Ґротовського у крадіжці цього терміну.

Втім тут мало місце непорозуміння, оскільки, як писав польський мистецтвознавець, автор ґрунтовного дослідження про творчі стосунки Єжи Ґротовського й Тадеуша Кантора Збіґнєв Осінський, “у багатьох мовах немає окремих понять для окреслення польських слів “убогий” та “бідний”. А тому у Ґротовського було Towards a Poor Theatre, Le thйвtre pouvre, Das arme Theater, бо інакше не могло бути. Оскільки те саме слово: poor, pouvre, arme з’явилося також у перекладі власних термінів Тадеуша Кантора, тому він дорікав Ґротовському в “крадіжці” [3, 286]. В українській мові таких асоціацій з “бідним театром” Тадеуша Кантора і звинуваченнями в плагіаті можна уникнути, якщо називати речі своїми іменами і бути до кінця коректними. Тим більше, що в українській мові, як і в польській, існують окремі лексеми для позначення театральних термінів обох режисерів.

Факти відвертого неприйняття творчого методу Ґротовського з боку Кантора, які подає у своєму дослідженні Збіґнєв Осінський [1], на перший погляд пояснюються творчою натурою засновника Крікот-2. Втім існує набагато глибша причина, яка привела Ґротовського і Кантора на протилежні полюси польського повоєнного театру. Криється вона в різних поглядах цих режисерів на театр і мистецтво.

Якщо Кантор сповідував девіз “мистецтво заради мистецтва”, то для Ґротовського театральне мистецтво було не самоціллю, а засобом. “Мистецтво як провідник” – так перекладають українською мовою порівняння Ґротовського sztuka jako wehikui. В польській мові “wehikui” означає архаїчний, дивацький засіб пересування з одного місця в інше. Для нас назавжди залишиться таємницею, чи дістався Єжи Ґротовський до того місця призначення, куди планував дійти, але немає жодних сумнівів у тому, що вроцлавський Театр-лабораторія був лише однією із станцій на його довгому творчому шляху. 1983 р., з упровадженням в Польщі військового стану, засновник Театру-лабораторії покинув цю станцію. Ті, що залишилися, за сприяння вроцлавської влади спробували дати нове життя місцю, яке завдяки Ґротовському стало відомим на весь світ.

В нашому театрознавстві фактично не висвітлено ці перипетії, хоча вони вельми повчальні. 31 серпня 1984 р. Театр-лабораторію офіційно закрили. У вроцлавської влади не було жодних сумнівів, що перш за все слід подбати про збереження творчого доробку Єжи Ґротовського і Театру-лабораторії. Тому само собою напрошувалася ідея створення в приміщенні колишнього театру (Ринок-Ратуша 27) архіву, що й було зроблено.

З іншого боку, існувала спокуса продовжити життя Театру-лабораторії. Відтак кожному актору Єжи Ґротовського міська влада запропонувала

очолити новий театр. Погодився лише один – Збіґнєв Цинкутіс. Друга Вроцлавська студія офіційно розпочала свою діяльність 1 січня 1985 р. Найголовнішим завданням, яке повинен був вирішити її художній керівник – визначити напрям свої творчих пошуків відносно традиції Ґротовського. Цинкутіс поставив утопічну, нереальну для втілення мету: "звільнити новий театр від Ґротовського", але водночас використати його (у нього набутий) досвід [2, 118].

Керівник Другої Вроцлавської студії, до складу якої входило десять молодих акторів, від початку робив акцент на тренінг. Але незабаром влада міста стала вимагати результатів. Нашвидкуруч поставлену виставу, яка не входила в плани Цинкутіса, – "Федра-Сенека" (прем'єра 29 січня 1986 р. в залі колишнього Театру-лабораторії) – критика й публіка сприйняли прохолодно. Втім, можна було передбачити таку реакцію незалежно від кінцевого результату. Ще недавно в тому самому залі гралися вистави Єжи Ґротовського, і порівняння з ними було неминучим, і то не на користь "Федри-Сенеки" Цинкутіса. Втім у самому театрі справді існували проблеми ("брак віри" за словами одного вроцлавського критика), свідченням чого стало те, що в травні 1986 р. половина акторського складу (5 осіб) написали заяву про звільнення за власним бажанням.

Атмосфера в колективі стала ще напруженішою, коли на початку 1986 р. до студії прийшов другий режисер Мирослав Коцур і нові актори. Кульмінацією недовгої історії існування Другої Вроцлавської студії стала загибель в автомобільній катастрофі 9 січня 1987 р. її художнього керівника Збіґнєва Цинкутіса. Студію очолив Мирослав Коцур. Але попри все 31 серпня 1989 р. рішенням Відділу культури і мистецтва ради воєводства Другу Вроцлавську студію було ліквідовано. Сьогодні всі адміністративні та театральні приміщення колишнього Театру-Лабораторії та Другої Вроцлавської студії займає Центр вивчення творчості Єжи Ґротовського і театрально-культурних пошуків. Постійної театральної трупи при ньому немає. Зал, в якому гралися "Акрополіс", "Незламний принц", "Apocalypsis cum figuris" Гротовського, тепер здається польським та іноземним театрам, які приїжджають до Вроцлава, щоб доторкнутися до місця, де творив великий польський режисер.

У випадку з Тадеушем Кантором ситуація склалася інакше. Зважаючи на його авторитет і роль, яку він виконував у театрі, можна сказати, що Кантор сам був театром Крікот-2. Відтак після його смерті 1990 р. ніхто з акторів не зміг би продовжити його справу (максимум, що зробили актори Крікоту-2 після смерті Кантора, – завершили роботу над виставою "Сьогодні мій день народження"). З іншого боку, попри "приписку" в Кракові, Крікот-2 не мав власного театрального приміщення. Відтак краківська влада вжила заходів єдине щодо збереження архіву творчого доробку Тадеуша Кантора, який називається Крікотека.

Тадеуш Кантор і Єжи Ґротовський, безперечно, були непересічними постатями в історії польського і світового театру, і жоден з його учнів чи послідовників не зміг би продовжити справу, яку вони розпочали. Їхня творчість уособлює собою два крайніх напрями, які мали місце в театральних пошуках європейського повоєнного театру. Втім їхні настільки несхожі творчі підходи дають змогу дослідити всі складові театрального мистецтва. І в цьому дослідженні методи Єжи Ґротовського і Тадеуша Кантора можуть доповнити один одного.

Література:

1. Осиньский Збигнев. Кантор и Гротовский: два взгляда на театр // Театральная жизнь. – 2001. – № 7. – С. 4-7; №8. – С. 49-54

2. Bruцdziak Jacek. Magia miejsca? // Notatnik tearalny. – 1991. – № 1. – S. 115-126

3. Osicski Zbigniew. Grotowski. Цrydia, inspiracje, konteksty. Gdacsk: Siowo / obraz terytoria, 1998. – 411 S.

З М І С Т

Культурна своєрідність та спорідненість культур як теоретико-методологічна та праксіологічна проблема сучасності

Корнієнко В.В.
Культурна кооперація в Європі в контексті формування єдиного культурного простору 3

Чернець В.Г.
Динаміка культуротворчих процесів як предмет естетичного осмислення 10

Безклубенко С.Д.
Про взаємодію культур 15

Бітаєв В.А.
Гуманістична парадигма сучасних соціокультурних процесів..... 19

Фрьолі Жан-П'єр
Німецько-українські культурні відносини як внесок до європейської самобутності 22

Гуменюк Т.К.
"Commencement de siècle" як культурний феномен. Український варіант 23

Афанасьєв Ю.Л.
Формування культурно-цивілізаційної моделі як основний вектор націєтворення 31

Богуцький Ю.П.
До проблеми системно-оптологічних засад теорії культурно-історичного процесу 33

Шульгіна В.Д.
Віртуальний світ українських музичних раритетів 37

Путро О.І., Путро А.О.
Моделі модернізації української культури на сучасному етапі 40

Троєльнікова Л.О.
Еволюція художньо-освітнього простору України: історико-культурологічні засади 44

Рижкова С.А.
Вища освіта в полікультурному середовищі Європи 50

Цимбалюк Н.М.
Соціологічне забезпечення інтеграції діяльності організацій культури України в європейський культурний простір 54

Історико-культурологічні засади полікультурності

Андрусенко А.Є.
Громадська діяльність жінок в Україні: минуле й сьогодення 60

Бабенко Н.Б.
Сучасні вияви молодіжної субкультури 63

Бережна О.В.
Особливості драматургії естрадних вистав 50-х років XX ст. (на прикладі Естрадного театру Ю. Тимошенка і Ю. Березіна) 68

Бойко Л.В.
Розвиток ґендерної культури Київської Русі 72

Бойчук С.С.
Цивилизационная парадигма истории: попытка реконструкции генеалогии 74

Братерська-Дронь М.
Ідея інтегральної етики як рушійна сила глобалізаційних процесів 78

Васильєва Т.В.
Інтерактивне мистецтво і проблема комунікації в контексті філософії деконструктивізму 80

Васюта О.П.
Своєрідність культурно-мистецької діяльності на Чернігівщині у другій половині XIX століття 83

Вежбовська Л.Р.
Антропософські тенденції в українському і світовому мистецтві двадцятих років XX століття 88

Вільчинська І.Ю.
Патріотизм у сучасному житті 89

Войцехівська О.І.
Семантика символу в сучасному полікультурному середовищі Європи 91

Галицька Т.М.
Ціннісно-змістовні реконструкції образу світу українців 95

Гармаш Л., Овчіннікова С.
До умов можливості сприйняття "Іншого": бівалентна природа "дружби/ворожнечі" в людському бутті 98

Гордузенко В.О.
Маргіналізація в полікультурному суспільстві 103

Горенко Л.І.
Видатний подвижник релігійної і світської духовності: до 240-річчя від дня народження Є.О. Болховитинова (1767–1837 рр.) 105

Горохова О.В.
Естетична оцінка в полікультурному просторі 107

Демещенко В.В.
Український погляд на глобалізацію 109

Дєвочкіна Н.М.
Соціокультурні зміни у суспільстві, що трансформується 113

Дзядевич Т.А.
Культурно-просвітні аспекти діяльності сучасних музеїв 115

Диренко П.В.
Збереження фортифікаційних комплексів у контексті європейського досвіду 116

Довженко І.Б.
Метафоричні кіноструктури у світі постмодерного дискурсу 120

Донченко Є.В.
Україна та українці очима французів (XVII–XVIII століття) 125

Дорогих Л.В.
Аматорське мистецтво в контексті історико-культурного розвитку України XX ст. 128

Золотухіна Н.А.
Художньо-стильові модуси як цілісна система українського мистецтва 130

Касімова І.О.
Ж-Ж Руссо, Л.Н Толстой про правдивість в мистецтві 132

Кравчук Т.Т.
Шляхи подолання демографічної кризи в Україні 136

Крижешевська Л.Ю.
Релігія як духовна основа культури 138

Куліна О.С.
Принцип інтеркультурності у системі формування громадянських якостей особистості 141

Кучеренко С.В.
Поняття і феномен багатокультурності у викладанні історії 143

Ликова О.Г.
Колекціонери кераміки у Львові (кінець XX – початок XXI століття) ...146

Лисаківська А.В.
Становлення та розвиток україно-румунських історичних зв'язків XII–XVIII ст. 150

Маложон О.І.
Відносини подружжя в культурі литовсько-польського періоду 152

Медведєва В.М.
Українська книга і книговидання як комунікаційний чинник національної самоідентифікації 155

Метельова Т.О.
"Інший" як конституента культурних світів сучасності 158

Мілейко В.А.
Місце і роль православних монастирів у культурних процесах України XIX–XX століття 162

Морозова Ж.О.
Проблема видовища в європейській культурі 165

Нелюбов О.Б.
Гострі кути православного руху в незалежній Україні 167

Остапов О.А.
Києво-Печерська лавра – важливий центр українського просвітництва 169

Пігель Ю.Р.
Проблема духовності українського театру в глобалізованому світі (на прикладі львівських театрів) 172

Покотило Г.М.
Проблема "європеїзації" в контексті ідейно-естетичної боротьби в Україні 20-х років XX ст. 175

Рєпіна Н.В.
Інтеграційні процеси в сучасній політичній культурі 179

Соколова Л.С.
Церква та культурні контакти України зі світом 181

Танченко Н.В.
Віддзеркалення сучасних інтеграційних процесів у національній культурі (на прикладі ілюстрування сучасної української дитячої книги) 183

Хамідова Н.
Вплив товариства "Просвіта" на розвиток соціокультурних процесів Східної Галичини 1926–1939 рр. 186

Хіміч Я.О.
Різноманітність мистецьких традицій церков і релігійних організацій України у загальній палітрі релігійної культури 189

Цимбалюк С.І.
Проблема діалогу культур у контексті сучасної соціально-культурної ситуації 192

Чечель Ж.А.
Антропоморфні форми посуду у гончарстві України кінця XIX–XX століття 195

Шалашина Н.М.
Взаємодія між православ'ям, католицтвом та греко-католицтвом в українській культурі у працях вітчизняних істориків книги XIX ст. 198

Шевчук В.Г.
Творчість К. Богаєвського в контексті розвитку української і європейської художньої графіки 202

Яковлев О.В.
Культурологічні аспекти українського друку 20-х років XX ст. 205

Українська культура в сучасному інформаційному просторі

Баздирєва Г.
Телесеріал в інформаційному культурному просторі України 207

Балімова М.Б.
Особливості функціонування художньо-естетичної культури в сучасному інформаційному просторі 209

Биструшкін Я.О.
Театральна реформа в Києві на початку 90-х років..... 210

Болотніков Д.С.
Етична спрямованість сучасної поп-культури 212

Дячук В.О.
Телебачення – один з найпоширеніших засобів обміну культурними набутками 213

Дьяченко В.В.
Роль звукорежисера у формуванні сучасного культурно-інформаційного простору 217

Ільюшина Е.
Глобалізація та її вплив на взаємодію глобальної
та традиційної культур 220

Ирдиненко Е.А.
Тенденции культурной универсализации в современном
информационном пространстве: проблема взаимопроникновения
и взаимообогащения культур 222

Ключко Ю.М.
Інтерактивний музей як інструмент освіти 225

Кононученко Л.І.
Інформаційні потреби користувачів сучасної бібліотеки
(теоретичні аспекти) 228

Левчук О.С.
Популярна культура українського міста XIX століття 230

Пакін В.О.
Туризм – пріоритетний напрям розвитку національної
культури України 232

Сєрая Н.Д.
Про сучасні підходи до визначення поняття “попкульт” 234

Солодовник В.В.
Музична індустрія та інформаційний простір України 236

Полікультурні комунікації України

Айдіна В.С.
Загальнолюдські проблеми у творчості Едуарда Митницького 242

Бережна В.О.
Складові ефективності ділового туризму 243

Бондаренко Н.М.
Особливості методології синтезу науки і мистецтва в живописній
творчості Костянтина Ляшева 246

Бондарчук-Чугіна І.Ю.
Туристичний ресурс північного Причорномор'я 250

Врублевська В.В.
Українські музеї в світі як один із засобів консолідації українства 253

Дмитрук С.В.
Ігрові туристські вправи як базовий метод організації дозвілля шкільної та студентської молоді 256

Калічак Ю.Л.
Заокеанська спадщина Аркадія Животка 258

Клочко В.П.
Глобалізація і процес культурного взаємозбагачення культур 261

Миронова О.М.
Музичне мистецтво як вагомий чинник порозуміння між національними групами в поліетнічному середовищі (на прикладі м. Стрия з кінця XIX століття до 1939 року) 264

Мудрак В.І.
Культуротворчий потенціал туризму в сучасну епоху 267

Олійник О.С.
Значення міжнародного досвіду для становлення ринкових відносин в секторі культури України 269

Павленко В.В.
Іноземні вчені Волині та їх внесок у науку (XIX ст.) 271

Сапєлкіна З.П.
Туризм і глобалізація 274

Чернова К.О.
Національна діаспора як транснаціональна спільнота 276

Шестопалова Ю.А.
Засоби масової культури і комунікації у формуванні іміджу краси 278

Шкарабан М.М.
Єжи Ґротовський і Тадеуш Кантор – два полюси польського повоєнного театру 281

Міжнародна науково-практична конференція

Україна – Світ:
від культурної своєрідності до спорідненості культур

25 – 26 травня 2006 р.

Частина 1

Підписано до друку _____2006. Формат 60х84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Видавець і виготівник
Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

ПЕРІОДИЧНІ ФАХОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ ДАКККіМ

№	Назва (періодичність видання)	Розділи
1	Збірник наукових праць “**Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”** (2 рази на рік)	1. Загальнотеоретичні питання 2. Історія художньої культури 3. Морально-естетичні проблеми сучасності 4. Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу 5. Методичні та методико-педагогічні проблеми
2	Науковий журнал **“Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв”** (4 рази на рік)	1. Філософія 2. Мистецтвознавство 3. Історія 4. Політологія
3	Альманах **“Культура і сучасність”** (2 рази на рік)	1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство 4. Соціологія
4	Збірник наукових праць **“Мистецтвознавчі записки”** (2 рази на рік)	1. Музикознавство та музична педагогіка 2. Мистецтво театру і кіно 3. Проблеми образотворчого мистецтва 4. Питання культурології
5	Науковий журнал **“Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія”** (4 рази на рік)	1. Документознавство та архівознавство 2. Бібліотекознавство та інформаційна діяльність

Наукова частина (тел. 254-58-23)

ФОНД СПРИЯННЯ РОЗВИТКУ НАУКИ, ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ ТА ПІДТРИМКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

“ОСВІТЯНИ”

◊ науково-методичне забезпечення;
◊ комп’ютерний набір;
◊ наукове, літературне, технічне редагування;
◊ професійна коректура;
◊ художнє та комп’ютерне макетування;
◊ підготовка до друку та видання;
◊ розміщення у фахових виданнях.

Наукові статті, автореферати, дисертації, монографії та інші наукові видання

тел. 468-7312; моб. (+38-067) 502-7495
моб. (+38-097) 446-1761
E-mail: osvityany@ukr.net

Запрошуємо до співпраці