

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

# **В І С Н И К**

**ДЕРЖАВНОЇ  
АКАДЕМІЇ  
КЕРІВНИХ  
КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ**

*Щоквартальний науковий журнал*

**1'2011**

**Київ – 2011**

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:  
Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2011. – № 1. – 209 с.

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

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

#### Редакційна колегія

**Чернець В.Г.**, д.філос., професор (голова редколегії); **Бітасєв В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України (заступник голови редколегії, головний редактор); **Антонюк О.В.**, д.політ.н., професор; **Афанасьєв Ю.Л.**, д.філос.н., професор; **Базовкін Є.Г.**, д.і.н., професор; **Баканурський А.Г.**, д.мист., професор; **Богуцький Ю.П.**, к.філос.н., професор, академік НАМ України; **Вільчинська І.Ю.**, к.політ.н., доцент (відповідальний секретар); **Воєводін О.П.**, д.філос.н., професор; **Горбатенко В.П.**, д.політ.н., професор; **Даниленко В.М.**, д.і.н., професор, член-кор. НАН України; **Єсипенко Р.М.**, д.і.н., професор; **Ковальчук Н.Д.**, д.філос.н., доцент; **Кресіна І.О.**, д.політ.н., професор; **Кулешов С.Г.**, д.і.н., професор; **Левчук Л.Т.**, д.філос.н., професор; **Личковах В.А.**, д.філос.н., професор; **Оніщенко О.І.**, д.філос.н., професор; **Оніщенко І.Г.**, д.політ.н., професор; **Павко А.І.**, д.і.н., професор; **Пазенок В.С.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; **Путро О.І.**, д.і.н., професор; **Ржевська М.Ю.**, д.мист., доцент; **Рибачук М.Ф.**, д.філос.н., професор; **Рудич Ф.М.**, д.філос.н., професор; **Слободяник М.С.**, д.і.н., професор; **Терещенко А.К.**, д.мист., професор, член-кор. НАМ України; **Уланова С.І.**, д.філос.н., професор; **Федорук О.К.**, д.мист., професор, академік НАМ України; **Шкляр Л.Є.**, д.політ.н., професор; **Шульгіна В.Д.**, д.мист., професор.

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

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(протокол № 3 від 29 березня 2011 р.)

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

# Ф і л о с о ф і я

УДК 101.1

**Володимир Анатолійович Личковах**  
доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри філософії та культурології  
Чернігівського національного педагогічного  
університету

## МИСТЕЦЬКА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

*У статті проаналізовано мистецьку самоідентифікацію в художній творчості, що проявляється у процесі емоційно-образного, духовно-суттєвого переживання як відтворення соціального, етичного та естетичного досвіду.*

Ключові слова: *художня творчість, мистецька самоідентифікація, мистецтво, особистість.*

*The article analyzes the artistic self-identification in the artistic creativity that is reflected in the pattern of emotional, spiritual and emotional experience as playing a significant social, ethical and aesthetic experience.*

Keywords: *artistic creation, artistic identification, art, personality.*

Останнім часом у зв'язку з цивілізаційними та світоглядними шуканнями доби глобалізації в Україні зростає інтерес до проблем ідентифікації як у вимірах індивідуального буття людини (Андрос Є.І. "Інтелект в структурі буття людини" – К., 2010), так і соціуму та нації ("Проблеми теорії ментальності" / за ред. М.В.Поповича. – К., 2006), морально-естетичних стратегій громадянського самовизначення ("Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення" / за ред. В.А.Личковаха. – Чернігів, 2006). У Львові з успіхом пройшла міжнародна конференція з проблем людської ідентичності [1]. Процеси національної, особистісно-громадянської, етнокультурної ідентифікації супроводжують історичні акти державо-, націє- і культуротворення, народження Громадянина Української держави.

Але в усі часи була і залишається вищою сенсожиттєвою цінністю особистісна самореалізація людини, пошук нею власного Я серед інших, творче розкриття індивідуальної totoжності з культурою нації, суспільства, історичної доби. Ідентифікація являє собою соціально-психологічну процедуру, в якій відбуваються процеси перенесення, вживання, отождоження Я з людством, расою, нацією, етносом, родом, референтною групою, мікрогрупою, сім'єю, Іншим, самим собою (самоідентифікація). Протікаючи у сфері свідомості й підсвідомості, ці процеси активізують мислення, почуття, уяву, співвідносячи "самість" людини з "не-Я" аж до метаноїї (трансформації свідомості) у трансцендентальних і метафоричних формах самосвідомості та самопочуття. Природа людської ідентифікації та самоідентифікації має цілісний, особистісний характер, хоча може розгортатися на різних рівнях:

– мислинневий, когнітивний, ментальний (в т.ч. на засадах трансцендентального обґрунтування);

– духовно-чуттєвий, естетичний (в т.ч. у мистецтві – через художню творчість і сприйняття), а також етичний – на рівні "етоса душі" як морального стрижня самоствердження.

Важливого значення ідентифікація та самоідентифікація набувають у творчих процесах, де відбувається реалізація та розширення власного Я, "етоса душі" в евристичних проектах, механізмах і продуктах творення (енергеїя і ергон), нових артефактах культури.

Серед різноманітних форм творчості як естетичних способів утвердження ідентичності особливе місце належить мистецтву – сфері художньо-образної самодіяльності і само-ідентифікації людини. Художня творчість і сприйняття – це, з одного боку, канал зв'язку із соціальними цінностями та ідеалами, а з іншого, – каналізація власних, особистісних почувань, смаків, потреб, здібностей. В естетичному переживанні вбачаємо емоційно сконцентровану, духовно збагачену, естетичну форму людського світовідношення, яке утверджує себе через "життя миттєвістю" в апперцепції, відчуженні, катарсисі, грі чуттів, розуму, фантазії [2].

Засадничим моментом художньої творчості та сприйняття є акт самоідентифікації, який розгортається в процесі емоційно-образного, духовно-чуттєвого переживання, як відтворення соціального, етичного та естетичного досвіду особи через вживання або перенесення в образ. Вся історія світової естетики наголошує евристичну, (само)пізнавальну, комунікативну функцію "Я" ("Я-схоплення") в акті апперцепції під час конститування естетичного почуття, художньо-творчого процесу.

Мистецька ідентифікація безпосередньо пов'язана з естетичними формами перенесення, отождоження, вживання, вчування тощо. Навіть "одивнення" ("о-странение" у В.Шкловського) ґрунтується

на механізмах контр-ідентифікації, де на перший план виходить дистанціювання, опозиціювання, відчуження образу від суб'єкта творчості чи сприйняття. "Я-схоплення" в естетичній апперцепції трансформується у "Я-відторгнення", замість перевтілення відбувається самовідчуження, що є зворотною стороною само ідентифікації, а етос самоствердження переходить у перетворені, навіть девіантні форми.

Отже, ідентифікація та самоідентифікація в мистецтві може набувати різних емпатійних виявлень у співпереживанні чи ототожненні:

1) з Творцем як вищим теургічним началом, що приходить до митця у подобі Музи, про що згадує багато письменників і поетів, композиторів і художників. (Порівнює Митця з Творцем і папа Римський Іоан Павло II у "Листі до митців") [3];

2) з предметом зображення (образом), яким можуть бути будь-які феномени людського світо-відношення (світ у цілому, природа, люди, тварини, рослини, речі – через механізми метафоризації);

3) з автором чи персонажем (через художньо-комунікативний процес у трикутнику "автор-текст-сприймач");

4) з ліричним героєм (ідеалом), коли його світоглядні й морально-психологічні цінності співпадають з настановами митця або перцепієнта;

5) автора чи сприймача із самим собою (самоідентифікація), коли в образі утверджується власне Я з особистісною системою екзистенційних та культурно-естетичних координат, етосом моральних позицій;

6) у тимчасовій ідентифікації з будь-ким або будь-чим ("Мадам Боварі" Флобера, "Черевики" Ван-Гога, прийом *suspense* Хічкока тощо);

7) у відчуженні чи самовідчуженні на основі "одивнення" чи "очуднення" як контр-ідентифікації, перетвореної форми самоідентифікації через трансцендування естетичного досвіду від емпатії до "апатії", дистанціювання, принципову координацію сприймача та образу. Замість перевтілення тут здійснюється "в-себе-втілення", коли в перцептивному процесі чітко координується "Я" і "не-Я" (супрематичні форми К. Малевича чи геометрична утопія П. Мондріана).

На відміну від ментальної ідентифікації, яка спрямована на ототожнення себе з Іншим (в т.ч. через розрізнення), мистецька ідентифікація є, перш за все, самоідентифікацією (через "вживання" або "очуження" як транспозицію власного "Я"). Когітальна ідентичність утверджує у свідомості індивідуальну "самість" (*cogito*), мистецька ідентифікація через естетичне переживання і співпереживання "розчинює" Я серед Інших, дозволяє знову і знов пережити життям людей різних часів і народів, будь-яких соціальних груп і гендерів (О.Флобер: "мадам Боварі – це я!", історія "Крейцерової сонати" Л. Толстого). Через перевтілення і навіть естетичне зпродметнення ("одивнення", "очуднення") досягається ідентифікація не лише антропоморфна, а й зооморфна і навіть предметно-речева ("реіфікація"): "Холстомир" Л.Толстого, казки, байки, анекдоти тощо.

Мистецька ідентифікація здійснюється в різноманітних художньо-образних формах – метафора, алегорія, знак, символ, архетип, сигнатура – та в інших "топосах" асоціативно-поетичного мислення. Сам художній образ та його складові є естетичним засобом мистецької ідентифікації, трансцендування Я автора чи сприймача в нові реальності, стани, самовідчуття, з домінуючим етосом імпресії чи експресії. Мистецьку ідентифікацію супроводжує, відтак, самоідентифікація з розширенням, трансценденцією власного Я, навіть зміною свідомості – метаноєю. У зв'язку з цим можливі випадки остаточного "вживання", буквального "перевтілення" аж до втрати власного "Я" (неможливість вийти з ролі, стандартність амплуа, життя як в театрі, стереотипність творчості тощо).

Які б моделі мистецтва, історичні парадигми образотворчості ми б не взяли, всюди момент самоідентифікації є присутнім у структурі образу та переживання, правда, в різних статусах та іпостасях.

1. Мистецтво як мімезис. В цій парадигмі художньої творчості, що ґрунтується на реалізмі зображення, відтворення дійсності доповнюється самовідтворенням митця (на відміну від натуралізму). Звичайно, міметичний механізм наслідування, відображення реальності тут є домінуючим, але самоідентифікація все ж таки присутня в уподібненні, ототожненні із самим образом, перенесенні на нього своїх почуттів (Пігмаліон і Галатея). В тому, що у мистецтві Платон позначав через "тінь тіні", або "копію копії", мистець посідає місце другої "тіні" чи другої "копії", коли "дзеркалом" життя стає душа художника, а творчість розкриває те "око в душі", про яке писав В.Шекспір. Для процесу мистецької самоідентифікації тут є важливим не стільки самовідображення (яке в античності доходило до ілюзіонізму), скільки художня "після-дія", тобто не мімезис, а катарсис. Хоча і в процесі художньої творчості художник-реаліст ідентифікує себе з образом, а втілення чи перевтілення зберігають етос особистості і самовідображення митця (згадаємо реалізм О.Флобера, Л.Толстого, "театр переживань" К.Станіславського, ранній період творчості Т.Яблонської). В трансісторичному розвитку реалістичних напрямків вищий ступінь посідає імпресіонізм, де об'єктивно-позитивістський підхід зливається із суб'єктивістським зору, естетичної рецепції в цілому, а "відсторонене" сприйняття світу переростає в самоідентифікацію з ним. Вічність стає миттєвістю, як і навпаки. На жаль, цей суб'єктивний момент "життя миттєвістю" майже повністю елімінується в неореалістичних напрямках: фото-реалізм, гіпер-реалізм тощо.

2. Мистецтво як експресія. В цій парадигмі художньої творчості механізми естетичного вираження і самовираження митця беруть гору над "чистим" мімезисом. Відбувається самореалізація митця через суб'єктивізацію образу, насичення його емоційно-виразними, експресивно-гіперболізованими, фантастичними елементами. Самоідентифікація через посилену експресію здійснюється відтак в ро-

мантизмі і неоромантизмі, символізмі, експресіонізмі. Не залишаючи остаточно реалістичні методи зображення, митець "розкріпає" тут своє уявлення, фантазію, почуття свободи творчості. Самоідентифікація набуває більш складних форм, ніж у реалізмі й навіть в імпресіонізмі. Іде ототожнення не "Я" з образом, а навпаки, образу (знаку, символу) – з "Я", коли міметична природа мистецтва збагачується суб'єктивізмом виражальності, експресією творчого "Его-митця". Реіфікація образності переходить в її одухотворення, емоційне збагачення, патетичне піднесення ("байронізм" у поезії, Жеріко й Делакруа в малярстві, музика від Бетховена до Вагнера, від Глінки до Чайковського й від Гулака-Артемівського до С.Борткевича). Художній реалізм змінюється на естетичний "егоїзм", що породжує образи, символи, знаки, які виражають не реальні, а мистецькі ідентичності (напр., "думи мої" Т.Шевченка). У романтизмі самоідентифікація здійснюється за рахунок ототожнення з ліричним героєм (А.Міцкевич, М. Лермонтов, П. Куліш); у символізмі – через сплав образу з переживанням (Андрій Бєлий), ототожнення символіки з реальними людьми і власними оцінками (М.Жук "Чорне і біле"), прилучення до вічності й космічних сфер (П.Тичина "Сонячні кларнети"); в експресіонізмі – через винесення власного "Я" у гіпертрофовані форми і смислозначущі кольори (групи "Міст", "Синій вершник", "театр очуження" Б.Брехта і "Березіль" Леся Курбаса). Неоромантизм продовжує цю лінію мистецької самоідентифікації з ідеальним "Я" у протилежність недосконалому світові.

3. Мистецтво як теургія (світотворення). Ця парадигма мистецтва пов'язана із виникненням і розвитком авангарду й неоавангарду ХХ ст. Естетосфера авангардизму характерна відмовою від мімезису як такого, а експресія набуває тут самодостатніх, нон-фігуративних або сюрреалістичних форм [4]. Митець уподібнюється Творцю, а теургія ("універсальне ділання") стає принципом творчості. Художній процес перетворюється у свого роду світотворення, коли образ набуває автономної реальності із власним хронотопом. Замість об'єктивізму реалістичних напрямків чи навіть суб'єктивізму романтичної експресії на перший план висувається теургічне "Я" ("ячництво" Гільєльмо де Торе), яке творить нову естетичну реальність за власними "мірками" та смаками. Мистецька самоідентифікація підіймається тут до ототожнення з Творцем, до абсолютизації етосу творчого "Я" в акті художньої теургії. Цей процес потребує вже не мімезису, не експресії і навіть не екстазу в його естетичній формі (про що писав ще Платон), а трансцендування в "інші світи", самотрансценденції. В авангардистській творчості це пов'язується з феноменом трансгресії – "переступанням" норм і меж мистецтва, "злочином" проти класики, усталених канонів художньої образності [5]. Як не парадоксально, митець тут, за словами Т.Манна, ідентифікує самого себе із "злочинцем", який руйнує звичні норми й встановлює нові авторитети. Разом з тим, це вимагає і самотрансцендування, тобто самопереборення і навіть самозаперечення заради виходу в нові світи, в антиципацію майбутнього. Саме тому в художній образності авангардизму розповсюдженими стають мотиви руху (футуризм), розкладання простору (кубізм), віртуальної реальності (сюрреалізм, абстракціонізм П. Мондріана), польоту (Марк Шагал). Але не тільки мотив польоту як такий є формою мистецької самоідентифікації як трансцендування. В широкому сенсі "польоти уві сні та наяву" є алегорією творчості, характеризують як свободу фантазії, так і естетичну суть самотрансценденції. З.Фрейд позначив суть мистецтва як "сновидіння наяву", де відбувається образна сублимація позасвідомого. С.Далі алегорично передав цю ідею в полотні "За п'ять секунд до пробудження від уколу бджоли". Відтак не лише в авангарді, а й в інших напрямках мистецтва, самоідентифікація митця відбувається за рахунок образів (архетипів, сигнатур) Дороги, Подорожі, Польоту, Птаха, Неба, різноманітних топосів руху взагалі (птиця-трійка М.Гоголя, "Політ над гніздом зозулі" Кена Кізі).

4. Мистецтво як інставрація (текстотворення). Ця парадигма мистецтва знаменує перехід від авангарду до постмодернізму як "гри із текстами". Авангардистська трансгресія стилю змінюється на полістилізм, мультикультуральний полілог, заснований на цитуванні, іронічному перелицьованні, перекрашуванні, переграванні. У такій суміші, "пастіш" стилів митець нібито втрачає своє індивідуальне обличчя, наступає "смерть автора" (Р.Барт), панування інтерфейсів, гіпертекстів, симулякрів. Мистецька самоідентифікація ототожнюється з деконструкцією текстів, іронічною діалектикою сакрального, "грою в бісер" (Г.Гессе). Текстотворча сутність постмодернізму доходить до ідентифікації авторського "Я" із текстом, "письмом", розчинення митця в знаково комунікативних актах, перформенсах, хеппенінгах, інсталяціях. Самоідентифікація відбувається у формах "автора ідеї", продюсера, менеджера, постановника тощо ("соціальна скульптура" О.Чепелик, інсталяції з відео-артом В.Сидоренка). Десь втрачається часто індивідуальний "політ" в естетосфері творчості, натомість політ "уві сні та наяву" забезпечується сучасними комп'ютерними технологіями, мультимедійними засобами в інтерактивних мистецтвах. Самоідентифікація споживача мистецтва посилюється поширенням віртуальної реальності в кібернетичному просторі (cyber space), пануванням sсreen-культури, де ідентифікаційні процеси полегшуються візуальними засобами, які корелюють з особливостями сучасного мислення, сприйняття, світловідношення, що набули телевізійно-комп'ютерних вимірів. Калейдоскопічний характер картини світу, мозаїчність ментальності в добу Посткультури викликають в естетосфері поліперспективність образності, "дигітальність" методів, мультикультуралізм стилістики, багатоканальність і поліфункціональність творчості та сприйняття. Це загрожує можливим розщепленням людського "Я", уходом у віртуальність, появою шизофренічних симптомів самоідентифікації, "подвоєнням" і навіть "потроєнням" ідентичності. Невипадково фрейдівський психоаналіз замінюється на "шизоаналіз" Дельоза і Гваттарі, а фрейдівське розуміння мистецтва як "сновидіння наяву" все більше стає "польотом наяву"

в його віртуальних, інставраційних або симулякрних формах. Раціоналізм аристотелівської поетики мімезису через естетизм шеллінгівсько-шопенгауєрівської "волі до експресії" і теургію світотворення в авангарді доходять до фаллогоцентризму постмодернізму, "грай-творчості" текстотворення, аж до "гри в маразм" [5].

На всіх цих етапах еволюції мистецтва, основних парадигм художньої творчості та сприйняття процес мистецької самоідентифікації є неодмінною компонентою естетосфери суспільства. Але подібно до того, як змінюється дух епохи, чуття життя і образ світу в мистецтві, змінюються і форми самоідентифікації, її змісти, сенси, цінності. Спільним є етос пошуку і утворення власного "Я", соціалізація та інкультурація особи, творча самореалізація через трансцендування в "польотах уві сні та наяву".

### Використані джерела

1. Людина та її ідентичність в добу глобалізації: Матеріали міжнародної конференції. – Львів, 2010.
2. Личковах В.А. Світовідношення як переживання: онтологія, феноменологія та естетика "життя миттєвістю" / В.А. Личковах // Філософська думка. – 1994. – № 5.
3. Лист Папи Івана-Павла II "До митців" // Поступ. – №90. – Львів, 1999.
4. Личковах В.А. Естетосфера авангардизму / В.А. Личковах // Вісник Черкаського національного університету. – Черкаси, 2009. – Вип. 170.
5. Личковах В.А. Трансгресія і художня творчість / В. А. Личковах // Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2004.
6. Личковах В.А. Від Фауста до Левкерюна: Вступ до неklasичної естетики / Личковах В.А. – Чернігів, 2002.

УДК: 111.852 (477)+ 81.161.2

**Валентина Михайлівна Москалюк**  
доктор філософських наук,  
професор Східноукраїнського національного  
університету імені В. Даля

### ДІАСПОРА І МОВНА ПАМ'ЯТЬ НАРОДУ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті досліджується феномен української діаспори як важливого чинника екології рідної мови. Діаспора розглянута автором у якості потужного джерела естетики мовної пам'яті. Позначений зв'язок естетики мовної пам'яті з естетичною свідомістю, естетичним сприйняттям, уявленням, образом, ідеєю. Доводиться, що мовна пам'ять зберігає культурну традицію як форму екзистенції нації.*

*Ключові слова: українська діаспора, естетика мовної пам'яті, екологія рідної мови, слово як естетичний об'єкт, духовний естетичний досвід нації, лінгвоцентричний світогляд.*

*The article investigates the phenomenon of the Ukrainian diaspora as an important factor of ecology of the mother tongue. Diaspora is considered by the author as a powerful source of aesthetics of language memory. The relationship of aesthetics of language memory with an aesthetic consciousness, aesthetic perception, imagination and idea is denoted. It is proved by the author of the article that language memory preserves the cultural tradition as a form of existence of the nation.*

*Keywords: Ukrainian diaspora, the aesthetics of language memory, ecology of the native language, the word as an aesthetic object, the spiritual aesthetic experience of the nation, the linguacentric outlook.*

Відношення до минулого, історії, до пам'яті про справи і думки кожного з народів світу цілком закономірно включене до актуального світу сучасної культури. У даній статті ми звертаємось до феномена діаспори в його естетичному аспекті: духовної місії діаспори у збереженні національної ідентичності через мовну пам'ять.

Актуальність дослідження феномена діаспори в його естетичному вимірі зумовлена низкою причин. По-перше, необхідність його наукового аналізу визначається новим змістом даного феномена та його новими критеріями. Справа в тому, що кількість явищ, які позначаються як "діаспора", останнім часом значно розширилась, а частота вживання цього поняття зросла. У зв'язку з цим смисл, котрий вкладається в це поняття, суттєво змінився.

Дослідження проблеми діаспори ведуться вже давно спеціалістами різних галузей наук: естетики, етнології, культурології, політології, соціології, філософії тощо. Усі ці спостереження показали, що, по-перше, дуже важливим є дослідження феномена діаспори під кутом соціально-естетичного аналізу. По-друге, актуальність дослідження діаспор потребує їх всебічного вивчення, починаючи з виявлення їх місця в етнокультурній структурі суспільства, в усьому комплексі міжетнічних відносин, а також спілкуванні між представниками різних націй в межах багатонаціональних держав. По-третє, особливої актуальності проблема діаспори набула у сучасній Україні, яка, розбудовуючи власну державність,

звертається до національного спадку у його культурно-естетичному змісті. Процеси, що протікають в українській діаспорі, впливають на життя українського суспільства і суспільства у місці проживання діаспори, вони вже не обмежуються рамками раніше сформованих понять та уявлень. Для їх адекватного осмислення необхідні нові підходи та критерії.

Отже, предмет нашого дослідження є багатоаспектним, оскільки сьогодні виникла необхідність його аналізу з урахуванням сучасних тенденцій суспільного розвитку людства, котре складається з численних націй і народів. Виконання такого завдання, безперечно, буде неможливим без звернення до історії первинного розуміння зазначеного терміну.

Для греків слово "diaspora" (розкидати, розсіювати) мало значення природного процесу розсіювання сімені. Пізніше для описування руйнування міст і процесу вигнання з них їхніх мешканців, даний термін використовувався античним істориком Тацитом. Близько 250 р. до н.е. в Септуагінті (грецький переклад Біблії) термін "діаспора" використовувався для позначення розсіювання народів. Згодом він почав вживатися переважно щодо великих єврейських общин, котрі були добре відомими у державі Селевкідів та в Єгипті. Руйнація Іудеї і Храму римлянами, а також втрата євреями своєї батьківщини поступово наповнювали поняття діаспори трагічним, болісним смислом. З часом ідея діаспори набула стійких рис страждання, якими супроводжувались будь-які види (не лише єврейського) вигнання. Вірогідно саме тому процес власне єврейського розселення передавався терміном "галут", в значенні "примушення до переселення як покарання за гріхи". Отже, поняття "діаспора" у його первинному вигляді передавало вигнання євреїв з історичної батьківщини і їх перебування у багатьох країнах, а також пригніченість, занепад духу, що були викликані такими обставинами. Тому довгий час під діаспорою розумілась лише єврейська діаспора, котра являла собою певну світову унікальність.

У зв'язку з останніми подіями у світі ситуація різко змінилась: переселення стають все більш частими і цілком закономірно виникають питання "що таке діаспора?", "що можна, а що не можна називати діаспорою?". Як наслідок – дане поняття набуло багатозначності, глобальності та міждисциплінарної спрямованості в його дослідженні. Сьогодні широко розповсюдженою є думка про те, що діаспора – це своєрідний експеримент з виживання етнічних спільнот в умовах зміни середовища проживання. Цим також визначається актуальність дослідження зазначеної проблеми.

Питання діаспори висвітлювались у працях багатьох вчених: це фундаментальні дослідження Ю.В. Бромлея, Л.М. Гумільова по теорії етносу, монографії В.Тишкова "Історичний феномен діаспори", Ж. Тощенко "Діаспора як об'єкт соціологічного дослідження". А також низка спеціалізованих підручників для вузів: Ю.Арутюнова, Л. Дробіжева, А. Сусоколова "Етносоціологія", Г. Тавадова "Етнологія", З. Сікевича "Соціологія і психологія національних відносин". У дослідженні проблеми діаспори як важливого чинника мовної пам'яті народу ми спиралися на праці, присвячені проблемам етнопонаціональних діаспор, їх міжкультурних взаємодій – праці Г. Батіщева, М. Бахтіна, М. Бердяєва, Л. Данилевського, І. Ільїна, О. Тоффлера, П. Флоренського, О. Лосєва, С. Арутюнова, Ю. Бромлей, Г. Гачева, В. Карлова, І. Іваненко, В. Іванишина, Я. Радевича-Винницького, Л. Масенко, Д. Павличка та інших авторів, котрі наводять детальний аналіз спрямованості, форм існування, динаміки розвитку діаспор, їх діяльності зі збереження найголовнішого чинника національної ідентичності і культури – мови.

Метою нашої статті є дослідження феномена української діаспори як соціально-естетичного явища, потужного джерела естетики мовної пам'яті (яка у авторському розумінні постає як єдність субстанціональних почуттєвих формоутворень буття естетичного світу нації, здійснюваного у мові), виявлення основних особливостей її функціонування зі збереження рідної мови.

Важливою функцією діаспори є активна участь у підтримці, розвиткові та зміцненні духовної культури свого народу, в культивуванні національних традицій та звичаїв, у підтримці культурних зв'язків зі своєю історичною батьківщиною (яка визначається нами як місце, держава, де сформувалось історико-культурне обличчя діаспори і де продовжує жити основний, культурно схожий з нею народ). У зв'язку з цим особливої значущості набуває збереження рідної мови, оскільки саме вона є ретранслятором національної культури, і втрата її впливає на духовну сферу етнічної спільноти, її звичаї, традиції, самосвідомість. У випадку, коли між діаспорою і титульними етносами не спостерігається серйозної культурної дистанції, і якщо не існує інших чинників, якими об'єднується етнічна спільнота, розпад діаспори в результаті асиміляції є неминучим.

Особливістю діаспори є передусім наявність і підтримка колективної пам'яті, уявлення чи міфу про залишену батьківщину, котрі містять географічну локацію, культурні досягнення та національних героїв. Ще однією характерною рисою діаспори є романтична ностальгуюча віра в батьківщину пращурів як справжній (ідеальний) дім і місце, куди представники діаспори або їх нащадки повинні рано чи пізно повернутися. Повернення розуміється як відновлення певної втраченої норми або приведення цієї норми-образу до відповідності з ідеальним образом. Це породжує ще одну характерну рису діаспори – впевненість у тому, що її члени повинні колективно слугувати збереженню й відновленню своєї первинної батьківщини, її процвітанню та безпеці. Фактично відношення у самій діаспорі будуються навколо служіння далекій батьківщині, без чого існування діаспори перетворюється на існування, полишене усіякого сенсу. Іншими словами, діаспора – це стиль життєвої поведінки, а не жорстка демографічна чи етнічна реальність. Тому діаспору ми розглядаємо як явище естетичне, котре безперечно відрізняється від простої рутинної міграції.

Що відбувається з людьми, котрі закинуті долею до іншої, чужої країни і вимушені об'єднуватись у спільноти за мовними ознаками – національні діаспори? Національна діаспора являє собою автономне тіло, "капсулу пам'яті", уміщену до чужого мовного середовища. Через переміщення у простір іншої естетики, діаспора опиняється у особливій відокремленості, у ситуації віч-на-віч зі своєю мовою, без посередників. Перебування поза власним екзистенціальним контекстом загострює естетику світосприйняття, підводить до створення більш ясного уявлення про себе, свій рід, до розуміння того, що ти являєш собою як фізична і лінгвальна самість. Діаспора не може відсторонитися від рідномовної реальності й подивитись на неї, як на щось архетипічне, властиве роду. Відстоюючи цю архетипіку й цю належність своєму народові, вона знаходиться всередині процесу, більше того, становить його ядро. Вся історія, культура, увесь реальний світ покинутої Батьківщини залишилися для діаспори у іншому просторі. Окремі фрагменти цього світу, привезені з собою, містяться у мовних формах і діаспора складає з цих фрагментів свою малу Батьківщину, загублену серед чужого іншого.

Естетика мовної пам'яті – це збереження обличчя нації через почуття любові й ностальгії за Батьківщиною. Мова – обличчя нації, її доля і життя, могутнє знаряддя національного духу. Морфологія мови і морфологія національної долі нерозривно пов'язані між собою, у мові – смисл національного буття, його софійність. Усвідомлюючи це, діаспора намагається створити альтернативний існуючому навколо лінгвоцентричний світогляд, де все походить від рідної мови, здійснюється задля мови й у мову повертається. Діаспора міфологізує рідну мову, вбачаючи в ній гарант безсмертя своєї нації. Поняття міфу ми використовуємо у значенні, в якому воно було розкрито О.Ф. Лосєвим: "Міф є найвищою за своєю конкретністю, максимально інтенсивною і у найвищому ступені напруженою реальністю. Це не видумка, а найбільш яскрава і справжня дійсність. Це – абсолютно необхідна категорія думки й життя..." [3, 9]. Міфологізуючи рідну мову, діаспора актуалізує власну дійсність.

Рідною мовою діаспора намагається зафіксувати себе у чужомовному просторі, запобігаючи втраченню мовної пам'яті. Отже, для діаспори мова становить не систему знаків, а онтологічну субстанцію, котрою будується національна реальність. Батьківське слово дарує присутність, тобто буття у якості національної індивідуальності, через слово нація являється світові як актуально існуюча. Мова для діаспори – це її дім, збудований пращурами у минулому, утримуваний нею у теперішньому й збережений для майбутнього. Саме мова далекої Батьківщини об'єднує діаспору за змістовними, якісними та духовними основами. Естетика мовної пам'яті полягає у здійсненні впізнавання невеликого осередка базової нації за всіма матрицями життєтворчості, спрямованими на якісне формування схожого менталітету своїх людей, відповідного материнського етносу й збереженні самості цієї невеликої національної спільноти у чужому культурному середовищі, утриманні гармонійного стану її членів. Естетика мовної пам'яті є необхідністю переходу від онтологічної ідентифікації національної спільноти через мову до рішучих дій по збереженню для нащадків цієї мови, бо мова – це водночас і ім'я нації і її голос.

Мовна пам'ять – це ім'я народу, що забезпечує збереження його ідентичності, пам'ять та ім'я є неподільною єдністю. Пам'ять – це ім'я народу, котре не становить лише ментальну "дійсність", зорієнтовану на модус теперішнього, пам'ять проектує себе у майбутнє і це майбутнє засновує присутність теперішнього, його здійснення. Естетика мовної пам'яті є рухом нації, як окремишньої і самодостатньої спільноти, – у просторі й часі. Цей рух намагається переграти час, заперечуючи його прискорення і таким чином створює "колонію" минулого у теперішньому. У цьому полягає естетичний феномен мовної пам'яті, де роздуми про національне буття збирають себе у самостійну єдність і цілісність.

Існує спільність між долею емігранта і статусом самої людини як такої. Емігрантський статус – статус вигнанця, чужинця – за своєю природою є недосконалим, уразливим. У самій цій уразливості, збитковості первинно закладаються завдання й заклик до подолання такої ситуації. Людина, "закинута" до чужомовного культурного контексту, не може сприймати таку ситуацію пасивно, як щось належне і остаточне, вона намагається її побороти. Характер і сутність цього завдання вдало передає поняття, котре застосував для характеристики буття людини М. Гайдеггер: "розімкнення" [4, 12]. Завдання емігранта – розімкнути коло емігрантської ізолюваності, вийти зовні, у широкий світ, включити себе до універсального контексту. Причому, зовсім не обов'язково, щоб цей універсальний контекст був би відповідним до оточуючого світу, він може відповідати залишеній Батьківщині, з котрою встановлюється дієвий зв'язок. У цьому – виключність ситуації, у якій опиняється діаспора. Внутрішній смисловий зміст буття діаспори визначається тим, куди саме (до якого світу й контексту) і як саме (через які дії та стратегії) здійснюється розімкнення і вихід. Розімкнення кола емігрантського буття є соціокультурним завданням і його виконанню слугують транс-культурні стратегії, що є досить варіативними та множинними. Збереження через мову національних структур ідентичності становить найважливішим напрямком транс-культурних стратегій діаспори. Розімкнення кола власної ізолюваності й водночас збереження, "консервація" ознак національної ідентичності складають антиномічну ситуацію буття діаспори. Стратегічно важливим завданням, місією буття діаспори стає входження до універсального контексту оточуючого світу в якості самодостатнього, самостійного явища, з власним обличчям і внеском.

Збереження діаспорою мовної пам'яті, окрім іншого, є намаганням подолати емігрантську ізолюваність від історії далекої Батьківщини, досягти участі в українському сьогоденні, залученості до української реальності. Це цілком закономірно, бо національні корені, відчуття себе представником тієї чи іншої нації, – становить не що інше, як усвідомлення людиною спільності власної долі з долею істо-



ричної Батьківщини. Таке усвідомлення і є національною свідомістю. Отже, розімкнення кола ізольованості є можливим для діаспори через включення себе в українську історію і сучасність, включення з власним культурним капіталом та ідейною позицією. "Від тривалого перебування в ембріональній етнографічній фазі національний елемент втрачає життєздатність, що становить для нього не меншу небезпеку, ніж прямий етноцид" [1, 131]. Українська діаспора в акті здійснення мовної пам'яті, збереження рідної мови опирається "ембріональній етнографічній фазі", до якої вона вміщена історичними обставинами. Рідна мова в умовах еміграції набуває політичного значення і такої екзистенційної сили, що стає одним з найпотужніших мотивуючих факторів людської поведінки.

Естетика мовної пам'яті – це згущення оточуючої діаспору реальності до національних символів, котрі є втіленням національних ідей. Усвідомлюючи, що рідна мова – то душа рідного народу, що її повною мірою не перекладеш, не втілиш іншою мовою (адже помисли передати й перекласти можна, почуття – ніколи), усвідомлюючи усе це, діаспора відчуває себе єдиним бастионом українства на чужій землі. Тільки дослухаючись до звуків рідної мови, члени діаспори відчують своє життя як національної спільноти, свою активну позицію у цьому житті. Привезена до чужої землі батьківська мова, може бути порівняною до зірваної квітки, яка на чужині відроджується наново у власному звучанні. Надією на подібне воскресіння живе діаспора, бо рідна мова дає сходи у тисячах новонароджених душ.

Феномен мовної пам'яті, яка зберігається діаспорою, полягає в тому, що вона протистоїть часу з його тотальним впливом на оточуюче: час змінює навколишнє, трансформує його, постає як практичний час у його тривалості. Діаспора висуває назустріч ефекту часових змін учорашні мовні форми минулого, "консервуючи" їх, відкладаючи у "запасники" пам'яті. Нею, всупереч реальному часу і простору, створюється ситуація концептуального часу і простору, певна хроногеометрична модель, здатна до упорядкування з'їдеалізованої минулої дійсності. Звернімо увагу на це поєднання минулого та дійсності, котре діаспора матеріалізує мовною пам'яттю. Цей феномен є фактичним відображенням реального простору й часу на рівні єдиних ціннісних концептів для всіх членів діаспори.

Семантична замкненість слівформ рідної мови породжує потужне перцептивне ядро, що синтезує у собі емоційно-психологічні характеристики українства, які сформувались протягом історії. У словах батьківської мови міститься не лише тривіальне відображення форм життя українського етносу, форм, заданих нашим сприйняттям цього життя. У цих словах потенційно присутні й нові форми, про які ми не знаємо і яких до часу повно не уявляємо, проте саме у них криється могутній архетипічний потенціал мови як засобу пізнання світу, впливу на нього та спілкування. У мовній пам'яті застигли концептуальний час і простір, котрі постають як цілісний, щільний хронотопічний конгломерат, як те, що зупинилось у невпинному рухові Всесвіту, як творіння, визволене від часу. У такому вигляді мовна пам'ять постає як "емоційно-вольова напруженість форми" [2, 14], форми, естетично значущої для національної спільноти. Естетика мовної пам'яті – надзвичайно містке поняття: форма мови у її звучанні або графічному зображенні становить лише первинну оболонку людського сприйняття, за нею слідує ціннісні пласти, котрі виводять нас на трансцендентні рівні естетичної свідомості, яка обіймає собою естетичний світ нації. Збереження діаспорою рідної мови є актом високої моральності, етичним актом і, водночас, актом естетичної оформленості національного буття, бо у звучанні слова далекої Батьківщини – єдність свідомості українців, спільність світосприйняття, притаманного усім минулим поколінням. Діаспора усвідомлює високий ціннісний смисл того, що відбувається, переживає цей смисл, котрим висвітлюється зсередини естетичний об'єкт мовної пам'яті – український народ з його історичним минулим.

Рідне слово, яке живе завдяки діаспорі, уже від самого початку є явищем естетичним, бо особисто співпереживається, оцінюється національною спільнотою, естетичний момент мислиться як момент, притаманний онтологічній сутності рідного слова. Так слово перетворюється на величину міфічну, метафізичну, коли усі його сторони є напруженими до краю; наближується до своїх останніх меж. Ось чому ми, розглядаючи мовну пам'ять як естетичний феномен, підкреслюємо розкриття глибинних, архаїчних пластів мови: в умовах діаспори мова перевершує саму себе. Естетика мовної пам'яті визначає іманентний склад змісту художнього співпереживання рідного слова в його естетичній чистоті, тобто як естетичного об'єкту. Значення слова як естетичного об'єкту виростає саме на межах мови як такої: почуттєво збагачуючи слово, представники діаспори підіймають його до висот самоперевершування. Діаспора, зберігаючи батьківську мову, вступає у безпосередній контекст зі спогадами, можливим каяттям, минулим і майбутнім як з етико-естетичними цінностями, причому підходить до цього з максимальною відповідальністю. Усі зазначені компоненти складаються у єдність ціннісно-значущих подій емігрантського життя, становлять одне з пріоритетних його завдань.

Естетика мовної пам'яті є активним ціннісним відношенням діаспори до рідної мови як самодостатнього естетичного феномену: самим фактом спілкування нею у писемній та усній формі, виявляється її естетичне переживання діаспорою, яка формами рідної мови розповідає, співає, висловлює свою любов, довіру, сприйняття чи відторгнення і т. ін. Зберігаючи батьківську мову, діаспора тим самим виступає не лише як оберіг, а й як творець національного слова: передаючи у ньому побачене, пережите, почуте, вона переборює його матеріально-визначений зміст. Слово покинутої Батьківщини стає наочним виявленням його ціннісної активності, котрою перетворюється самий зміст існування діаспори за кордоном.

Світ, що оточує діаспору на емоційному, почуттєвому, логічному рівні – чужий світ, чужий від початку до кінця. У ньому відсутній образ рідного для діаспори світу, простір цього світу будується на

принципово інших ментально-психічних характеристиках, тому рідна мова стає тією віссю координат, спираючись на яку, діаспорою зберігається національний естетичний простір. Центром цього простору слугує реальна Батьківщина, котра генетично задає точки зору, масштаби, підходи й оцінки, організовує бачення та розуміння чужої держави, культури, ментальності. При цьому не обов'язково своє, рідне оцінюється як суто позитивне, проте воно обов'язково задає масштаби і фон сприйняття іншого культурного простору. Цей внутрішній організований центр бачення оточуючого світу через рідне слово допомагає "приживленню" до контексту чужої культури і, водночас, збереженню власної, національної. Мова покинутої Батьківщини сприймається діаспорою як замкнене, самодостатнє ціле, елементи якого складають закриту систему, котра діє за законами будь-якого системного утворення і не потребує втручання зовні, не зважаючи на діалогічну орієнтацію людського слова загалом. Спрямованість на зовнішній діалог, що становить природне прагнення усякого живого слова, в умовах діаспори переходить у більш напружену внутрішню діалогічність слова й це знаходить своє виявлення у особливостях семантики, синтаксису, композиції мови, яка вживається діаспорою.

Завершуючи статтю, дозволимо собі наступний образ. Кожна зірка галактики пронизує власним полем тяжіння, своїм світловим, електромагнітним випромінюванням увесь Всесвіт, не полишаючись при цьому індивідуальності і не розпливаючись у туманній імлі різноманітних взаємодій. Так формується єдиний цілісний Космос. Єдність людства також формується не шляхом загального нівелювання, зтирання індивідуальностей, а шляхом взаємного проникнення етнічних, національних, індивідуальних полів, які отримали свій розвиток раніше, у процесі власного культурно-історичного розвитку. Діаспора є одним з вагомих початків цього процесу.

Спираючись на викладене вище, можемо зробити такі висновки:

- українська діаспора становить важливий чинник естетики мовної пам'яті нашого народу, впливову силу екології рідної мови;
  - естетика мовної пам'яті, здійснювана діаспорою, спирається на духовний естетичний досвід нації;
  - у діяльності діаспори мова і час, поєднуючись, складають феномен естетики мовної пам'яті.
- Хронотоп збереженої діаспорою батьківської мови становить потужний естетичний момент, оскільки у ньому природний час-простір набуває рис естетичного переживання, естетичного досвіду;
- естетика мовної пам'яті забезпечує перехід від онтологічної ідентифікації національної спільноти через мову до активних дій по збереженню цієї мови для нащадків;
  - в умовах діаспори мова підіймається від категорії засобу спілкування до рівня естетичної цінності;
  - естетика мовної пам'яті полягає у збереженні культурної традиції як форми екзистенції нації.

### Використані джерела

1. Ажнюк Б. Національна ідентичність і мова в українській діаспорі / Богдан Ажнюк // Сучасність. – 1999. – №3. – С. 128–140.
2. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6–71.
3. Лосев А. Диалектика мифа / Алексей Фёдорович Лосев // Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 6–216.
4. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; [пер. с немецк. В Биbihин]. – СПб.: Наука, 2002. – 451 с.

УДК 325.75

**Анатолій Іванович Павко**

доктор історичних наук, професор,  
професор Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, лауреат премії  
імені М.С. Грушевського НАН України

### ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РЕФРЕН ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЙ Ж.-П.САРТРА

*В статті розкрито сутність ідей оригінальних філософських праць яскравого представника екзистенціалізму Ж.-П.Сартра, показано їх значення для формування інтелектуальних засад сучасного гуманітарного мислення.*

Ключові слова: екзистенціалізм, філософська концепція, свобода.

*In the article is revealed the essence of the ideas of original philosophical works of prominent representative of existencializm the meaning of them is demonstrated for the forming of intellectual grounds of contemporary humani farian menfality.*

Keywords: existencializm, philosophical concept, freedom.

Незважаючи на те, що Жан Поль Сартр пішов із життя 40 років тому, проте до його життя і творчості, філософської спадщини не згасає інтерес сучасників. Парадоксально, на перший погляд, але саме після смерті Сартра його оригінальні філософські та літературні праці отримали нове життя, до них спалахнув жвавий загальний інтерес освічених, здатних мислити людей з різних країн та континентів. Потужність постаті Жана Поля Сартра визначається універсальними рисами його таланту, повчальним характером складної людської долі цієї непересічної постаті. Особливість дійсно феноменальної особистості Сартра визначається тим, що одночасно він є філософом, письменником, романістом, драматургом, теоретиком літератури і літературним критиком, журналістом, публіцистом, політичним діячем. Протягом всього життя Жан Поль Сартр наполегливо займався розробкою сучасної філософії, універсальної пізнавальної моделі. Філософські праці Сартра є дуже важливими для нашого існування, життя, світоглядних поглядів кожного з нас. І не тому, що вони являють собою зібрання корисних порад і переконливих тверджень, які важко спростувати. Зазначимо, що складні, нерідко плутані філософські думки і міркування Сартра нерідко своєю глибиною, інколи, на перший погляд, відштовхують своєю алогічністю. На думку відомого російського вченого, професора Московського державного університету Л.Г. Андрєєва, Сартр – це "трагічна Одисея людини ХХ століття, чесно прожита і пережита, пройдена до кінця, в якій більше питань, ніж відповідей" [1, 6-7]. В автобіографічній книзі "Слова", яку було опубліковано в 1964 році, можна знайти багато важливих фактів про початок життєвого шляху, про формування особистості Сартра та його філософських поглядів. Зазначимо, що Поль Сартр народився 21 червня 1905 року в Парижі. Батько, морський офіцер, помер в Індокитаї від тропічної лихоманки, коли сину було всього 2 роки. Після смерті батька хлопчик опинився в сім'ї діда Шарля Швейцера, який був добре відомий в академічних колах ельзаської інтелігенції. Дід, який мав великий авторитет в сім'ї, став ідеалом для Жана Поля і відіграв важливу роль у формування його світогляду та філософської культури мислення. Сартр у своїх споминах згадував, що вперше світ для нього відкрився за допомогою книжок із бібліотеки діда. Саме книги допомогли сформувати світогляд Сартра, вироблений ним сам метод інтерпретації дійсності не по фактам реального, а по фактам книжкового життя.

Різноманітні книжки із дідівської бібліотеки стали вихідним пунктом формування сартрівського ідеалізму, гуманістичної основи його світорозуміння. В 1924 році Сартр вступив до паризької Вищої нормальної школи – відомого на той час вищого навчального закладу Франції, який готував кадри для інтелектуальної еліти країни. Тут у Сартра сформувався справжній інтерес до філософського знання. Ідучи назустріч йому, він вступив до аспірантури в університет Сорбонни, після закінчення якої в 1929 році отримав вчене звання "агреже де філософії", яке приблизно відповідало званню кандидата філософських наук і надавало право викладати філософію в ліцеях, а також займати посади асистента в університетах. Проте розпочати викладацьку діяльність Сартр зміг лише на початку 1931 року, після того як відбув термін військової служби. До 1933 року Сартр викладав філософію в одному із ліцеїв французького міста Гавр [3].

Слід зазначити, що власна позитивна концепція в області філософії у Сартра у зазначений період була відсутня. З одного боку, він відчував розчарування у всіх відомих йому філософських вченнях, а з іншого – свідомо прагнув до розробки такої системи філософських поглядів, яка б давала йому можливість осмислити ту суперечливу та конфліктну реальність, яка, на думку Сартра, була втілена у навколишньому людському світі.

Філософські погляди Сартра слід розглядати у розвитку, еволюції оскільки у продовж всього активного і динамічного наукового життя він постійно і напружено шукає свій світогляд, але розробивши його певну форму, відразу відмовляється від неї і здійснює пошук нової форми, більш або менш радикально змінюючи свої попередні погляди.

Слід підкреслити, що дослідники наукової спадщини Сартра у розвитку його філософських ідей виокремлюють 3 основні етапи:

1. В 30-ті роки ХХ століття Жан Поль Сартр за допомогою феноменологічного методу намагається осмислити різні аспекти людського буття та в художній формі розкрити основні риси атеїстичного екзистенціалізму.

2. На початку 40-х років минулого століття він створює всебічно аргументовану філософську концепцію атеїстичного екзистенціалізму [2].

3. З середини 40-х років, після публікації фундаментальної філософської праці "Буття та ніщо" Сартр розпочинає науковий пошук нової форми екзистенціалізму. Варто підкреслити, що на початку свого філософського шляху Сартр рішуче відкидає альтернативи матеріалізму та ідеалізму, аналізуючи їх як різновиди редукціонізму, який творча особистість сприймає в якості вияву різних тілесних комбінацій, або як втілення ідеї духу, що має понадіндивідуальний характер. В будь-якому випадку, на думку Сартра, втрачається автономність людини, робиться неможливою її свобода, і таким чином ліквідується етичний горизонт буття. Філософське розуміння свободи у Сартра, яке він сформував у одній із ранніх літературних праць "Свята дружина", полягає в наступному: "людина є те, що вона робить з того, що з неї зробили".

Вказані літературні праці Сартра, які були опубліковані в 20-х роках минулого століття, були спрямовані на вироблення естетичної концепції світу. На початку свого наукового шляху Сартр повністю захоплений владою пафосу теоретичного розуміння людини і світу і засобом такого розуміння він вибирає літературу. Загалом важливою особливістю його праці є досить тісне переплітання філософських та естетико-літературних мотивів.

В 1936 році в філософському журналі для вузького кола спеціалістів була опублікована перша феноменологічна праця Сартра "Трансценденція Его". Поділяючи багато в чому ідеї Е. Гуссерля, Сартр разом з тим вносить в їх змістовне наповнення суттєві корективи. Для визначення свідомості особливе значення має запропонована Сартром в цій праці філософська категорія "інтенціональність", яка за своєю сутністю співвідноситься з "трансцендентністю", що характеризується як "поза межове" специфічно людське існування у світі. Будь-яка свідомість, стверджує Сартр, є свідомістю чогось. Свідомість, на його думку, є усвідомленням себе, але з допомогою, виключно, трансцендентної свідомості. Сартр впевнений в тому, що феноменологія суттєво поновила теоретичний арсенал сучасного реалізму, повернула людину глобалізованому світові, надала справжню вагу його тривогам та переживанням.

В заключній частині свого есе Сартр стверджує, що феноменологія дає можливість філософськи обґрунтувати політику та мораль.

В інших довоєнних філософських працях Жан Поль Сартр дослідив тему свободи свідомості на прикладах аналізу емоцій та проблем уяви реального світу. В своїй праці "Уявне", яка була опублікована в 1936 році, Сартр переконливо показав, що сенс життя для нього полягає в літературній творчості і в перебуванні виключно в уявному світі. Теоретична розробка цієї проблематики здійснювалась Сартром у відповідності з відкриттями німецької феноменології.

В 1939 році була опублікована наступна невелика праця Сартра з психології "Ескіз теорії емоцій". В ній французький філософ рішуче засудив емпіризм домінуючих психологічних вчень, які ґрунтуються на спостереженнях за "фактами". Посилаючись на Гайдеггера, Сартр стверджує, що людина, які і світ, є певною цінністю, яку, зокрема, знищує вивчення емоцій, як ізольованих "фактів". Фактів недостатньо для розуміння сутності. В цьому, на думку Сартра, полягає один з методологічних принципів феноменології.

Конкретизацію та поглиблення ідей положень прибічників німецької феноменології Сартр здійснив у відомій статті "З приводу шуму та гніву", опубліковану в 1939 році.

Неможливо, вважає Сартр, обмежити людину рамками сьогодення. Сама природа свідомості передбачає майбутнє і зрозуміти його можливо тільки через те, чим воно буде. Посилаючись на Гайдеггера, на його визначення "мовчазної сили можливого", Сартр сформулював одне з принципово важливих положень в своїй статті таким чином: " людина не є сумою того, що є, але є сукупністю того, чого ще не має, що може бути".

Проте головним досягненням письменника-філософа Сартра на першому етапі творчості стало опублікування філософського роману "Нудота". Антуана Рокантена, молодого героя цього роману, Сартр перетворив в спосіб осмислення сенсу буття, сутності і призначення людини, людини взагалі. Рокантен належить до героїв "абсурдного світу", який залишили боги, в якому не має місця ідеалам. Нудота виникає у Рокантена тому, що його речі мають реальний вимір, проте вони не є втіленням "я". Нудота, в інтерпретації Сартра – наслідок гострого, хворобливого переживання зовнішнього світу як певної очевидності речей матеріального світу. Вона не в свідомості героя, а в речах, які суцільним кільцем тиснуть на нього. Мета, яку ставить перед собою сартрівський герой, полягає в тому, щоб створити певний ірреальний світ, і в цій своїй фікції не відчувати себе чужим. Саме в цьому ракурсі Ж.П. Сартр розглядає і звільнення від існування. Наприкінці роману Рокантен, який переживає гостру духовну кризу, приходять до розуміння того, що його відчай залежить від самотності, яка може бути подолана творчою працею. Роман "Нудота", який є своєрідною сповіддю автора, допомагає зрозуміти хід духовно-інтелектуального розвитку та еволюцію філософсько-літературних ідей Сартра.

В процесі осмислення в літературних та філософських працях 30-х років минулого століття різноманітної людської діяльності Сартр підійшов до вироблення філософської концепції, яка за своєю сутністю була досить близькою до екзистенціалізму. До її структурних елементів слід віднести:

- 1) існування як вільна, не детермінована діяльність свідомості;
- 2) відчуження людини від всього оточуючого світу і навіть від самого себе;
- 3) абсурдність і випадковість існування.

Потрібно було лише об'єднати ці елементи, розглянути їх у взаємному зв'язку, для того, щоб створити новий варіант екзистенціалістської філософії.[4]

Філософські ідеї феноменологічної онтології поглиблено і послідовно були викладені Сартром у його трактаті "Буття і ніщо", опублікованому в 1943 році. В ньому Сартр виклав свої оригінальні міркування про суперечливий характер людського буття і неможливість позбутися цих суперечностей, про даровану кожному індивідові свободу, який себе поневолює, про абсолютну відповідальність людини за все, що відбувається з нею, і водночас про марність усіх людських зусиль, приреченість людини і її неспроможність змінити своє життя.

Високий професійний рівень фундаментальної праці Сартра "Буття і ніщо" високо оцінили сучасники французької філософії і назвали її "біблією сучасного екзистенціалізму". Якщо розшифрувати смисл трактату Сартра і перекласти отриманий результат наукового пошуку з філософської термінології на загальнозрозумілу мову, то отримаємо назву "Трактат про долю людини".

Потрібно зазначити, що композиція філософської праці Жана Поля Сартра визначається поняттями, які є ключовими: перша частина – поняття "Ніщо", друга – "Для себе"; третя – "Свобода".

В трактаті Сартра в єдиний потік злились три потужні напрямки філософської думки: феноменологічна філософія Гуссерля, "екзистенціальна аналітика" Гейдеггера та ідеалістична діалектика Гегеля. Об'єднання цих напрямків було спрямовано на всебічне розкриття екзистенціального підходу до розуміння сутності людини.

Якщо уважно простежити хід думок Сартра, викладених в його праці "Буття і ніщо", можна дійти висновку, що він спрямований, насамперед, на те, щоб з позицій феноменологічної філософії обґрунтувати смисл буття людини.

У своєму трактаті Сартр розглядає феноменологію як метод побудови онтології та намагається осмислити ідею феномену. Своє філософське дослідження він розпочав з твердження про те, що феноменологія допомогла філософії звільнитись від дуалістичного світогляду і здійснила заміну його "монізмом феномену". Сартр вважає, що разом з усуненням протиставлення внутрішнього та зовнішнього зникає також дуалізм явища та сутності. Він, наприклад, стверджує, що буття існуючого є саме тим, в чому воно знаходить свій вияв. На думку Сартра, видимість не тільки не приховує сутності, навпаки, вона його відкриває, вона і є сутність.

Полемізуючи з англійським філософом Берклі, Сартр стверджує, що буття феномену не може бути зведено до феномену буття і що феномен буття, вимагає "трансфеноменальності буття".

Досліджуючи проблему походження буття феномену, Сартр намагається дати переконливу відповідь на питання: створено буття чи ні. На думку Сартра, позитивна відповідь означала б реалізацію однієї з трьох можливостей: буття або створене богом, або є результатом дії іншого буття, або є причиною самої себе. Всі три зазначені потенційні можливості відповіді Сартр відкидає.

Сутність екзистенціалістського атеїзму він пояснює наступним чином. Бог, навіть, якщо він існує, не може бути творцем буття та здійснювати будь-який вплив на буття. Основний підсумок сартрівського аналізу проблеми походження феномену буття полягає в тому, що буття ніким не створено, воно просто існує. У цьому філософському тракті Сартр здійснив аналіз таких різновидів буття як: "буття – в собі", або предметне буття, "буття для себе", або буття людської свідомості та "буття – для іншого". Це три, розділені лише в абстракції, проте взаємопов'язані аспекти єдиної людської реальності. Зокрема, Сартр вважає, що "буття – в собі" характеризується абсолютною нерухомістю, пасивністю, непроникністю для свідомості тощо. Зустріч свідомості з байдужим буттям викликає почуття "нудоти". Предметне буття позбавлене будь-яких "людських" визначень, тому в ньому відсутній рух, становлення, активність тощо. Самодостатнє сартровське визначення його полягає в тому, що "буття є те, що воно є".

На відміну від "буття – в собі", "буття – для себе" відзначається абсолютною рухомістю, плинністю, активністю та порожнечею. Свідомість не має нічого субстанційного, воно існує лише в міру того, як з'являється свідомість – це ніщо (заперечення, запитання). У зовнішньому світі речей "Ніщо" виступає як "недостатність", "рідкість" або як "щілина" чи "отвір".

У кінцевому підсумку всі міркування Сартра, з якими знайомиться читач у філософському трактаті "Буття і ніщо", пов'язані, насамперед, із з'ясуванням сутності проблеми свободи. Свобода, вважає Сартр, є виявом сутності людини і органічно пов'язана з буттям "людської реальності". Здатність людини привносити у світ "Ніщо" Сартр називає "свободою", яка відповідно набуває "онтологічного" статусу. В його трактуванні свобода – це свобода вибору, яка пов'язана з поверненням людини до справжнього буття, яке містить в собі первісну свободу індивіда, його цілісне осмислення світу. На думку Сартра, свобода вибору не прив'язана до реальних речей. Більш того, завдяки реальним речам відбувається спроба уникнути "справжнього" буття, або автентичної свободи і поведінки.[5, 566]

В філософії Сартра свобода виступає єдиною основою сутності реального світу, а "ніщо" перебуває в самому серці буття. В праці "Буття і ніщо" її автор стверджує, що свобода – це не якась буття, вона є буттям людини, тобто ніщо її буття слід звернути особливу увагу на проникливу думку Сартра, про те, що людина не може бути то вільною, то рабом: вона повністю й завжди вільна або ж її немає взагалі. Людина, яка приречена на свободу, вважає Сартр, відповідальна за світ і за себе самого. Як аксіоматичне твердження повторює він слова відомого французького письменника Жюльє Ромена, що стверджував "на війні немає невинних жертв". Якщо людина надає перевагу вона у жорсткій боротьбі з безчестям або смертю, то вона й несе за неї повну відповідальність. "Людська реальність", за мудрим висловом французького філософа, не знає вибачень, оскільки ніяке насилля не зможе подолати свободу.

Після виходу в світ 15 жовтня 1945 року першого номеру журналу "Тан модерн", головним редактором якого було призначено Сартра, розпочалась історія післявоєнного, "ангажованого" екзистенціалізму. Загальний інтерес до нього забезпечив величезну популярність Сартра, який став уособленням епохи, уособленням інтелігенції, яка усвідомлювала свою відповідальність і приймала активну участь у політичних битвах за свободу.

У великій статті "Матеріалізм і Революція", опублікованій в 1948 році на сторінках журналу, Сартр знову апелює до свого звичайного поняття – до свободи. Слід сказати, що свободу він розуміє не як свавілля, не як метафізичну прикмету "природи", а як усвідомлення відповідальності як вибору. Сартр сформулював наступні постулати революційної думки: людина нічим фатально не обумовлена, будь-який встановлений людьми суспільний порядок може бути змінений на інший, система цінностей,

яка відбиває структуру суспільства і спрямована на його збереження, повинна бути подолана. Фундаментом нової філософської теорії стає для Сартра діяльність людини, яка змінює світ.

"Екзистенціалізм" – це гуманізм. За допомогою такого есенціального висновку Сартр визначив трансформацію екзистенціалізму в 40-і роки ХХ століття. В жовтні 1945 року він прочитав лекцію "Екзистенціалізм – це гуманізм", яку було опубліковано в наступному році.

В публічній лекції, яка стала значною подією в культурному житті післявоєнної Франції, Сартр поглибив і конкретизував визначення екзистенціалізму. Головне, на його думку, полягає в тому, що "існування передує сутності, потрібно виходити із суб'єктивності". Такий підхід Сартра до сутнісного розуміння екзистенціалізму означає, що не існує детермінізму, людина – вільна, людина – це і є свобода. У полеміці зі своїм опонентом – французьким філософом А. Камю, Ж.-П. Сартр намагається переконати його в тому, що свобода обумовлена конкретними соціальними обставинами, завдяки яким людина опиняється в клітці. На думку Сартра, всі потрапляють до клітки несвободи. Тому важливо не тільки усвідомити цю істину, але й здійснити "вільний вибір боротьби за звільнення".

На 1940-1950 роки припадає вершина світової популярності Сартра. В цей період він стає визначним лідером не тільки французької, але і всієї європейської інтелектуальної спільноти. Ця популярність була обумовлена не стільки глибиною і оригінальним змістом висунутих їм філософських ідей, скільки яскравістю та багатоманітністю форм його присутності в духовній атмосфері післявоєнної Європи.

З початком війни в Кореї Сартр переходить на сторону марксизму, який намагається поєднати з екзистенціалізмом. Вирішальною віхою на цьому шляху стає фундаментальна праця Сартра "Критика діалектичного розуму", яка була опублікована в 1960 році. Визначаючи марксизм "філософським горизонтом" сучасної епохи, Сартр взяв з нього матеріалістичну концепцію, намагаючись вмонтувати в неї індивідуальний імператив, який він називає "буття – для себе".

В цій праці Сартр поділяє точку зору К.Маркса на те, що людина творить історію, ґрунтуючись на практиці попередніх поколінь. Проте акцент французький філософ робить на вільній історичній активності людей, яка лише частково детермінована матеріальними умовами. Ця активність, на думку Сартра, спрямована проти інертності, роз'єднаності і являє собою поєднання індивідуальних практик, де їх автори пізнають себе один в одному, де Я акумулює свою суб'єктивність в Ми – в справжньому творці історії.

Після Другої світової війни Сартр, як інтелектуальний лідер свого покоління, активно відгукується на гострі політичні виклики тогочасного світу. Для політичних поглядів Сартра характерним є суперечливе поєднання гуманізму, демократизму та лівого екстремізму.

Для Сартра досить важливим було визначити ступінь залежності від суспільних обставин, ступінь політичної доцільності з метою збереження необхідної для вільної людини незалежності. Значимо, що в ім'я цієї незалежності Сартр і 1945 році відмовився від ордена Почесного легіону, а в 1964 році від Нобелівської премії з літератури.

Сартр вважав абсурдним преміальний підхід до літератури і стверджував, що "ієрархія знищує цінність людської особистості". Він був переконаний в тому, що людську реальність не можливо оцінити з допомогою так званих "почестей", так само, як неможливо встановити справжню "ціну Канта, Декарта чи Гете".

"Після Сартра – Сартр" – такою категоричною заявою одна з впливових французьких літературних газет визначила значення Сартра через три роки після смерті відомого письменника і філософа. Сартр є героєм нашого часу, героєм "абсурдного світу", який зі смертю Бога втратив сенс і закон існування. Філософські ідеї Сартра, всі його міркування, напружені пошуки смислу буття, сутності людини, яка залишилась одна на самоті, без підтримки, без розуміння, адресовані і нам – представникам покоління ХХІ століття, з метою усвідомлення кожним з нас необхідності власної свободи як своєї людської сутності, невідворотності виявів детермінізму та екзистенціалізму в житті сучасної цивілізованої спільноти, окремих її представників.

#### **Використані джерела**

1. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и ХХ век / Л.Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 416 с.
2. Кузнецов В.Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм / В.Кузнецов. – М.: Изд-во МТУ, 1969. – 286 с.
3. Сартр, Жан-Поль. Слова: Автобиографическая повесть / Ю.Яхнина, Л. Зонина (пер. с французского) / Ж.-П.Сартр. – СПб: Азбука, 1999. – 294 с.
4. Сартр, Жан-Поль. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / В.Лях, П.Тарашук (пер. з французької) / Ж.-П.Сартр. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 855 с.
5. Філософський енциклопедичний словник / В.І.Шинкарук (голова редколегії). НАН України. Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

УДК 316.722

**В'ячеслав Іванович Бойко**  
кандидат філософських наук,  
доцент Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

**МЕНТАЛЬНА КОНВЕРГЕНЦІЯ ЯК НОВА ПАРАДИГМА  
ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ГАРМОНІЗАЦІЇ КУЛЬТУР**  
*/кінець, початок у № 4, 2010/*

*У статті розглядається ментальна конвергенція, вирішальну роль у формуванні якої відіграють культурні архетипи, які впливають на соціальну, політичну, економічну і культурну інтеграцію світових спільнот в умовах глобалізації, а також процеси трансформації й гармонізації культур на основі рівноправного діалогу та взаєморозуміння.*

*Ключові слова: ментальність, конвергенція, архетипи, глобальний, трансформація, гармонізація.*

*In the article is examined the concept of mental convergence, which is based on archetypes of culture, their impact on social, political, economic and cultural integration of the world community in the global world, and the transformation process and harmonization of cultures based on equal dialogue and mutual understanding.*

*Keywords: mental, convergence, rchetypes, global, transformation, harmonization.*

Оцінюючи європейську культурну історію, зазвичай звертають увагу на збільшення військової оснащеності, становлення цивілізації, соціальних механізмів детермінації, науку, концентрацію ідей, тобто на об'єктивовані результати творчої діяльності. Але, щоб побачити в суспільстві прогрес, варто оцінити результати за їхнім внеском у ментальність епохи; проникнути "за" результати процесу творчості; зрозуміти історію як людський досвід (як історичне резюме життєдіяльності людей), наступність якого забезпечена трансцензусом цілепокладання за майбутнім, ментальність епохи, а спілкування – у вигляді організатора людської життєдіяльності.

Отже, існування людини в суспільстві завжди було пов'язане з дотриманням норм і виконанням певних правил. Тому з погляду сучасної науки, зокрема історії, культурології, філософії, глобальні проблеми сучасності – це не політичні та економічні проблеми, а проблеми буття, які особистість повинна вирішувати сама, керуючись морально-духовними цінностями. У процесі свого життя людина засвоює ті чи інші соціальні імперативи, формується і стає особистістю. Осмислюючи своє призначення, виробляючи життєву концепцію, моральні орієнтири в життєздійсненні, життєтворчості, людина бере на себе відповідальність за них.

Нині, коли міжнародна взаємодія переважає над самоізолюваністю, потрібно і необхідно усвідомлювати себе представниками єдиного людства. Такий підхід дає можливість розглядати культуру як процес і результат ментальної конвергенції культур, яка забезпечує відкритість народів для одночасного взаємозбагачення і вільного самостійного розвитку. Актуальними стають різновекторні трактування поняття глобальної культури, яка, поряд з необхідністю і незворотністю глобалізації, насамперед економічного життя, здобуває дедалі більше adeptів. Дійсно, завдяки нестримним потокам інформації, які неможливо втримати в межах однієї країни, спільноти, Глобальна Культура стає реальністю, з якою не можна не рахуватися. Водночас щоразу на протигагу критиці американізації, вестернізації, з якою зазвичай пов'язують глобальну культуру (інколи її ще називають "масовою"), актуальними і більш аргументованими стають думки про не таку вже велику шкоду від засилля "глобальної культури", яка не завжди загрожує акультурацією, розчиненням, втратою самобутності, поширенням типових зразків, мажорналізацією тощо. Не дарма нині у світі настільки актуальними є питання мультикультуралізму, про що свідчать різні назви одного (на перший погляд) феномена: мультикультуралізм, мультикультурність, полікультурність, інтеркультурність, багатокультурність, культурне розмаїття.

Постає проблема самоідентифікації вільної особистості. Вільна людина вільна у виборі практично будь-яких культурних традицій. Існує ніби зона сформованих виборів у самому ментальному просторі індивідів. Цю "зону" можна позначити і як майбутнє-в-сьогоденні, в якому формуються нові диспозиції, які повинні визначити нові зв'язки символів з їхнім енергетичним забезпеченням – зона творчої реактивації традицій або зона культурних новацій, які продовжують життя культури через її відновлення. Страждають при цьому цілі нації й народи. Причини криються в тому, що народи, нації і просто люди перетворюються на об'єкт маніпуляцій політиків, які для цього використовують найвитонченіші засоби, не гудючи нічим, навіть людським життям, виправдовуючи це найрізноманітнішими ідеями: національного суверенітету, демократії, народовладдя тощо. Насправді ці так звані істинні борці вирішують свої особисті, вузькоогоїстичні інтереси, свої амбіції, передусім своє непомірне бажання влади. Тоді як народу потрібне таке суспільство, в якому було б забезпечено серйозне і відповідальне Управління.

Звісно, концепція багатокультурності, полікультурності, культурного розмаїття і далі користується популярністю, однак (про що свідчить хоча б така кількість назв і визначень цього феномена) не в настільки однозначному трактуванні. Наприклад, термін мультикультуралізм у сучасній науковій літературі нерідко вживається не лише в розумінні певної політики в полікультурному суспільстві, а й як синонім понять полікультурність, інтеркультуралізм. Однак полікультурність – це реальний стан суспільства, а мультикультуралізм – певна політика в такому суспільстві, іншими словами – принцип культурної політики полікультурного суспільства. В концепції інтеркультуралізму наголошується на необхідності забезпечення активного та позитивного діалогу різних культур у суспільстві, на основі взаємопорозуміння та взаємозбагачення. Але поки що не існує чіткого понятійного та методологічного розмежування понять мульти-, інтер-, полі-культурність, які часто-густо сприймаються як багатокультурність, або багатоклітність певного суспільства. Останнім часом з'явився термін транскulturизм, який характеризує здатність людини одночасно засвоювати сукупність різних культурних традицій та культурний досвід різних країн.

Нині ніхто не заперечує проти права кожної суспільної групи населення самовиражатися як у себе вдома, так і на міжнародному рівні. Самоізоляція в епоху розвинутого міжнародного туризму, цінності й рухливості інформації, культурного обміну, загрожують таким самим забуттям, як і надмірна скромність, яку сьогодні можна трактувати як комплекс меншовартості, за якого немає світові що показати, чим похвалитися і чому порадіти. Насправді, що спільного між глобалізацією і багатокультурністю – так це глобальний детермінізм, який проявляється, з одного боку, як незворотна тенденція світового розвитку, спільна для всіх країн і народів, а з другого – як непереборна залежність культури від національності, етносу. Тому ми, так чи інакше, пов'язані з тією чи іншою культурою, чи фактом свого походження, чи невідворотною необхідністю жити в глобальній культурі.

У книзі Е. Беррі та М. Епштейна "Транскulturні експерименти: Російська і американська моделі творчої комунікації" ґрунтовно викладено концепцію транскulturи [23, 62]. На думку професора теорії російської культури і літератури університету Еморі (Атланта, США) М. Епштейна, який, власне, і є теоретиком транскulturи, "культура – це нова скам'янілість на тілі природи, нова система психофізичного примусу, символічного насильства. Транскulturа відносно культури – це наступний порядок звільнення, цього разу від беззвітних символічних залежностей, забобонів рідної культури" [20, 47].

Природна ідентичність має свою культурну цінність і свої "вікна" й "двері", якщо вона дозволяє своїм вихідцям із неї виходити, але, якщо в ній залишитися, прикувати себе ланцюгами "приналежності" і "представництва", вона стає в'язницею. Іншими словами, – пише М. Епштейн, – я згодний визнати свою ідентичність на початку шляху, але я не згодний до кінця життя в ній залишатися, бути звірком, який репрезентує наклейку на своїй клітці. Я не згодний визначатися в термінах своєї раси, нації, статі, класу... Культура тільки тому й має якийсь зміст, що вона перетворює нашу природу, робить нас відступниками свого класу, статі й нації... Культура – це метампсихозис, переселення душі з тіла в тіло ще за життя" [21, 23].

Розуміння культури як засобу самореалізації та самотворення особистості дає можливість диференційовано підійти до розуміння історичних форм культури.

За умов існування суспільних антагонізмів, єдність особистості та культури – умовна. Історія, яка мала б бути історією людей, перетворюється на самостійну надлюдську субстанцію, засоби стають цілями, а цілі постають у ролі простих засобів; людина втрачає людське ество, а мірою її багатства стає обсяг її приватної власності. Замість того, щоб одержувати насолоду від спілкування з результатами культури, створеними власними руками та розумом, людина вимушена витримувати її тиск. У такій системі, загальна ситуація позначається категорією "відчуження", тобто – сутність культури набуває відчужених форм. Культура втрачає гуманістичний характер і фактично перетворюється на антикультуру. Відокремити культуру від антикультури часом буває надзвичайно важко. Багатьом історичним явищам згодом дають іншу, навіть протилежну оцінку. Все це зумовлює необхідність виваженого підходу до дійсності, вибудовування власного життя саме на цих засадах, можливості змінити його на краще.

І тут знову варто згадати іншу модель розвитку культури – транскulturу.

Де б людина не знаходилася, вона до останнього подиху залишається заручником своєї мови, національних традицій, звичаїв. Вважається: якщо не відбувається вкорінення щодо нових культурних цінностей, людина стає маргіналом. Відірвався від батьківщини – "человек, не помнящий родства" (Ч. Айтматов), "не прижився" – маргінал, викинутий на узбіччя культури. Але навіщо ставати заручником нової культури, з якою, можливо, теж у недалекому майбутньому доведеться розлучитися – чи то за необхідності, чи просто за бажанням, – тут, хоча б такі, залишається свобода вибору.

На відміну від багатокультурності, яка пропагує ціннісну рівність і самодостатність різних культур, концепція транскulturи допускає їхню відкритість і взаємне включення. Як пише стиліст авангарду М. Епштейн, "тут діє принцип не диференціації, а інтерференції, "розсіювання" символічних значень однієї культури в полі інших культур. Якщо полікультурність наполягає на приналежності індивіда до своєї "природної" культури ("чорної", "молодіжної", "жіночої"), то "транскulturа" допускає дифузію вихідних культурних ідентичностей у міру того, як індивіди перетинають межі різних культур і асимілюються в них [20, 21]". В основі концепції культурного розмаїття та мультикультуралізму лежить відхід від ідеалу монолітної (тобто, базованої на єдиній мові, спільній естетичній та ідейній традиції) національної культури



(поруч з якою можуть толеруватися культурні "резервації" національних меншин) – на користь рівноправного співіснування численних культур, субкультур, стилів життя та творчих практик, притаманних різним національним, етнічним, соціальним, релігійним чи навіть віковим групам з їхньою специфічною ідентичністю.

На думку М. Епштейна, транскультура – це можливість кожної людини жити за межами своєї культури, наступний крок культури до виходу за межі власної мовної в'язниці, ідеологічних маній і фобій, нова сфера культурного розвитку за межами сформованих національних, гендерних, професійних культур. Вона переборює замкнутість їхніх традицій, мовних і ціннісних детермінацій і розширює поле "надкультурної" творчості. Водночас вона жодним чином не скасовує нашого культурного "тіла", сукупності символів і звичок, даних нам від народження і набутих у процесі виховання [20, 31]. На основі сформованих національних культур, транскультура продовжує той рух, який розпочав вихід людини з природи. Якщо культура звільняє природну людину від матеріальних залежностей, то транскультура звільняє культурну людину від символічних залежностей "батьківської" культури.

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

Процес мультикультуралізації та перемішування став особливо актуальним останнього десятиліття. Культурна множинність зросла у зв'язку з послабленням таких абсолютних (і об'єднуючих) переконань, як віра в технічний прогрес, у провідництво держави чи в релігію. Для індивідуума це розмаїття, в поєднанні з проблемою вибору, призводить до дедалі зростаючої рефлексивності та відчуження.

Роз'єднання сучасної культури на два потоки (глобалізація і регіоналізація) дає про себе знати на всіх рівнях і породжує два парадокси, які потребують активного вирішення.

Перший – парадокс збереження культурної спадщини: зберегти – значить законсервувати й захищати, але водночас це означає використовувати й розвивати.

Другий – парадокс співіснування культур: об'єктивна культура несумісна з "чужим", якщо тільки в неї є власне змістовне ядро, але, водночас вона повинна допускати "інше" і співіснувати з ним у діалозі. Як висловився з цього приводу В. Межуєв, Європа – це не частина суші, а ідея співіснування давньої традиції й індивідуального вільного творчого пориву [9, 72].

Характерною рисою другої половини ХХ ст. є тенденція до культурної універсалізації, спрямованої не на поглинання одними культурами інших, а на пошуки можливостей співіснування різних культурних елементів у єдиному загальнолюдському просторі. Показовою в цьому розумінні є позиція відомого соціолога П. Сорокіна: "Як тільки національний принцип стає засобом пригнічення однією групою інших груп, ми повертаємося до нього спиною, пам'ятаючи, що вища цінність – рівноправна людська особистість" [12, 252].

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

Як зазначав І. Кант, засіб, яким природа користується для того, щоб розвинути задатки людей, – це антагонізм їх у суспільстві. Адже, з одного боку, люди прагнуть до спілкування, до взаємозв'язку, оскільки лише в суспільстві мають можливість розвинути свої природні задатки, з другого – люди прагнуть до ізоляваності, оскільки кожен індивід намагається поводитися на свій розсуд, а тому постійно усвідомлює відчуженість з боку інших і власний супротив щодо них.

Саме Х. Ортега-і-Гассет після Другої світової війни (1946) підтримав заклик прем'єр-міністра Великої Британії В. Черчілля створити Сполучені Штати Європи (що традиційно вважають початком європейської інтеграції), мотивуючи це тим, що за умови такого об'єднання не буде ніяких меж для щастя, благополуччя і слави 400 мільйонів жителів. Остання теза досить вдало відображає позиції Г. Гегеля, за яким уся історія людства полягає в об'єктивній тенденції поступового, суперечливого, почасти дуже важкого руху до єдності на основі рівності, а у відносинах між державами немає претора, найвищий претор – тільки всезагальний в собі і для себе суцільний дух, світовий дух [5, 369].

У ХХ ст., яке стало періодом двох світових і безлічі локальних воєн, повага до прав і свобод людини, толерантність за своєю інституціоналізацією дедалі більше утверджуються як альтернатива протистоянню, збройним конфліктам, інституту війни. З французької мови термін толерантність увійшов у термінологію світової культури, за яким розуміється як повага до іншого, способу думок, поведінки, політичних або релігійних поглядів іншого. Толерантність передбачає взаємну повагу різних культур і традицій, визнання самоцінності інших культур [18, 22].

На відміну від понять терпіння і терпимість, поняття толерантність характеризується, з одного боку, більш чітко вираженою активною соціально-політичною позицією особистості, групи – не покірне терпіння як морально-психологічний стан, а терпимість заради досягнення соціально-політичної злагоди, суспільного компромісу, взаєморозуміння між різними етносами, конфесіями, соціальними групами, культурами. З другого боку, толерантність, терпимість не є й простим антиподом нетерпимості, простим її запереченням, а містить творчі імпульси формування нової, неконфронтаційної реальності. Культурна толерантність – це якість особистості, яку характеризує терпиме ставлення до інших людей як носіїв певної культури, незалежно від їхньої етнічної, національної або культурної приналежності, повага до інших поглядів, вдач, звичок. Толерантність є необхідною умовою при ментальній конвергенції різних культурних груп або їхніх представників і виражається в прагненні досягти взаємної поваги, розуміння й узгодження різноспрямованих інтересів і точок зору, без застосування тиску.

Важливого значення досягнення культурної толерантності набуває у зв'язку з необхідністю рівноправного вільного міжкультурного діалогу, що, зрештою, призводить до сповідування загальнолюдських цінностей. Це сприяє переходу від пасивної фізичної ідентичності до унікальної персоніфікованої (за класифікацією Х. Арндт), яке пов'язане з цілеспрямованою дією, що, у свою чергу, є важливою ознакою розвитку особистості. А для цього, насамперед, необхідно формування в кожній людині якостей толерантності, терпимості до несхожого.

Взаємоповага, толерантність означають відображення в соціально-політичних процесах специфічних адаптаційних властивостей: спадкоємність поколінь, культур і традицій, загальні для соціальних, релігійних груп і етносів форми соціальності, групової поведінки, солідарні емоції і способи діяльності та спілкування, дотримання моральних, політичних норм. Завдяки підтримці певної рівноваги між різними культурними та соціальними групами, вироблення в них консенсусної культури, можливо збереження стабільності, миру й безпеки не лише в межах окремої спільноти, а й всього людства.

Говорячи про життєву важливість вільного діалогу, Т. Гоббс підкреслював, що, для дотримання природного закону збереження себе й уникнення "війни всіх проти всіх" людині необхідно "прагнути до миру всюди, де це можливо [6, 295]". Цим механізмом стала держава, яку Т. Гоббс назвав "згодою більшості" і означив як "спрямування людьми всіх своїх дій до спільної мети й загального добробуту"; "згода більшості" є не що інше, як "суспільство, створене тільки заради взаємної допомоги [6, 329]".

Розвиток світового співтовариства – це взаємовідносини світових культур у логічному та змістовному вільному діалозі. Ефективно охопити єдність у розмаїтті культур можливо лише за наявності знань один про одного та визначення шляхів переходу до стадії активного й доброзичливого взаємного співробітництва. Для цього необхідне взаєморозуміння, породжене контактами і досягнуте за допомогою комунікації. Зазначене співробітництво, на думку науковців, забезпечить вихід на вищий рівень співіснування, що могло б покласти початок глобальному інтеріснуванню та формуванню нової поліетносфери.

Безперечно, культура здатна розвиватися лише в діалозі з іншими цілісними культурами. "Культура – це мовби корабель Одиссея, який здійснює авантюрне плавання в іншій культурі, споряджений так, щоб існувати поза своєю територією", – зазначає В. Біблер [2, 74].

Водночас, дефіцит толерантності, насадження насильницьких форм вирішення проблем, що найбільше проявляється в тоталітарних і диктаторських методах і способах правління, у стратегічному відношенні є контрпродуктивні. Тому подальший розвиток творчих можливостей, які зміцнюють співробітництво й взаєморозуміння, спрямування їх на забезпечення довгострокового миру й безпеки – нагальне завдання всього людства. Політичний діалог і терпляче культивування етики "сусідів", а не "суперників", повинні стати підґрунтям продуманої культурної політики.

Нині ментальна конвергенція національних культур передбачає певний "спільний знаменник", роль якого найкраще виконують загальнолюдські цінності – норми і принципи буття, які відображають нагальні інтереси людства і сприймаються як значущі планети, а також об'єкти природи, результати матеріальної та духовної діяльності, унікальність і загальне значення яких визнаються у всьому світі. Вперше деякі з них сформульовані світовими релігіями, зокрема християнством, у вигляді загальнолюдських заповідей (не вбий, не вкради, возлюби ближнього тощо). У більш пізні часи вихідною точкою відліку вселенської моральності та побудови спільної системи цінностей стала конкретна людина.

Найвідомішими представниками гуманістичної етики вважають М. Ганді, П. Гассенді, Г. Гердера, Т. Гоббса, Ф. Вольтера, І. Канта, Ж.-Ж. Руссо, Б. Спінозу, А. Швейцера та ін., які відстоювали можливість і необхідність реалізації "золотого правила" у відносинах між людьми. Смісл його (існує багато варіантів) у викладі Ф. Вольтера звучить так: "Поводься з людьми так, як ти хотів би, щоб поводитися з тобою".

Отже, для нашого та прийдешнього покоління, незалежно від культурної й політичної приналежності, необхідно, за допомогою ментальної конвергенції, провести трансформацію та гармонізацію міжкультурної взаємодії в сучасних умовах глобалізації.

Саме за допомогою ментальної конвергенції як засобу, методу та парадигми прийдешнього покоління планетарного людства, нам необхідно спрямувати соціальну, політичну, економічну та культурну інтеграцію світових спільнот на рівноправний міжкультурний діалог; забезпечення вільного культурного обміну та доступу до глобальної культурної спадщини; створення ефективної системи забезпечення самотутніх культурних прав людини.

## Використані джерела

1. Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизации / С. Н. Артановский. – СПб., 1994. – 224 с.
2. Библер В. Культура. Диалог культур / В. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
3. Вдовичин І. Свобода: проблеми методології дослідження / І. Вдовичин // Вісник Львів. ун-ту. Сер. Філософ. науки. – 2002. – Вип. 4. – С. 31–37.
4. Вернадский В.І. Декілька слів про ноосферу [електронний ресурс] / В.І. Вернадський. – Режим доступу : /www. bookvcheva.com. – Заголовок з екрану.
5. Гегель Г. Феноменологія духу / Г. Гегель ; пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 2004. – 548 с.
6. Гоббс Т. Сочинения : в 2 т. Т. 1. / Томас Гоббс. – М. : Мысль, 1989. – 622 с.
7. Кант И. Основы метафизики нравственности. Критика практического разума / И. Кант // Сочинения : в 6 т. Т. 4. – М. : Мысль, 1965. – С. 219–309.
8. Кримський С.Б. Архетипи української культури / С.Б. Кримський // Феномен української культури : методологічні засади осмислення. – К. : Фенікс, 1996. – С. 91–112.
9. Межуев В. М. Как возможна философия культуры / В.М. Межуев ; под ред. В. П. Визгина // От философии жизни – к философии культуры : сб. статей. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 22–41.
10. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 119–154.
11. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон. – М. : Мысль, 1990. – Т.1. – 860 с.
12. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / П.А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 544 с.
13. Суркова Н. А. "Трансцендентальный субъект" и проблема его философской концептуализации : монография / Н. А. Суркова. – Уфа : Изд-во Башкир. гос. ун-та, 2003. – 232 с.
14. Тейяр де Шарден. Феномен людини / Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – 228 с.
15. Тейяр де Шарден. Божественне середовище / Тейяр де Шарден. – М. : Renfissanse, 1992. – 187 с.
16. История философии / Ю. М. Семенов. – М. : Современные тетради, 2003. – 776 с.
17. Философский словарь / авт.-сост. : И.В. Андрищенко, О.А. Вусатюк, С. В. Линецкий, А. В. Шуба. – К. : А.С.К., 2006. – 1056 с.
18. Хеффе О. Плюрализм и толерантность: к легитимации в современном мире / Отфрид Хеффе // Философские науки. – 1991. – № 12. – С. 16–28.
19. Хосе Аргуелльеса. Енциклопедія Релігії та Природи [електронний ресурс] / Хосе Аргуелльеса. – Режим доступу : /www. Sternenkraft.at. – заголовок з екрана.
20. Эпштейн М. Новый вид свободы – транскультура [електронний ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступу : /www. veer.info/ 59/epst\_tra. html. – Заголовок з екрана.
21. Эпштейн М. Разговаривать языком всех культур / М. Эпштейн // Наука и жизнь. – 1990. – № 1. – С. 100–103.
22. Юнг К.Г. Синхрония: акаузальный объединяющий принцип / К.Г. Юнг. – М. : АСТ МОСКВА, 2010. – 347 с.
23. Berry E. Transcultural Experiments [електронний ресурс] : Russian and American Models of Creative Communication / Ellen Berry, Mikhail Epstein. – New York : St. Martin's Press, 1999. – P. 25. – Режим доступу : http://old.russ.ru/antolog/internet/fs\_transculture.html

УДК 111.852

**Алла Євгенівна Дорога**  
кандидат філософських наук,  
професор Національного педагогічного  
університету ім. М.П. Драгоманова

### ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИЧНОГО: КЛАСИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ

*Стаття присвячена історико-філософському пошуку сутнісного змісту естетичного і його духовного потенціалу. Звернення до процесу розгортання змісту цих вчень допомагає сформулювати уявлення про складність і багатоманітність теоретичних пошуків смислу естетичного.*

*Ключові слова: естетичне, мистецтво, прекрасне, досконале, гармонія.*

*In the article explores aesthetical as a type of spirituality in the relation to the reflection of aesthetics as a theoretical system.*

*Keywords: aesthetical, art, perfection, beauty, harmony.*

Актуальність даної статті пояснюється тим фактом, що духовна ситуація останніх десятиліть виявила істотне зростання питомої ваги і значення рефлексивної складової естетичного пізнання. Естетична самосвідомість прагне узгодити тлумачення своїх феноменів із основоположними характеристиками світовідношення, що виражає фундаментальні риси людського буття в новітньому культурно-історичному процесі. Потреба з'ясувати сутнісний зміст естетичного і його духовний потенціал з необхідністю призводить до аналізу існуючих в історії естетичної думки теоретичних підходів щодо осмислення цієї проблеми. Зміст естетичного як вихідної категорії естетики, що визначає її предмет,

складався і розгортався протягом історичного процесу культуротворення, набуваючи нових форм втілення в різноякісності людського досвіду і підходах до його осмислення в історії філософсько-естетичних вчень.

Класичні основи аналізу естетичного заклала антична естетика, хоч і не сформулювала самого поняття. "Тільки космос, взятий в цілому, залишався для класичного періоду (а в значній мірі і для всієї античності) твором чудового мистецтва, якому не переставали дивуватися і який ніколи не стомлювалися споглядати... Завдяки своїй універсальності... він є найдосконалішим твором мистецтва. Він – поєднання абсолютного та естетичного, без чого класичний грек не мислив граничних підвалин буття, яке він пізнавав" [11, 547–548], – характеризує світоглядні підвалини античності О.Ф. Лосев. Інакше кажучи, Космос виступав як естетично впорядковане буття, як втілення гармонії в її наочній чуттєвій предметності і протиставлявся Хаосу і Тартару. Таке ціннісно-смісловне розуміння Універсуму як Космосу – цілісного, впорядкованого і довершеного – робило його предметом естетичного споглядання, через яке здійснювався пошук сутнісних засад його організації. Тому стародавні греки втілювали єдність теоретичного та естетичного ставлення до світу як прагнення долучитися до його істини через споглядання.

Переконання в гармонійності світу як оформленості, як принципу поділу нескінченного через числові співвідношення і створення структурної цілісності зародилось у піфагореїзмі, який визнавав весь всесвіт гармонією і числом, і багаторазово модифікувалося в подальшому розвитку філософсько-естетичних систем. Це надавало естетичного характеру не тільки піфагореїзму, а й всій античній філософії, оскільки естетична сутність Космосу, як найдосконалішого твору мистецтва, втілювалась в конкретних речах, явищах, житті людини, її тілесності, порухах її душі. Звідси прагнення через музику почути небесну гармонію і пробудити чи відновити людську душу, настроюючи її у відповідності з універсумом, симфонією світу.

Одним з напрямків естетичних міркувань стає мистецтво, насамперед поезія, музика, які не витворюють реальні предмети (на відміну від малярства, архітектури, скульптури). Так, софісти, звертаючись до поезії, використовують такі поняття, як наслідування, омана, очищення, вважаючи їх характеристикою естетичного характеру поезії. Вони підкреслюють, що поезія, по-перше, натомість реальних предметів творить їх словесні подоби, "наслідування", по-друге, створюючи ілюзію страждань героїв, примушує слухачів переживати справжні почуття, по-третє, сприяє розрядженню почуттів, що дає людям полегшення і радість. Ці ідеї знайшли своє продовження в теорії мімесису (Платон, Арістотель), катарсису (Арістотель).

В естетичних міркуваннях Сократа грецька естетика робила крок від об'єктивного космологізму до антропологізму, ставила проблему взаємозв'язку реального та ідеального, одиничного та загально-го, факту і сутності, здійснюючи рух до категоріального визначення естетичного.

Цю постановку проблеми прекрасного продовжує Платон в діалогах "Гіппій Більший", "Іон", "Бенкет", "Федон". Прекрасне проголошується ним як сутне особливого роду, що має окремий онтологічний статус в ієрархічному світі ідей. Він намагається знайти не те, що "здається прекрасним більшості", а те, що "є прекрасним насправді" [14, 101], тобто те загальне і специфічне, що робить всі речі, до яких воно додається, прекрасними. Всі спроби "натуралізувати" красу не дають результату, бо ні конкретні речі, ні певні властивості чи їх сукупність не можуть виступати єдиною основою краси. Те саме стосується і відношень: користь, приємність, придатність. Звідси красиві речі (чуттєві, мінливі, різноманітні) є предметом не понять, а сприйняття, предметом же поняття є "сама краса" або "ідея краси", яка не дається безпосередньо, тому "прекрасне – річ складна", а істинно прекрасне існує в світі ідей, як "прекрасне само по собі", "прекрасне для всіх і завжди": "все прекрасне стає прекрасним завдяки прекрасному як такому" [5, 276]. Все стає прекрасним в тій мірі, в якій наближається до ідеї краси та конкретні речі завжди є її недосконалими копіями. Таким чином, ідея прекрасного має надчуттєвий, позачасовий, незмінний характер і може досягатися не почуттями, а розумом. При цьому, розумові здатності людини виступали і осереддям духовності, і виявом Космічного Розуму, Божественної розумності світопорядку.

Подальший розвиток прекрасне, як центральна проблема естетики античності, отримує у Арістотеля, який також намагається подолати суперечності позиції Платона щодо діалектики всезагального та одиничного. Арістотель вважав необхідним досягнення такого стану, "щоб були тотожними благо і буття благом, прекрасне і буття прекрасним, а також все те, що визначається не через інше, а як існуюче саме по собі і первинне" [2, 101]. Тим самим він акцентує увагу на Космосі як живому і самотислячому, поєднуючи загальне і конкретне у вченні про ум-першодвигун (ейдос всіх ейдосів). Тому, розробивши поняття матерії, форми, причини, цілі, можливості, дійсності, філософ розкриває онтологічну єдність загального і одиничного через механізм взаємодії матерії та форми, поєднавши процес становлення речі "чимось" конкретним (як втілення ідеї речі) і готові твори цього процесу, що становлять дійсність.

Не пов'язуючи досконале безпосередньо з естетичним, Арістотель, разом з тим, розширює його зміст, аналізуючи негативно-досконале: "Закінченим, або досконалим, – пише він в "Метафізиці", – називається те, поза чим не можна знайти хоч би одну його частину... те, що за своїми позитивними рисами й цінністю не може бути перевершено в своїй сфері: наприклад, лікар і флейтист досконалі, коли в галузі їх мистецтва у них немає ніякого недоліку..., і стосовно поганого ми говоримо про закінченого донощика чи закінченого злодія, якщо ми називаємо їх хорошими, наприклад: хороший злодій і хороший донощик; їх достоїнство є досконалістю певного виду [2, 169]. Такий розгляд досконалого співвідносний з аналізом Арістотелем естетично-негативного як художнього відтворення об'єктивно

низького, жахливого. Так, якщо трагедія наслідуює дії і вчинки кращих людей, то комедія – гірших, а драма – таких, якими ми є. "На що ми в дійсності дивимося з огидою, – пише він в "Поетиці", – найточніше зображення того ми розглядаємо з задоволенням, як, наприклад, зображення огидних тварин і трупів" [3, 48–49]. Це, на думку філософа, базується на радості узнавання, що носить інтелектуальний характер, бо, споглядаючи зображення, люди можуть вчитися розмірковувати. Тож не випадково значною складовою трагедії Арістотель вважав розумність, як вміння говорити те, що стосується сутності та обставин справи. Основним завданням мистецтва, його самоціллю є облагороджування душі, звільнення від негативних пристрастей.

Близькі до позиції Арістотеля думки зустрічаємо у теологічній концепції Ф. Аквінського, що свідчить про формування певної закономірності в тлумаченні естетичного (незважаючи на відмінні світоглядні засади), закладення основ раціоналістичної спрямованості класичного філософування. Виходячи з досконалості, гармонії, ясності як духовних, божественних характеристик краси як такої та передумов краси предметного світу, філософ наголошує на ролі інтелекту, а не почуттів у схоплюванні суті речей. Тому краса виступає помічником розуму і пізнання. "А особливістю краси є те, що її споглядання і пізнання заспокоює пристрасті. Тому красу сприймають головним чином ті почуття, які подібно до зору чи слуху мають пізнавальний характер, виявляючись тим самим помічниками розуму" [1, 29], – пише Ф. Аквінський. Краса, вносячи порядок у світ і пізнання, є сіянням божественної премудрості.

Античність заклала, як сформульованими принципами бачення мистецтва і краси, так і виявленими тенденціями їх духовного розгортання, риси всієї європейської естетики: загострену увагу до буття, міркування про основні принципи його облаштованості, досконалості. Водночас притаманний античності процес усвідомлення відмінності краси від користі, добра, святого, істини був пов'язаним з виявленням багатоманітності форм втілення краси в різних сферах буття і культури. Тому досить важливим для становлення естетичного як категорії було прагнення античних мислителів виявити ті риси краси, що є загальними, незмінними, інваріантними у її різноманітних проявах і втіленнях, досягнути сутність самої краси, краси як такої. Така постановка питання носила філософський характер.

Важливо звернути увагу на виявлення в античності та середньовіччі підходів до тлумачення естетичного (краси, піднесеного) як втілення божественної повноти та духовності людини. Так, Псевдо-Лонгін в трактаті "Про піднесене" розглядає піднесене, що втілює людську здатність до піднесених думок, суджень і сильної пристрасті (пафосу), як "відзвук величі душі" [16, 16]. Плотін, наголошуючи на духовності краси, пов'язує сприйняття краси з душевним узнаванням ідеї краси, яку душа сприймає як давним-давно знайоме і, впізнавши, "вітає її і зливається з нею". Як антипод духовного розглядається потворне – почуття, бажання і пристрасть, що обтяжують душу. На відміну від Плотіна, Ф. Аквінський називає прекрасним досконале (ясність, належна пропорція чи співзвучність) втілення навіть потворного предмета, солідаризуючись з ідеями Арістотеля про негативно-досконале. "Зображення називають красивим, якщо воно в досконалості передає риси навіть якогось потворного предмета" [1, 290], – пише він.

Починаючи з античності, прекрасне визнається одним із загальних законів буття й задається загальним порядком світу, а тому його архітектоніка, що втілює загальну впорядкованість, співмірність, відповідність змісту й форми, гармонію, досконалисть, виступає як універсальна. Розширення проблемного поля естетики здійснюється через диференціацію прекрасного в рамках опозиції прекрасне – потворне, високе – низьке та виявлення (в основному завдяки аналізу мистецтва) все нових відтінків самої краси.

Уже естетика Відродження оперує такими поняттями, як "елегантне", "граційне", "витончене", "принадність", "чарівність", "декоративність", "врівноваженість". При цьому особлива роль відводиться саме "грації", в якій гнучко поєднується ідея канонічної довершеності і особистої своєрідності, діяльності і життєвості. Поєднуючи раціоналізм та антропоцентризм епохи, ренесанська естетика значну увагу приділяє дослідженню різних видів мистецтва саме в їх здатності до передачі, творення і примноження краси світу, оскільки всі сфери людської життєдіяльності вимірювалися естетичною міркою. Наголошуючи на тому, що художник повинен "остерігатися потворності" і зображати лише "приємне для погляду", що через розум, зір і слух "рухає і усолоджує наші душі" (М. Фічіно), естетики схиляються до ідеалізації прекрасного в мистецтві і тому прагнуть віднайти його найтонші відтінки. Ідеалізація краси пов'язана зі ствердженням її як духовної сили, з розкриттям таїни краси через міру близькості матеріального й духовного, реального й ідеального. Тому матеріальна, тілесна краса виявляє красу духу, – вважає Д. Бруно, – "і навіть те, що викликає в мені любов до тіла, є певна духовність, видима в ньому, яку ми називаємо красою" [5, 76].

Ренесансне утвердження свободи особистості виражалось у творчості багатьох митців (Ф. Рабле, Дж. Бокаччо, М. Сервантес) через пом'якшення раціоналізму фольклорними мотивами, як втіленням здорового глузду народу, його дотепності, "сміхової культури". Важливе місце, особливо в літературі, займає образ блазня, "мудре безумство" якого протистоїть усталеній канонічності та нормативності буття.

Подальший розвиток європейського людства свідчить про те, що раціоналізм, прагнення до наукового теоретичного знання охоплює всі сфери культури. Тому розкриття класичної моделі розвитку естетики та тлумачення змісту її категорій вимагає розгляду основних принципів методології раціоналізму, що найповніше були сформульовані Р. Декартом. У трактаті "Розмірковування про метод", він сформулював чотири правила "для керівництва розуму", дотримання яких підкріплювало впевненість

в осягненні основних законів світу, в тому числі (як можна сподіватися) почуттів та емоцій. Перше правило є головною передумовою для інших правил, оскільки його невиконання не може гарантувати розуму істинності здійснюваного ним пізнання. Тому сформулюємо його слідом за Р. Декартом: "ніколи не приймати за істинне нічого, що я не пізнав би таким з очевидністю, інакше кажучи, ретельно уникати необачності й упередженості і включати в свої судження тільки те, що видається моєму розуму настільки ясним і настільки чітким, що не залишає мені ніякої підстави піддавати їх сумніву" [7, 260].

Погляди Р. Декарта суттєво вплинули на формування нормативності в підході до аналізу естетичних явищ і перш за все мистецтва, що знайшло найяскравіше втілення в естетичній концепції Н. Буало. Разом з тим, він звернув увагу на особливості духовних явищ і можливість їх пізнання. Тим самим філософ як би виявив обмеженість розробленого ним раціоналізму, вказавши опосередковано (через психологічні реакції) на роль людини в осягненні краси – не лише і не стільки як розумної істоти, що мислить та пізнає, а й такої, що керується своїми почуттями.

Раціоналістичний характер естетики найяскравіше втілювався в класицизмі, що звертається до інтерпретації античної художньої культури, опираючись на раціоналізм Р. Декарта і прагнучи підкорити творчий процес непорушним правилам і канонам.

Теоретиками і практиками класицизму краса тлумачиться як прояв гармонії і закономірності світу, джерелом якої виступає не сама природа, а духовне начало, що впорядковує матерію і протистоїть їй. Краса виступає вічною і незмінною та відкривається людям через вроджену ідею краси. Так, художник П. Пуссен пише "Прекрасне не має нічого спільного з матерією, яка ніколи не наблизиться до прекрасного, якщо не буде одухотворена відповідною підготовкою" [12, 279].

Класицизм канонізував спосіб формотворення в мистецтві, який склався в античності та використовувався Відродженням, ввівши навіть поняття "витончені мистецтва". На думку класицистів, образ має узгоджуватися з прообразом-ідеалом, що підпорядковує мистецтво прекрасному. Показовою в даному контексті є думка італійського прихильника класицизму Джана Вінченцо Гравіна, який вважав, що в стародавні часи поезія краще виконувала свою повчальну функцію, оскільки "той самий мудрець, розум якого уміщував в собі закони людського життя, вкладаючи в форму вірша корисні настанови і узгоджуючи вірш з гармонією голосу, був одночасно філософом, поетом та музикантом" [9, 636]. Це твердження є слушним щодо ролі античності в розвитку раціоналістичної орієнтації світогляду європейців і разом з тим як би виявляє обмеженість такого раціоналізму з його орієнтацією на минуле та ідеалізацію цього минулого.

Та навіть у таких умовах абсолютизму і нормативності, як справедливо зауважує О. Наконечна, з'являлися паростки нових думок, в яких заперечувалось тлумачення прекрасного як вічної абстрактної ідеї, судження про красу пов'язувались зі смаками і звичками людей (бурхлива дискусія 80-х років XVII ст. у Франції, відома як "суперечка давніх та нових"). Перспективною як в теоретичному, так і в практичному сенсі стала думка архітектора К. Перро про дві краси: красу закономірну (симетрія, точність виконання, розумність) і красу довільну, приємну видовиною пропорцій (пов'язаність протилежного і порушення пропорцій). Ці види краси можуть поєднуватися. Однак К. Перро наголошує на тому, що істинний архітектор, що прагне до прекрасного, повинен вибрати саме другий вид краси, бо "досконала і чудова краса може бути створена і без точного відтворення пропорцій" [8, 179]. При цьому він особливо вказує на роль звички у сприйнятті краси.

Наведені думки формувались певним чином і під впливом мистецтва бароко, яке своїми засобами (жанровою і стилевою різноманітністю) прагнуло виразити складність, об'ємність, рухливість світу, гостроту людської чутливості до світу. Цікавими в цьому контексті є судження теоретиків мистецтва бароко, які хоч і не склались в цілісну теоретичну систему, та, безумовно, вплинули на розвиток і теоретичне становлення європейської естетики.

Водночас вони як би передбачали ідею Віко про поезію як дологічну стадію свідомості, теорію уяви та іронії романтиків, вчення О. Баумгартена про естетику і логіку як дві форми пізнання.

В працях різних теоретиків мистецтва втілювалось прагнення до найповнішого охоплення сфери художньої діяльності і виявлення її закономірностей, до пошуку єдиного принципу, який об'єднує всі види мистецтв. І саме ці пошуки виступали досить суттєвими віхами на шляху формування естетичної теорії, оскільки сприяли зближенню логіки філософської думки та мистецтвознавства.

Саме німецький філософ і теоретик мистецтва О. Баумгартен, увівши термін естетика в своєму трактаті "Естетика", окреслив ту специфічну сферу знання, яка вже мала значну традицію свого дослідження в рамках філософії та мистецтвознавства. Він створив першу систематизовану естетичну теорію, обґрунтувавши її предмет і структуру та місце в системі пізнання, визначив її відношення до філософії. Опіраючись на розроблений Лейбніцем поділ здібностей душі на розум, волю і почуття, Баумгартен розділяє філософію на три розділи – логіку, етику та естетику, кожна з яких своїми засобами (чисте пізнання, бажання, неясні уявлення) намагається досягнути досконалості як об'єктивну властивість світу в цілому та його частин. Відповідно одна і та сама сутність (досконалість світу) осягається в різних формах, якими виступають істина, добро, краса.

Естетика виникає як втілення потреби філософського осмислення чуттєвого пізнання, як "нижчого", що є продовженням традиції, започаткованої Лейбніцем. "...Філософія поезії передбачає у поета нижчу (пізнавальну) здатність – чуттєву здатність... Те, що осягається розумом, – це те, що пізнається

вищою здібністю, об'єкт логіки" [4, 451], – пише Баумгартен. Водночас філософ розглядає чуттєве пізнання як "аналог розуму", не зводячи його до пізнання шляхом відчуттів, а натомість включає в нього здатність впізнавати подібність і бачити відмінність, силу пам'яті і переживання, вважаючи його необхідною умовою знаходження істини в підвладній йому сфері. Об'єктом естетики виступають "знаки чуттєвого, що чуттєво сприймаються", даючи чуттєві уявлення про красу, досконалість, що виражаються в судженнях смаку. Таким чином, Баумгартен зробив чуттєве пізнання гідним предметом філософського дослідження, загостривши увагу на тому, що прекрасне – це не тільки досконалість речей, а й досконалість чуттєвого пізнання. Пов'язуючи естетику з досконалістю, красою, "мистецтвом прекрасно мислити", Баумгартен намагається виділити власне естетичну сферу, де досконале чуттєве пізнання виявляється красою, а мистецтво – діяльністю по створенню краси. При цьому він показує відмінність між досконалістю чуттєвого пізнання і чуттєвим осягненням досконалості: "красу речей і думок потрібно відрізнити як від краси пізнання, першою і головною частиною якої вона є, так і від краси предметів і явищ..., бо "потворні предмети як такі можуть мислитись прекрасно, а прекрасні – потворно" [4, 455]. Тому він поділяє естетику на теоретичну (теорію досконалого і прекрасного) та практичну (теорію мистецтва, до якої відноситься поетика та риторика).

Здійснений Баумгартеном аналіз естетичної проблематики дозволив йому не тільки дати назву новій науці, а й сформулювати деякі філософські принципи естетики як пізнавальної системи, сфокусувавши увагу на пошуку об'єктивних закономірностей естетики як науки про досконалість чуттєвого пізнання. Однак раціоналістично-класицистський зміст світогляду, в якому розгорталася логіка міркувань німецького філософа, не дозволив йому знайти і розкрити специфіку людського, суб'єктивного виміру естетичного. Одну із спроб вирішити цю проблему зробили представники англійської естетики XVIII століття, серед яких слід виділити А.Е.К. Шефтсбері, Ф. Хатчесона, Е. Берка, Д. Юма.

Особливе місце в історії естетичної думки посідає естетична концепція Канта. Вона займає особливе місце в осмисленні естетичного саме завдяки перенесенню центру тяжіння з об'єктивної сфери в суб'єктивну, намаганням вирішити суперечності між емпіричним індивідом і його зверхчуттєвим "я", тілом (чуттєвість, страждання, пасивність) і духом (розсудок, діяльність, активність), визначенням людини чимось зовнішнім (необхідністю) і самовизначенням (свободою). У філософії Канта значне місце посідає дослідження тієї здібності людської душі, функціонування якої і викликає почуття естетичного. Він розрізняє емпіричну чуттєвість (відчуття, сприйняття) та естетичне почуття, відчування. Важливо, що і чуттєвість, як така, і конкретні відчування (задоволення і незадоволення) являють собою, за Кантом, деякі модифікації стану суб'єкта. Кант аналізує здатність судження як апіорну здатність, що виступає ніби посередником, зв'язковим між поняттями розсудку і чуттєвою багатоманітністю, сприяючи в сфері теоретичній підведенню багатоманітності природи під поняття, а в практичній сфері пошуку найкращих засобів безпосереднього використання ідеї розуму до дійсності.

Розгляд здатності судження як самостійної, на думку Канта, якраз і виявляє її зв'язок з почуттям задоволення чи незадоволення, тобто її рефлексивна здатність виражається через співвідношення певного чуттєвого уявлення зі станом суб'єкта.

Естетичне задоволення виступає як така цілісність, яка є самодостатньою і не потребує нічого іншого завдяки продуктивній творчій уяві, що і створює образ. Саме тому естетичне виступає як "доцільність без цілі", бо будь-яке уявлення про ціль – чи то практичну, чи навіть моральну, – що виникло б при спогляданні певного предмета, обмежило б свободу уяви, позбавивши її здатності до гри. Отже, Кант намагається розвести естетичне не тільки з практичним і пізнавальним, але й з моральним світовідношенням. Важливо ще раз підкреслити, хоча про це вже велася мова, що таке тлумачення естетичного пов'язується Кантом з прекрасним, оскільки Кант сам стверджує, що "прекрасне зовсім не залежить від уяви про добре" [10, 229]. Естетичне як гармонія чуттєвості і розсудку організує людську чуттєвість, але, на думку Канта, не відповідно до законів розуму, а відповідно до законів розсудку, який "грає з уявою".

Кантівська інтерпретація естетичного як "незацікавленого" не тільки виводить його розуміння за межі традиційного підходу до осмислення естетичного як "нижчого", порівняно з логічним ступенем пізнання, але й наголошує на його сутнісному бутті саме як духовному.

Своєрідним підсумком класичного розвитку естетики стала естетична концепція Гегеля, як з боку оцінки ним всього значимого в історичному розвитку естетики, так і стосовно всеохопленості естетичної проблематики в його творчості і послідовним застосуванням щодо неї діалектичного методу.

Спираючись на основні принципи своєї філософії, Гегель розгортає і систему естетичних категорій як форм чуттєвості буття абсолютної ідеї. Прекрасне, як основна категорія естетики, виступає як чуттєва видимість ідеї та образне пізнання істини й належить сфері свідомості. Оскільки істина, на думку Гегеля, як сприйнята та засвоєна свідомістю ідея всезагального, не може залежати від часткових виявів "конечної дійсності", природи, які нездатні проявити в собі силу загального, то він обмежує прекрасне сферою мистецтва. І вважає, що краса в мистецтві стоїть вище краси в природі, бо є красою, що породжена і знову породжується духом, тому "метою мистецтва є прекрасне саме по собі, а не копіювання природи, яка сама лише тимчасова і несвободна копія ідеї" [6, 205]. Тлумачення мистецтва як олюднення зовнішнього світу, як однієї з форм духовно-практичного ставлення людини до світу розкриває самотворення людини через мистецтво як уособлення її творчої активності й свободи, що знаходило втілення в єдності змісту і форми в мистецтві, ствердженні ідеалу в образі самої людини.

Однією з найхарактерніших рис естетики класичної моделі виступає тісний взаємозв'язок з філософією, в рамках якої відбувалось її становлення та розвиток. Це робило естетику об'єктом "метафізико-теологічного та філософсько-історичного опікування" (К.-Х. Борер), функцією якої ставав філософський пошук істини в сфері естетичного через редуцію багатоманітності його проявів до узагальнено універсалістських схем. Естетика разом з наукою і філософією утворювали цілісну систему універсальних закономірностей культури, якій підпорядковувалась і людина.

### Використані джерела

1. Аквинский Ф. Сумма теологии / Ф. Аквинский // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 1; Античность. Средние века. Возрождение. – М., 1961.
2. Аристотель. Метафизика / Аристотель. Соч.: в 4 т. – М., 1975. – Т. 1.
3. Аристотель. Поэтика. – М., 1957.
4. Баумгартен А. Эстетика / А. Баумгартен // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1964.
5. Бруно Д. О героическом энтузиазме / Д. Бруно. – К., 1996.
6. Гегель. Философская пропедевтика / Гегель. Работы разных лет : В 2 т. – М., 1973. – Т. 2.
7. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках / Декарт Р. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 1.
8. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. – М., 1963.
9. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – Т. 2. – М., 1964; Эстетические учения XVII–XVIII веков.
10. Кант И. Критика способности суждения / Кант И. Сочинения: В 6 т. – Т. 5. – М., 1966.
11. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / А.Ф. Лосев. – М., 1963.
12. Мастера искусств об искусстве. – М., 1967. – Т. 3.
13. Наконечна О.П. Естетичне як тип духовності: Монографія / О.П.Наконечна. – Рівне, 2002.
14. Платон. Гіппій більший / Платон. Діалоги. – К., 1995.
15. Платон. Федон / Платон. Діалоги. – К., 1995.
16. Псевдо-Лонгин. О возвышенном. – М., 1960.

УДК 101.1

**Тетяна В'ячеславівна Ємельянова**

кандидат філософських наук,  
доцент Хмельницького інституту  
соціальних технологій "Україна"

### **БІОГРАФІЗМ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ: МАКС ДЕССУАР**

*Статтю присвячено дослідженню особистості відомого німецького естетика, філософа, психолога Макса Дессуара за допомогою біографічного методу як засобу реконструкції творчої індивідуальності.*

*Ключові слова: біографічний метод, творча індивідуальність, реконструкція.*

*The article is dedicate to exploration personality famous German aesthetic, philosopher, psychologist – Max Dessyar by virtue of biography method as a agency of reconstruct creative individuality.*

*Keywords: biography method, creative individuality, reconstruction*

Сучасна українська естетика за своїм характером є плюралістичною: наукові дослідження розвиваються за багатьма напрямками. Один із таких напрямів – введення в актуальну площину та науковий обіг доробку видатних естетиків минулого, творча спадщина яких, за тих чи інших обставин, залишилась не висвітленою. В даному випадку йдеться про творчість Макса Дессуара – відомого естетика, філософа, психолога. Незважаючи на те, що його погляди є широко відомими, а естетична концепція зумовила відчутний вплив на розвиток європейської естетики минулого століття, на сьогодні час не існує жодного україномовного чи російськомовного дослідження щодо творчості, наукових розробок та особистості Макса Дессуара.

Звідси випливає мета статті: дослідити особистість та життєвий шлях Макса Дессуара за допомогою біографічного методу як засобу реконструкції творчої індивідуальності.

Значний теоретичний потенціал щодо теми статті мають дослідження, пов'язані загальним поняттям "біографізм". Загалом біографічний метод існує з XVI століття. В середині XIX століття ідеї біографізму набувають подальшого розвитку в працях відомого французького літературознавця Ш.Сент-Бьова (1804-1869 рр.). Свої погляди він виклав у п'ятитомному виданні "Літературно-критичні портрети" (1832-1836 рр.). Біографізм Сент-Бьова включав: соціальне походження, віросповідання, географічне середовище, родину,



дитинство, вчителів, любовні зв'язки та звички. Біографічний метод, трансформуючись, дедалі активніше входить у теоретичний простір української естетики. Використовуючи його, можна проаналізувати та пояснити специфіку творчого шляху Макса Дессуара. На наш погляд, слід особливу увагу звернути на ту літературу, автори якої протягом останніх десятиліть обґрунтовують методологічні засади біографізму – це праці Вільсона А. [3], Гернека Ф. [4], Кендалла П.М. [5], Соловйова Е.Ю. [7]. Особливо вагомий внесок у розвиток біографізму як методу вніс Валецький О. [2], який аргументовано довів, що біографія – це специфічний тип знання, засіб реконструкції творчої індивідуальності. Щодо особистості Макса Дессуара, на сьогоднішній день, на жаль, не існує жодного українського або російського перекладу, ані його автобіографічної праці, ані дослідження найбільш авторитетного біографа Дессуара – доктора філософії – Христіана Херманна. Саме тому єдиними джерелами, що дозволяють відтворити життєвий шлях та осягнути мотиви творчої діяльності Макса Дессуара, є німецькомовні праці: "Книга спогадів" ("Buch der Erinnerung") [8] – автобіографія та дослідження Христіана Херманна – "Макс Дессуар. Людина та твори" ("Max Dessoir: Mensch und Werk") [9].

Традиція текстуальної фіксації життєвого шляху людини настільки ж довготривала в історичному відрізку часу, як і писемна культура. Життєпис як закріплення в пам'яті діяння – явище розповсюджене, але біографія як реконструкція індивідуальності є традицією передусім європейською, а біографічне письмо являє собою з'єднання двох суттєвих для європейської культури орієнтирів – раціоналізму та індивідуалізму. Поза цими фундаментальними орієнтаціями засади біографіки немислимі.

Витоки біографічної традиції як факту культури можуть бути віднесені до IV – V століть до н.е., до періоду класичної давньогрецької культури. Це епоха інтелектуальної революції, коли давньогрецька класика вперше спробувала визначити на своїй мові феномен особистої індивідуальності [1, 24-25]. Біографічна традиція є найдавнішою, поряд із поетичною, філософською, науковою. А це означає, що багато які реалії, що складають її цілісність, неспіввимірні. Немає в минулому ніяких аналогів тієї ж психобіографії з її глибинним аналізом особистості і методиками інтерпретації документів.

Склад сучасного біографічного тексту принципово змінився, тобто така форма його організації і структурування, як "життєпис", уявлення окремого життя окремим автором, відійшла у минуле. Сучасна біографія є результатом реконструкції декількох дослідників, які дотримуються різних поглядів. Біографічний текст сьогодні є поліжанровим. Можливо, навіть трансформується саме поняття авторства біографічного тексту. Він не стає, зрозуміло, позаавторським, скоріше, подібний стан можна визначити як поліавторство.

Біографія як опис нині є загальновизнаним явищем, але біографія як пояснення – явище доволі рідкісне. Що означає пояснити індивідуальне? Для будь-якої іншої галузі знання це перш за все вимога вписати предмет в систему універсальних вимірів, спробувати виділити в ньому прояви всезагальних детермінант історичного, соціального та іншого роду. Біографіка не заперечує необхідності подібного кроку. Кожному біографічному дослідженню "повинна передувати в певному розумінні апріорна реконструкція ідеалізованої моделі творчої особистості цієї культури. Створена концептуальними зусиллями дослідника модель суб'єкта творчої діяльності охоплює в концентрованому і неповторному вигляді специфіку культури, засвідчуючи власною цілісністю про типове та індивідуальне в їхній єдності, в їхній історичній визначеності, кожного разу втілюючись в окремих персонажах містерії пізнання. Така реконструкція – теоретична засада наукового життєпису", – пише Рабінович В.Л. [6, 338]. Необхідним фактором біографічного пояснення слугує встановлення причинно-наслідкових зв'язків, що обумовлюють поведінку людини, де в якості причини можуть виступати соціальні та історичні умови, певні життєві обставини, психологічна акцентуація персонажа. Традиція біографічного письма – це намагання осмислити та визначити феномен особистої індивідуальності.

На межі XX століття в біографічній традиції відбувається певний вибух. Мова йде про рівень претендувань біографії, а також про зміну характеру можливостей цього виду письма. Якщо раніше за ним закріплювалась суворо визначена функція фіксації життєвого шляху, збереження в пам'яті образу безпосередніх учасників історичних подій, то тепер мова йде вже про цілісну реконструкцію індивідуальності, що означає вимогу не тільки відповідного зображення індивідуального, але й розуміння цього феномену та його пояснення.

Поява видатної особистості як у світовій культурній практиці, так і в кожній конкретній галузі людського пізнання завжди є сумою факторів "ікс", адже й до сьогодні остаточно не з'ясована природа геніальності. Безперечно, складність пояснення формування непересічної особистості робить доцільним звернення до дитячих років, до умов виховання, до тих, іноді здавалося б і другорядних моментів, які, за фіксувавшись в дитячій пам'яті, були пронесені пізніше через усе життя. Збагачені подальшим досвідом життя, ці дитячі враження можуть найнесподіванишим чином відбитися у творчості. На нашу думку, звернення до біографічних факторів допомагає – хоча, звісно, і не повною мірою – знайти ключ до розуміння творчості, наукових концепцій та пошуків того чи іншого дослідника, митця.

Спираючись на існуючі теоретичні роботи, можна стверджувати, що біографія – це певний тип гуманітарного знання, який претендує на аутентичну теорію і методологічні засади. Це особливий тип знання, а саме – знання особистісної індивідуальності. Жодна з існуючих дисциплін гуманітарного циклу не здатна претендувати на реконструкцію індивідуальності. Традиційна наука, в тому числі й гуманітарна, орієнтувалася на пізнання всезагальних законів, а феномен індивідуального випадав з поля зору. Докорінні трансформації, які відбулися в науці XX – початку XXI століття, пов'язані з осмисленням принципово нових об'єктів знання, дозволили побачити в біографізмі виключно перспективні евристичні можливості.

Виявляється, біографія є не просто ірраціональним компонентом жанрового розмаїття художньої літератури, ілюстрацією в іменах історичних розповідей. Біографія здатна акумулювати в собі різні типи дослідницьких практик і засобів розповіді, співставляючи різні теорії "наук про людину". І, при цьому, не перестає бути біографією, тобто розповіддю про індивідуальне. Евристичні можливості біографізму виявилися співзвучними інтелектуальній атмосфері, в контексті якої розвивається сучасна гуманітаристика, а точніше, питання про сутність індивідуального. Біографічне пояснення – це комплекс процедур, застосування яких дозволяє відтворити сутність індивідуального.

Повною мірою така оцінка біографізму виявляє свої позитивні аспекти, коли мова йде про відомого естетика, філософа, психолога Макса Дессуара, який, до речі, сам відчував значення власної біографії і підкреслив деякі важливі події власного життя в автобіографічній праці "Книга спогадів", що вийшла після другої світової війни у 1946 році.

Макс Дессуар народився 8 лютого 1867 року у Берліні. Його батько, Людвіг Дессуар, був актором при дворі, одним із найвидатніших німецьких трагіків XIX століття. Ім'я Людвіга Дессуара і до сьогодні звучить як одне з найвеличніших в акторському мистецтві, у театрі в Берліні його портрет можна побачити на фресках під стелею; пам'ять про цього неповторного характерного актора жива й досі. Таким же талановитим був і старший на 20 років брат Людвіга – Рудольф. Він помер молодим, не дочекавшись широкого визнання, але про нього є згадки у книзі Августа Клінгельманна "Мистецтво і природа" (Брауншвейг, 1828, III, 141). Син Людвіга від першого шлюбу, Фердинанд, також досягнув успіхів на сцені. Здається, романтичне світосприйняття, здатність до творчості була притаманною представникам цієї родини, що, згодом, відбилося на формуванні світогляду Макса Дессуара. Коли хлопчику було 7 років, батько помер, і виховання було повністю зосереджено у руках матері, жінки "простої, але із щирим серцем" [9, 5].

Про шкільне життя Макса Дессуара відомостей не багато. Він відвідував гімназію Вільгельма від підготовчого класу до самого закінчення у 1885 році. Тоді гімназію очолював Отто Кюблер, і програма була витримана у суворо гуманістичному стилі. Юний Дессуар страждав від такої односторонньої філологічної муштри, хоча про деяких учителів він зберіг теплі спогади. Це, передусім, Конрад Ретвіш – вчитель історії та німецької мови у старших класах. На духовне становлення Дессуара вплинули, також, дружні стосунки із професором хімії Генріхом Блітцем.

Особливості світогляду Макса Дессуара, які пізніше обумовили вибір сфери діяльності між природничими, гуманітарними науками та мистецтвом, виявилися ще у школі. Особливий інтерес він проявляв до історії та філософії. Ще навчаючись у 6 класі, Дессуар написав блискучу наукову роботу з історії філософії, також одночасно він був членом учнівського товариства природничих наук. Поряд із цим, Макс виявляв неабиякий інтерес до естетики та мистецтва. Збереглися відомості про те, що на випускному екзамені він висвітлював історичні події через призму пам'яток архітектури! Крім того, Дессуар досить рано навчився грати на скрипці, і за свою майстерність навіть отримав від кайзера Вільгельма чудовий інструмент у подарунок. Коли Макс вже був студентом, він давав уроки гри на скрипці, заробляючи таким чином частину коштів на навчання. Все життя Дессуар плекав любов до музики, а його дружина, що була не тільки відомою співачкою, а й видатною піаністкою, підтримувала його в цьому. Карл Флеш писав у передмові до своєї праці "Мистецтво гри на скрипці" про Макса Дессуара, що він, завдяки своїй мистецькій та духовній величчю, був неоціненним для нього помічником. Активне спілкування з митцями стало не лише особистісною потребою для Дессуара, а й надалі створювало імпульс для пошуків і досліджень у сфері естетики.

У 1885 році Дессуар вступив до Берлінського університету, де навчався протягом 14 семестрів, за виключенням короткого періоду, що він провів у Вюрцбурзі. Перед ним постали два завдання: отримати ступінь приватдоцента філософії та поєднати сферу своєї діяльності з психологією та фізіологією. В тому ж році Макс Дессуар починає активно цікавитись паранормальними явищами людської психіки. Розмови з медіумами, спостереження на спиритичних сеансах спонукали його дослідити за допомогою наукових методів цю таємничу галузь, знайти таке пояснення цим феноменам, яке б було співзвучне саме науковому мисленню. На той час такі штудії для юного вченого були досить небезпечні, оскільки пануючі погляди не визнавали таких явищ, як телепатія та ін., і не припускали можливості займатися ними з наукової точки зору. В такому розриві з існуючою науковою традицією вперше проявилася самостійність мислення Макса Дессуара. З 1886 по 1888 рік він написав багато праць, де піднімалося питання явищ телепатії та гіпнозу. У 1888 році вийшла його бібліографія сучасного гіпнозу, в якій була зібрана література, починаючи з 1850 року (приблизно 800 творів). Крім того, Дессуар планував написання праці під назвою "Критична історія сучасного гіпнозу", але, на жаль, мало вивчена на той час природа гіпнотичних явищ зробила неможливим виконання цієї ідеї. Він особисто проводив численні експериментальні дослідження протягом років, намагаючись внести ясність в існуючі теоретичні погляди. Думки, які на сьогодні є у науці загальноприйнятими, на той час зустріли негативно. На той момент поширеною була тенденція розглядати гіпнотизм як феномен фізіологічний, і, здебільшого, патологічний. Макс Дессуар був першим, хто вказав на психологічну природу цього стану. Теорія гіпнозу описана ним, передусім, в праці "Суспільство за експериментальну психологію". 12 березня 1889 року Дессуар виступив із доповіддю про "подвійне я" (Doppel-Ich), в якій на основі численного фактичного матеріалу досліджено теорію гіпнотичних станів через відокремлення надсвідомого та підсвідомого життя психіки і вказано на особливі закони, які

керують у підсвідомості. Чітко сформульоване вчення про несвідоме, яке динамічно відокремлене від сфери свідомості, проводить значущу паралель до вчення Фрейда. Варто відмітити, що обидва вчених здійснили свої відкриття незалежно один від одного.

У 1889 році Макс Дессуар здобуває ступінь доктора філософії із роботою "Карл Філіп Моріц як естетик". Тоді ж він знову звертається до фізіології. У 1892 році з'явилась праця "Шкіряні відчуття", з якою Дессуар отримав ступінь доктора медицини.

У 1892 році він стає екстраординарним професором у Берлінському університеті. Перша лекція Дессуара мала назву "Естетика на психологічних засадах". В ній він підкреслював значення психології як, багато в чому, основоположної науки. Тези, що захищав Дессуар, були наступні: 1) естетика повинна будуватись на психології; 2) криміналістика повинна будуватись на психології; 3) терапевтична медицина не потребує психології. В такому підході відобразився пануючий серед філософів того часу психологізм, який також наслідував Дессуар у 90-ті роки. Паралельно Дессуар займається і дослідженнями історії психології. У 1894 році виходить в світ праця під назвою "Історія нової німецької психології" (друге видання – 1902 рік). Цей твір, при інших рівних, вражає широтою охоплення джерел. Вчений проаналізував сотні книг, задіяв майже все, що було опубліковане в Німеччині з даної теми на той час. Варто відзначити, що по параметру опрацювання джерел ця праця не втратила актуальності й донині і залишається неперевершеною. Але, починаючи з 1900 року, погляди вченого суттєво трансформуються. Загалом, цей рік став переворотом для німецької філософії. У Зіммеля, Гуссерля, інших філософів ми знаходимо свідчення про відмову від психологізму та поворот до об'єктивізму. Макс Дессуар в цей час прокладає шлях до об'єктивістської естетики, яка вперше знаходить своє відображення у фундаментальному творі "Естетика та всезагальне мистецтвознавство" (1906 рік). Наступні роки він присвятив розгляду естетичної проблематики у значній кількості окремих трактатів. У той же рік, коли була опублікована праця "Естетика та всезагальне мистецтвознавство", Макс Дессуар створив журнал з однойменною назвою, який став найвизначнішим періодичним виданням з питань філософії мистецтва та теорії окремих видів мистецтв. Під впливом Дессуара у 1908 році утворилося "Об'єднання естетичних досліджень", що складалося з провідних естетиків та мистецтвознавців того часу. У 1913 році у Берліні відбувся перший конгрес естетики та загального мистецтвознавства, який здобув статус міжнародного. Війна та повоєнні роки зробили скликання другого конгресу неможливим. Лише у 1942 році він відбувся також у Берліні. Створене тут "Товариство естетики та всезагального мистецтвознавства" (теж під керівництвом Дессуара), стало гарантом проведення подальших конгресів та організації наукових досліджень у цій галузі в Німеччині взагалі. Потрібно відмітити, що Дессуар проявив себе не лише як талановитий вчений, а й як блискучий організатор.

Поряд із цією роботою Дессуар знову захопився дослідженнями проблем парапсихології (йому, до речі, належить авторство терміна "парапсихологія"), окультизму, спостереженнями за медіумами. Численні соціальні струси тих часів покликали до життя бурхливий розвиток теософії, астрології, спиритизму та інших "таємних" знань. Якщо у 80-90 роки у своїх дослідженнях Дессуар вказував лише на психологічну природу окультизму, то тепер рамки значно розширились. Потреба у руйнуванні ілюзій, перехід до точного наукового мислення стали передумовою подальшого вивчення парапсихології та висвітлення цієї проблематики у статтях та доповідях.

Макс Дессуар різко негативно ставився до спиритистів та антропософів. Особливо гострою була його полеміка із засновником та ідеологом антропософії Рудольфом Штайнером.

Дуже активно Дессуар займався практичною просвітницькою діяльністю: рецензував кінострічки, співпрацював у журі при проведенні публічних змагань, належав до представництва берлінської народної школи та ради культури радіокомпанії. Численні заслуги Макса Дессуара як вченого та організатора наукової роботи, посередника між суворою наукою та мистецтвом, принесли йому визнання. У 1920 році він став штатним професором Берлінського університету, після того багато років працював у правлінні філософського факультету.

Макс Дессуар багато виступав за кордоном. Його запрошували університети і наукові товариства Південної Америки, Іспанії, Італії, Росії. Знання мов, невимушеність, оригінальний стиль доповідей принесли йому визнання світового наукового співтовариства.

В подальшому доля Дессуара склалася дещо драматично. У 1935 році він був звільнений і позбавлений можливості займатися будь-якою культурною діяльністю. Лише через одинадцять років, у 1946 році він отримав місце викладача університету у Франкфурті-на-Майні. А через рік, 21 липня 1947 року Макс Дессуар помер у Кьоннінгштейні.

"Характеризуючи Макса Дессуара як особистість, не можна не згадати багатогранність його натури... Провідною рисою його особистості є така, що дуже рідко зустрічається – висока культура духовної організації", – писав Христіан Херманн [9, 8-9].

Отже, очевидно, що умови формування Макса Дессуара, творча атмосфера його дитинства, особливості родинних стосунків, навчання, мистецького оточення суттєвим чином вплинули як на його особистість, так і на сферу наукових інтересів. Втім, варто зазначити, що біографія Макса Дессуара, його життєвий шлях та творчість потребують подальшого вивчення та висвітлення.

Використані джерела

1. Аверинцев С.С. Проблема индивидуального стиля в античной и византийской риторической традиции// Литература и искусство в системе культуры. – М.: Искусство, 1988. – 288с.
2. Валуевский А.Л. Основания биографики. – К.: Наукова думка, 1993. – 112с.
3. Вильсон А. Биография как история. – М.-Л., 1930. – 338 с.
4. Гернек Ф. Принципиальные соображения относительно научной биографики. – М.: Мир, 1971. – 163 с.
5. Кендалл П.М. Искусство биографий. – М.: Искусство, 1965. – 168с.
6. Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. – М.: Наука, 1979. – 339с.
7. Соловьев Э.Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования// Вопросы философии. – 1981. – №3. – С.42-49.
8. Max Dessoir. Buch der Erinnerung. – Berlin, 1946. – 148р.
9. Christian Herrmann. Max Dessoir. Mensch und Werk. – Stuttgart, 1929. – 81р.

УДК 1(091) (477) "18"

**Ігор Петрович Печеранський**  
кандидат філософських наук, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтв

**КОНЦЕПЦІЯ ДУХОВНОГО ПІЗНАННЯ  
АРХІМАНДРИТА ІНОКЕНТІЯ (БОРИСОВА)  
(ДО 210-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИСЛИТЕЛЯ)**

*У статті піддано реконструкції та аналізу концепцію духовного пізнання як синтезу богословського й філософського досліджень у контексті творчого доробку архімандрита Інокентія (в миру – Івана Борисова) – представника київської духовно-академічної філософії початку ХІХ століття. З'ясовано, що розуміння вченим та релігійним діячем змістовних і функціональних аспектів пізнавальної діяльності знаходиться у тісному зв'язку з моральним богослов'ям, елементами християнської антропології та теїстичною метафізикою у системі православної культури.*

*Ключові слова: архімандрит Інокентій (Борисов), духовно-академічна філософія, духовне пізнання, Бог, людина, віра, розум, розсудок, совість, воля.*

*This article is devoted to the conception of spiritual cognition which is analyzed as synthesis of theological and philosophical researches in the context of archimandrite Innokentiy's creative work. His real name was Ivan Borysov and he was a representative of Kyiv spiritual and academic philosophy of the beginning of the 19th century. It has been found out that the scientist's understanding of structural and functional aspects of cognitive activity is in close connection with moral theology, with elements of Christian anthropology and with theological metaphysics in the system of Orthodox culture.*

*Keywords: archimandrite Innokentiy (Borysov), spiritual and academic philosophy, spiritual cognition, God, human, faith, intellect, mind, conscious, will.*

З-поміж чималої плеяди представників київської духовно-академічної спільноти ХІХ – початку ХХ століття, мабуть, найвідповідальнішого та найповажнішого ставлення з боку дослідників цього періоду в історії філософії України вимагає постать архімандрита Інокентія (в миру – Івана Олексійовича Борисова) (1800-1857), тому що в даному випадку історик філософії має справу не лише з професором та ректором Київської духовної академії (далі в тексті – КДА), а з цілою епохою в історії релігійного життя країни, частина земель якої в ті часи входила до політичного та духовного відомства Російської імперії. Архієпископ Херсонський (з 1848 р.), єпископ Харківський та Ахтирський (з 1840 р.), єпископ Вологодський та Устюжський (з 1840 р.), єпископ Чигиринський (з 1836 р.), архімандрит (з 1826 р.), був членом російської академії наук (з 1836 р.) та Священного Синоду (з 1856 р.). Попри це, ще й богослов, філософ, церковно-суспільний діяч, екзегет, відомий проповідник, і просто всебічно обдарована та високоінтелектуальна особистість, про що свідчить той факт, що він у 29 років став доктором богослов'я. Автор біля двохсот праць, проповідей, промов, статей, курсів лекцій, які були видані як за його життя, так і після. Відповідно до свідчень сучасників володів багатьма мовами – як давніми (давньоєврейською, давньогрецькою, латиною), так і новими (німецькою, французькою, польською). Цікавився багатьма науками, не лише гуманітарного, а й природничого спрямування (фізику, ботанікою, мінералогією тощо), був почесним членом Санкт-Петербурзької, Московської та Казанської духовних академій, Московського, Санкт-Петербурзького та Харківського університетів, Вільного економічного, Археографічного, Російського географічного товариств.

Утім, ми повинні зорієнтуватися відповідно до мети та завдань нашої статті, яка пов'язана з окремою та досить цікавою темою "Іван Борисов та духовно-академічна філософія". У архімандрита

Інокентія на академічній ниві є власні "скромні" здобутки: "...зробив велику послугу російському богослов'ю, ввівши новий метод викладу богослов'я – історичний та історико-порівняльний, широко користуючись посібниками західної богословської літератури, переважно протестантської, головним же чином самотньо працюючи по першоджерелах православного віровчення, зовсім відкинувши метод і посібники старих схоластичних курсів богослов'я. Впродовж 16 років професорства він послідовно викладав в самостійній обробці всі головні галузі богослов'я: богослов'я основне (за його термінологією "релігієзистика"), догматичне (історія догматів ним введена вперше), моральне, пастирське, викривальне і дві нові науки, ним засновані: символіку (історія символів віри, або богословська пропедевтика) і екклезіастика (вчення про церкву, її установах і ін.)... У Києві ним здійснена була найважливіша реформа того часу в сфері духовної освіти – відміна викладання богослов'я латиною, що тримало російське богослов'я в рабській залежності від богослов'я католицького. Ним введені нові предмети викладання відповідно до сучасного рівня наукового розвитку на Заході. Він утворив ціле покоління російських богословів і учених, брав активну участь в перевлаштуванні духовно-учбових закладів та в укладанні нових програм академічних і семінарських курсів" [2, 220]. Такий запис ми знаходимо в словнику Ф.А. Брокгауза і І.А. Ефрона, де розміщено статтю про Інокентія, автором якої є М. Барсов. Ми не випадково подали вкрай великий уривок, адже він досить стисло та концептуально окреслює феномен архімандрита Інокентія як академічного вченого, що, наприклад, дало привід М. Соколову у своїх спогадах вести мову про "до-інокентівський" період [13, 163], а професору О. Лупохіну назвати його діяльність "блискучим періодом історії Київської духовної академії" [10, 4].

Серед того обширу інтересів, які утворювали простір для сила-силенних творчих інтенцій "мислячого богослова", була й проблема співвідношення віри та розуму, релігії та філософії, що, на нашу думку, є стрижневою у розумінні його "релігієзистики" або концепції духовного (релігійного) пізнання. З легкої руки деяких сучасних дослідників (В. Пішун, Н. Куценко [8], С. Красотін [6] та ін.) існує підхід, згідно з яким, з одного боку, стверджується, що у арх. Інокентія "немає строго метафізичних, філософських трактатів, і філософський зміст якого слід "виокремлювати" з маси проповідей, звернень, листів та ін." [8, 12], а, з іншого боку, вказується на "світсько-просвітительський" [7, 124] тип мислителя та виділяється в його творчості "філософія релігії", як важливий елемент науково-богословських студій. Наприклад, у його колеги по академічному "цехові" Івана Олексійовича Скворцова є рукопис під назвою "Філософія релігії" [12], в якому той піддає ретельному аналізу та критиці філософсько-релігійні підходи І. Канта, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга, з позиції православного теїзму, дорікаючи їм у надмірній та цілковито штучній інтелектуалізації істин християнського віровчення. З огляду на цю роботу та той факт, що він читав суто філософські курси в КДА, можна вести мову про певні філософсько-релігійні елементи в творчості київського професора, яка все ж таки за своїм характером мала виразне релігійне забарвлення. Але чи була у Івана Олексійовича "філософія релігії"? Чи можна вважати архімандрита світським просвітником?<sup>1</sup> Слід враховувати те, що він один з небагатьох представників київської духовно-академічної думки, який не викладав окремо філософські курси (мова йде про метафізику, логіку, історію філософії, психологію), хоча ці елементи філософської освіти присутні в численних його творах. У своїх ранніх листах до О. Белюгова, майбутній доктор богослов'я розкриває власну "лабораторію... розумового життя" (час, коли Інокентій перейшов з семінарії до Санкт-петербурзької духовної академії), яку він сам охарактеризував як "хворобу ума свого" – час, коли серйозно захоплювався вивченням філософії, для того, щоб захопити ту силу морального "скепсису", що визначала його недуг. Саме тоді ліки від цієї хвороби він знаходить в Одкровенні<sup>2</sup>.

Вищенаведені твердження згаданих авторів, на нашу думку, потребують ґрунтовного аналізу, матеріалом для якого повинна слугувати творчість самого вченого. Ми вирішили звернутися до низки творів та лекційних курсів Івана Олексійовича, – "Про Промисел та Провидіння", "Про релігію одкровенну", "Про християнську релігію", "Вчення про створення світу", "Про неологізм та раціоналізм", "Погляд на грецьку філософію" та ін. – для того, щоб розібратися чи є він "філософом релігії" чи "релігійним філософом", чи веде мову про наукове пізнання релігії чи релігійне пізнання<sup>3</sup>.

Архімандрит Інокентій не виключає важливість знань про релігію, які повинні займати належне місце в філософській системі, оскільки природна релігія є предметом філософії, але сам філософський погляд на релігію, на його думку, має право на існування лише в ролі "приготування до богослов'я". Богослов'я не повинно відштовхувати від себе філософію, з її історією та методами, ворожість між ними буде лише шкодити досягненню спільної мети, якою є пізнання вищої істини. Перебираючи погляди на релігію Цицерона, Лактація, Августина та ін., він намагається визначити чим є релігія "сама в собі". Де знайти відповідь на це питання. Розглядаючи два підходи до дослідження релігії, історичний та філософський, а також трьох членну структуру її елементів (Бог, людина та майбутнє життя), Інокентій подає наступне визначення релігії: "релігія є віра в союз всього видимого з невидимим і в залежність людини та світу від Істоти величнійшої, поєднана з твердою надією перейти після смерті до кращого світу та приєднатися до Бога" [4]. Такою вона є сама в собі, попри це, з точки зору здорового глузду та метафізичного умогляду, релігія має значення так, як вона існує, з одного боку, в усьому світі, з іншого – в людському дусі. На ділі історичний підхід до релігії розкриває останню як тотальний факт дійсності, що охоплює не лише природу, але й різні суспільно-історичні епохи, в яких віра передавалася від батька до сина, формуючи тісний зв'язок між Богом і всім існуючим. Але більш цікавим

для київського богослова видається феномен релігії крізь призму людського духу: "основа духу нашого є основа релігії, розвиток його сил є розвитком релігії" [4]. В цьому відношенні доволі актуальними для Інокентія постають Й. Фіхте та Ф. Шеллінг, які розкривають безмежність абсолюту у його панівному відношенні до людини (Зокрема, критикуючи кантівський дуалізм та не вдовольняючись "нестабільним досвідом філософування" Шеллінга, найбільший інтерес він виявив, що особливо помітно на прикладі лекції "Про релігію взагалі", до спроб Фіхте обґрунтувати принцип всеохоплюючого пізнання та ідею проєкції пізнаного абсолюту в людському розумі, що надало підстави київському мислителю вести мову про об'єднання релігії та філософії навколо єдиного змісту їх осмислення). Це постало й приводом для критики з боку християнського вченого спроб очистити релігію від антропоморфізму, що призвело до заперечення Особистості Бога. Подолати пороки пантеїзму, що постає наслідком натуралізму та раціоналізму, можливо лише шляхом послідовної аналітики душевного життя людини, її структури та функціонування всіх відправлень, що забезпечують повноцінне існування індивіда.

"Людина має потрійного роду пізнання. 1) Чуттєві. Ці пізнання речей вірні самі по собі та очевидні: бачачи річ насправді, ми не вимагаємо доведень того, що вона існує й що вона така і є. 2) Пізнання за допомогою понять та умовиводів. Їх очевидність розкривається не інакше, як через доведення. 3) Пізнання за допомогою ідей розуму. Це є розумна віра в предмети, яке перевищує інтелектуальне розуміння – віра, яка твердіше та безперечніше будь-якого пізнання" [4]. Виходячи з дієвого розуміння християнської теорії, вчений-богослов намагається представити процес пізнання як боротьбу, а не підкорення, як активне, а не пасивне відношення до абсолюту. У своїх витоках воно обумовлене "логічною недиференційованністю духовного життя". Вже на рівні природної релігії, яка розкриває онтологічну вкоріненість пізнання в бутті, постає питання про чуттєве представлення Бога. Як воно можливе? Завдяки існуванню в людині, вважає Інокентій, т.зв. "темного чуття", того потаємного притулку Бога, що на несвідомому рівні ріднить її з Всевишнім. "Ці темні відчуття Божества можна ясно примітити у серці, як основні сили нашого духу" [4]. Сердечне почуття, як почуття до Бога, є настільки глибоким та фундаментальним, що дозволяє людині відчути себе частиною великого цілого, споглядаючи природу – "велике одкровення". На відміну від чуттєвого пізнання, розсудок є кроком назад по відношенню до пізнання Бога, але, переконаний Інокентій, необхідним кроком. Більшу частину свого свідомого життя людина пізнає та будує свою діяльність за принципами логічного-поняттєвого порядку, який уможливорює матеріальні умови досвідного буття. Це забезпечує певну стабільність земного, але не духовного життя, по відношенню до якого процес пізнання в "чотирьох стінах категорій" породжує феномен "оптичної омани". "Він пізнає та досліджує все через протилежне собі; тому і Бога відносить до зовнішньої сфери, які протиставляє свою внутрішню, але це вже невірний образ досліджень про Бога" [4]. Розсудок будує хибні умовиводи в напрямку від природного до надприродного, мовляв Бог повинен виконувати умови досвідного пізнання. Втім, як це можливо, якщо він вище всякого досвіду?

Це надає підстави київському богослову стверджувати, що "діяльний шлях або діяльне прагнення поєднатися з Богом, сходиться зі шляхом теоретичним, або прагненням розуму до пізнання Бога; Отці Церкви тому зближувалися з філософами, що знаходили схожість з ними в думках, чуттях та виразах!" [4]. Процес пізнання не є в своїх основах овіяний лише ідеалами позитивності, сцієнтизму та матеріально-об'єктивної доктринальності, все що ми знаємо про Бога може бути предметом нашого досвіду, але чи це істинне та повне знання? Ось тут в нагоді, переконаний вчений, стає філософія, яка вказує на необхідність розвитку свідомості, перехід від розсудково-логічного до розумово-ідейного рівня пізнання. У праці "Про релігію одкровенну" читаємо: "Коли всезагальна релігія є справою Божою, то й ця особлива не може не бути від Бога. Таким чином, вчення філософів про релігію є особливий вид одкровення Божого" [3, 124]. Для пізнання та дотримання моральних обов'язків потрібен "розум, освічений філософією", що здатен вказати на межі емпіричного пізнання, при цьому, розкривши погляд на релігію як ідею. Ідеальний умогляд – основне знаряддя розуму. Релігія є ідея, а людина без релігії це людина без ідеї, як недовершений проєкт. Тому, "розумові неможливо заперечувати релігію: знищивши її, він знищив би самого себе: він знищив би сферу ідей, в якій він живе [4]". Один лише розсудок може відкинути релігію, в силу надмірної теоретизації власних положень, він знаходиться по середині між чуттям та розумом, будучи не пристосованим до жодного з них. Долаючи антирелігійне спрямування, розсудок виходить зі своєї сфери й звертається до розуму, де час змінюється вічністю, а конечність на нескінченність. Який це розум? Той, що опікується нормативно-необхідним та загальним, а не окремо-індивідуальним, це, вважає вчений "всезагальний розум"<sup>4</sup>, який виходить за межі партикулярних спроб окремої людини чи групи людей. "Що значить "перебувати в дусі"?.. Це такий стан, під час якого людина виходить з нижчих сил: відчуттів, пам'яті, уяви, розсудку, й переселяється в розум, де простір та час для нього зникають..." [3, 144]. В цей момент виникає "розумна віра в предмети": де спільно діють серце та розум, долаючи холодний теоретичний формалізм пізнання, який перетворює гносеологію, за словами С. Франка, на поліцейську науку. Розум не є окремим "рівнем" духовної цілісності, а живою сферою духу, яка відкрита до проявів трансцендентного.

Піддавши сумніву основні епістеми наукового пізнання, праобразом якого виступає розсудок, вже на рівні розумового споглядання, арх. Інокентій не приймає постулатів "чистого мислення", оскільки сердечно-чуттєві та розумово-ідеальні інтенції співіснують разом, союз яких запобігає процесам деперсоналізації, раціоналізації та матеріалізації отриманого знання. Вже на рівні розумної віри відбу-

вається зміщення акцентів – замість логічної постає антропологічна діалектика ("...через знання себе зручніше отримати пізнання про Бога"), яка в питаннях релігії більше зосереджує увагу на практично-діянні та самопізнанні. В чому його виток? "Яка сила людська важливіша всіх? Від якої залежить більше спасіння людське. – Від волі" [4] – цими словами розпочинав свою "Вступну лекцію з морального богослов'я" київський вчений.

Послідовність дій під час розвитку сил є наступною: а) людина народжується з "безпосереднім чуттям", яке схоже на інстинкт, та керується сердечними відправленнями, які за своїми функціональними та сутнісними рисами ідентичні розумовим, тільки протікають набагато швидше; б) далі розвивається розум, головне призначення якого пізнавати "образи речей"; в) потім з'являється сила бажання, яка відрізняється від попередніх: людина може приймати або не приймати продукти відчуття, те саме відбувається і з розумом. Отже, проблема пов'язана зі свободою вибору. "Що називається свободою в людині? Чи не одне це й те саме, що і воля, чи відмінна від неї? В волі є свобода, інакше воля не могла б веліти, але в свободі не вся воля; воля ширше за свободу. Свобода є лише якість волі. Волі, окрім свободи, слід здійснювати ще й... суд" [4]. Виходячи з цього, началом моральності (principiū moralitatis) Інокентій бачить закон, який знаходиться над усіма іншими законами. Розмірковуючи над поділом моральних начал на формальні та матеріальні, він вказує на наслідки ригоризму І. Канта та "чистоти" Ф. Якобі, які ототожнювали чисту моральність з безбожжям ("у них виходить стільки незалежних царств, скільки неподільних істот, – не монархія, а анархія!" [4]). Слідуй волі Божій! – такий основний принцип моральності, що є як зовнішнім, так і внутрішнім, оскільки знаходиться в нашій душі, яка створена за образом Божим.

Інша назва морального богослов'я – шлях, яким потрібно йти: діяти розумом, чуттями, тілом, всім єством, а не знаходитись в бездіяльності. У справах духовних, переконаний київський богослов, не можна знати деяких речей, при цьому не випробувавши їх на ділі. Сама дія не може бути пустою, адже вона сповнена любові – предмету й сутності християнської моральності. Якщо звернути увагу на сумлінного віруючого, який не володіє спеціальними знаннями, але з любов'ю та вірою в серці слідує шляхом Божим – то ми будемо мати образ "практичного метафізика". Він буде ближчий до духовної мудрості ніж до людської, оскільки в Бозі, вважає Інокентій, не існує відмінності між знаннями та справами. "Якщо в нашому розумові й існує істина, то він не сам її створив...". Вона пов'язана з вірою в "ум Божественний", який і є джерелом усіх істин. Попри це, предметом морального богослов'я залишається, вважає вчений, саме людина, але в ролі пошкодженої істоти, що страждає на духовний недуг, ліки від якого знаходяться в свободі серця від речей ("християнин повинен бути готовим – і володіти речами, а не втрачати їх"), совісної любові та самовідданої віри. Саме завдяки совісті та любові відбувається взаємодія двох онтологічно відмінних світів – матеріального й духовного. На рівні розумової віри, коли надприродне буття починає мислитись як ідея, вже сутність людини уявляється як дух, потенціал якого по відношенню до абсолюту згодом розкривається в принципах християнської моральності, які символізують подвиг віри, що в філософській літературі називається трансцендуванням. Як влучно з цього приводу підмітив Е. Тайнов: "жодна наукова чи філософська апологетика не може зробити зайвим подвиг віри, який надихається не лише і не стільки доведеннями, не лише розумом, але перш за все завзятістю волі та осяянням серця" [14, 257]. Любов є тим фундаментом, що зв'язує та уможливорює стосунки між Богом, людиною та світом, а совість забезпечує зворотній зв'язок, координацію та побудову емпіричного світу відповідно до зразків ідеального. Достатньо з'ясувати для себе кінцеву мету пізнання, щоб зрозуміти, що т. зв. теоретичність пізнання не є чисто споглядальне відношення до предмету, це – рух духу, овіяний любов'ю та справджується через цю любов.

"Головна ціль світу є Бог" – виходячи з цієї тези, визначальними сенсбуттєвими принципами духовного пізнання в творчості арх. Інокентія є телеологізм та креаціонізм. Все, що існує, в тому числі й людина, створене Всевишнім, має Його за мету та основу свого життя, прагне до Нього. Бог – основа життя. Створений Богом світ Ним же і підтримується. Ця підтримка, наголошує вчений, це зберігання зазвичай називається Промислом або Провидінням. Саме цей промисел Божий, вважає вчений, керує життям кожної людини-християнина, зводячи все до єдиного цілого, будуючи гармонію, прояви якої помітні як в природі, так і в духовному бутті віруючого. Виходячи з цього, слід, все ж таки, розрізняти пізнання Бога та духовне пізнання: попри їхній зв'язок перше більше обумовлене інтенціями, які направлені на Абсолют, вкладаючи в його споглядання всі свої потуги (не виключаючи й містичного споглядання), а друге має вагому антропологічну складову, направлену на упорядкування та розвиток духовної структури особистості, "коли розум світлий, чуття легкі, серце мирне, тоді потрібно розмірковувати про своє життя й навчатися з нього судьбам правди Божої". Духовне пізнання – відтворення принципів віро-свідомості в структурі душевних відправлень людини. Серед сучасних авторів подібного підходу дотримується С. Вшолек, зауважуючи, що "специфіка віри: вона є людська позиція, яка перетинає горизонти іманентності" [1, 93]. Звісно, досягти такого стану людина сама не в силах, але її прагнення-воління в союзі з самопізнанням здатні робити дива, які гідні подвигу віри.

Таким чином, концепція духовного пізнання є важливою складовою релігійно-філософської спадщини архімандрита Інокентія. Гортаючи сторінки його творів, ми не знайдемо окремої роботи з такою назвою, втім елементи цього вчення розкидані майже по всіх творах, складаючи органічну частину архітектоники його підходу. Також ми не знаходимо там того світського характеру думок, який з

легкої руки деяких сучасних дослідників приписується йому: якщо проповідницька діяльність архімандрита й носила просвітницьке спрямування, то, мабуть, він переслідував не світські, а духовно-освітні цілі. Проблема духовного пізнання, вважає київський вчений, об'єднує навколо себе багато аспектів в філософській та богословській науках, а саме, перш за все, проблему віри та розуму, вчення про Бога як Абсолют, вчення душі, вчення про світ (або світи, коли мова йде про концепцію християнської онтології), вчення про істину та багато інших. Релігієзистика Інокентія – це спроба вказати шлях гармонії віри та розуму, метафізики та досвіду, союзу Бога та людини, який повинен здолати, з одного боку, той "духовний дальтонізм", що спричинений пануванням принципів "логіки розсудку", критеріями наукового світогляду, а з іншого, пом'якшити догматизацію богослов'я, за рахунок залучення до його складу філософських ідей, які мають лібералізувати принципи християнського віровчення, зробивши їх зручним знаряддям у справах духовної освіти. У своїх теоретико-пізнавальних поглядах вчений-богослов виходить радше зі світоглядно-релігійних переконань своєї віри та конфесії, а вже потім використовує відповідні філософські та наукові аргументи; якщо він і філософує, то не лише "про Бога", а й "в Бозі", якщо й веде мову про релігію – лише з позиції "мислячого богослова", образ якого є далеким від світського типу мислителя. "Панметодологізм" науки та раціональної філософії, хибуючи на односторонність в питаннях релігії, слід виправити та доповнити "онтологізмом" духовного пізнання, яке об'єднує в собі теоретичні та практичні аспекти пізнавальної діяльності, де важливу роль відіграє метафізична категорія "розумної віри", що відповідає критеріям православно-теїстичної гносеології й знаходить своє подальше застосування у творчості інших представників київської академічної філософії XIX – початку XX століття.

#### Примітки

<sup>1</sup>. На нашу думку, підставою для таких заяв були твердження Г. Флоровського про те, що Інокентій Борисов є представником "німецького" напрямку в російській богословській науці і, що в "його світогляді багато елементів ще від епохи Просвітництва" [15, 196-199]. Подібний підхід навряд чи допомагає скласти вірне уявлення про характер богословських студій Інокентія, а, швидше за все, відображає підхід самого Г. Флоровського, для якого "національним" критерієм в богослов'ї є використання та посилання на праці Отців Церкви, а не полеміка з німецькими філософами. Розвиток етико-антропологічного напрямку Іваном Борисовим в богослов'ї, розцінюється істориком думки як відхід від принципів "сердечного богослов'я", видним представником якого він вважає Філарета Московського.

<sup>2</sup>. В листі до О. Белюгова від 10 червня 1825 року читаємо наступне: "Отже, чи хворий я по уму? – Вельми не здоровий. Ви знаєте з мого звернення, що природа дала мені допитливий розум, який з часом став ще допитливішим. Самі судіть, чи можна бути здоровим, знаходячись під впливом неспокійного духу допитливості... Де ж шукати заспокоєння? В одкровенні. Так! Тут заспокоюється смиренне серце, але швидкий розум? Він рівно не втямить, чи знаходиться він в училищі великого одкровення – світу, чи малого – Біблії. Ці ж незрозуміння, які коливали його в першому, зустрінуть і в другому. Одкровення дане для серця, а не для ума, по крайній мірі, не для ума філософуючого" [11, 517].

<sup>3</sup>. В даному випадку, ввівши концепт релігійне пізнання, нам хотілося розвести дві теоретико-пізнавальні парадигми – науково-сцієнтичну та духовно-практичну, поділ на які досить виразно представлений у концепції православного віросповідання. На відміну від першої, де за ідеали дослідження визнаються постулати т. зв. "чистого мислення", досвіду та експерименту, то, на думку А. Брюса, "слово "релігійний" має смисл лише в тому випадку, якщо воно визначає певного пізнаваного Трансцендента – Когось, хто знаходиться поза людиною і є правомірним джерелом знання" [9, 18].

<sup>4</sup>. Ця теорія розуму в подальшому заходить своє продовження та розвиток в філософії багатьох православних мислителів, а саме, П. Юркевича, Вол. Соловйова, кн. С. Трубецького, П. Кудрявцева та інших представників "вільної" й академічної філософії. Не дивно, що саме вчення про "соборність" пізнання, як відмітив С. Франк, стане особливістю руського світогляду, – однією зі спроб подолання крайнощів раціоналізму в контексті становлення "російської релігійної метафізики", зокрема у вченні С. Трубецького про "соборну природу свідомості" та формулі Б. Вишеславцева "ми завжди мислимо в реляції до Абсолютного".

#### Використані джерела

1. Вшолек С. Рациональность веры/ С. Вшолек; [пер. с польск. Т. Оболевич]. – М.: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 152 с.
2. Иннокентий, русский богослов // Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. – М.: ТЕРРА-TERRA, 1991. – Т. 25. – С. 220.
3. Иннокентий Херсонский (Борисов). О религии откровенной/ Иннокентий Херсонский (Борисов) // Сочинения. – К.: Изд-во Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, 2001. – Т.1. – С. 121-174.
4. Иннокентий Херсонский (Борисов). Лекции. 1-4. [Електронний ресурс]: Сочинения. Т. 10.: Лекции. Трактаты. Стихотворения. – СПб.-М., 1875. – Режим доступу до джерела: <http://lib.cerkov.ru/preview/4793>.
5. Иннокентий Херсонский (Борисов). Лекции. 5-11. [Електронний ресурс]: Сочинения. Т. 10.: Лекции. Трактаты. Стихотворения. – СПб.-М., 1875. – Режим доступу до джерела: <http://lib.cerkov.ru/preview/4794>.
6. Красотин Е.П. Арх. Иннокентий (Борисов) и становление религиозно-философской школы в Киевской духовной академии во второй трети XIX века: Автореферат дис. ... канд. филос. наук. – Благовещенск, 2007. – 25 с.
7. Куценко Н.А. К истории Киевской духовной академии: Иннокентий Борисов и Яков Михайлов – становление двух типов академического мышления/ Н.А. Куценко // Київські обрії: історико-філософські нариси. – К.: Стило, 1997. – С. 113-125.



8. Куценко Н.А. К вопросу о нравственно-антропологической философии Иннокентия Борисова/ Н.А. Куценко // Историко-философский ежегодник'99. – М., 2001. – С. 270-273.
9. Литтл, Брюс А. Религиозная эпистемология. (Лекции в Симферопольском государственном университете. Май, 1996 г.) / Брюс А. Литтл; [пер. с англ. И. Кравцовой]. – Симферополь: Крымско-Американский колледж, 1996. – 94 с.
10. Лопухин А.П. Духовные светила XIX века. Галерея портретов славнейших иерархов Отечественной церкви за минувшее столетие/ А.П. Лопухин. – СПб., 1901. – Т. 1. – 230 с.
11. Мацевич Л. Материалы для истории Киевской Духовной Академии/ Л. Мацевич // Киевская старина. – 1882. – №3 (март). – С. 499-519.
12. [Скворцов И.]. Философия религии, прот. И.Скворцова, 1-й пол. XIX в. – Институт рукопису НБУ. – Ф. 301. ДА. 262 Л (Муз. 235). – 95 арк.
13. Соколов Н. И. Воспоминания и автобиография Одесского протоиерея/ Н. И. Соколов // Киевская старина. – 1906. – № 10. – С. 155-197.
14. Тайнов Э.А. Трансцендентальное. Основы православной метафизики/ Э.А. Тайнов. – М.: Парад, 2007. – 282 с.
15. Флоровский Г. Пути русского богословия/ Г. Флоровский. – Париж, YMCA-PRESS, 1988. – 599 с.

УДК 111.852

**Кирило Юрійович Бурмаченко**  
аспірант Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка

### **СУЧАСНА ПОЕТИКА УМБЕРТО ЕКО: ПОНЯТТЯ "ВІДКРИТОГО ТЕКСТУ", "ВІДКРИТОСТІ" ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

*У статті розглядається дослідження Умберто Еко у сфері сучасної поетики з питань сутнісних змін у розумінні твору мистецтва і його трактування. Як основні характеристики сучасної поетики виділяються відкритість, інтертекстуальність та інтерпретація. Обґрунтовується актуальність і важливість для естетики концепції У. Еко, яка дозволяє визначити художні особливості сучасного мистецтва.*

*Ключові слова: текст, поетика, відкритість, інтертекстуальність, інтерпретація.*

*This article covers Umberto Eco's researches in the field of contemporary poetics that concern the problems of substantial changes in understanding and interpretation of a work of art. Openness, intertextuality and interpretation are emphasized as basic characteristics of contemporary poetics. Relevancy and importance of Eco's conception for aesthetics is also highlighted, as the theory is helpful in defining main features of contemporary art.*

*Keywords: text, poetics, openness, intertextuality, interpretation.*

Увага до феномена інтертекстуальності є характерною рисою постмодерністської філософії культури. Звертаючись до цієї проблеми, Умберто Еко досліджує процес залучення текстів, які презентують найрізноманітніші сфери культури в різних суб'єкт-суб'єктних зв'язках, створюючи потрібну йому поліфонію інтерпретацій у різноманітних перспективах бачення світу в тому чи іншому семіотичному ключі.

Еко приваблює проблема взаємозв'язку авторського тексту і його читача, що виникає в результаті інтерпретації. Такий підхід релевантний комунікативній реальності сучасної масової культури. З появою новітніх засобів передавання інформації змінилася не тільки сама інформація, а й спосіб отримання інформаційного коду як текстуальної сутності. Культурне повідомлення є відкритим, при цьому інтерпретація повідомлення займає виняткове місце в розумінні одержувача, на яке роблять вплив як інтертекстуальні посилання, так і особливості перекладу з однієї мови на іншу. Ці аспекти, у свою чергу, зумовлені досвідом одержувача: засвоєними культурними традиціями і рівнем розвитку. Для сучасної епохи властивою є зміна характеру творів мистецтва, які є основними носіями інформації про певне культурне середовище. Згідно з термінологією Еко, вони стали "відкритими", тобто вільними для різних інтерпретацій. Відкрившись для інтерпретацій, носії культурних цінностей відкрилися і для взаємодії один з одним. Такий прийом, як інтертекстуальність, дуже популярний серед сучасних авторів.

Відкритість, інтертекстуальність і переклад передбачають, що одержувач повідомлення повинен не лише отримати інформацію, а й засвоїти її, інтерпретувати, використовуючи чисельні посилання на інші джерела. Інтерпретація є не лише найважливішим інструментом у процесі оволодіння семіотичними елементами, а й необхідною умовою розуміння мови культури. Об'єднуючи ці аспекти сучасного культурного середовища, інтерпретація є ключем до розкриття тих значень, які не є очевидними. Інтерпретуючи відкриті художні повідомлення, тобто ті, які є принципово неоднозначними, ми знаємо, що автор не міг передбачити сенс кожного текстуального повідомлення, яке сформується в

свідомості одержувача. Відкритий твір містить не передбачувану об'єктивну структуру твору, а структуру відношення до нього одержувача, який наповнює її власним сенсом, зумовленим його культурним оточенням.

Варто зауважити, що ідеї гіпертекстуальності були досліджені свого часу Михайлом Михайловичем Бахтіним, який вважав, що тексту з одним значенням не існує, будь-яке дослідження тексту відбувається на межі з усіма науковими сферами, які оточують той чи інший текст. Те, що Еко називає "інтертекстуальною" інтерпретацією тексту, в Бахтіна ми можемо знайти як багатоголосся тексту. Саме це багатоголосся дозволяє сприйняти текст в його здатності виявляти свою нову сутність в новому прочитанні, так як кожен його рівень володіє внутрішньою можливістю смислового прояву. "Текст – це своєрідна монада, що відображає в собі всі тексти у контексті даної смислової сфери. Так само й всі вербальні знаки являються багатоакцентними, вони є нестабільною силою, яка існує лише завдяки своїй орієнтованості на інші знаки" [1, 315].

Коли художній текст запускає в хід механіку інтертекстуального посилання, потрібно звертати увагу на те, що можливість двоякого прочитання залежить від повноти енциклопедичної обізнаності читача. У разі, коли говориться не про естетичне повідомлення, а про повсякденний прояв деякого культурного середовища, все одно необхідно зазначити, що "обізнаність" і в цьому випадку є необхідною умовою для розуміння інтертекстуальних посилань і правильної інтерпретації. Тобто результат інтерпретації залежить від володіння мовою тексту і запасу знань – минулого досвіду.

Мистецтво авангарду, претендуючи на те, щоб виступити новим типом усвідомлення світу, заглиблюється в пошук нових формальних структур. У результаті виникає те, що Еко вважає умовною лабораторною моделлю "відкритого твору". Серед найбільш важливих аспектів цієї моделі він згадує наступні: 1) естетичний текст як комунікативний акт; 2) естетичний текст як лабораторна модель знакової функції; 3) витвір мистецтва як епістемологічна метафора. Ідея "відкритості" твору мистецтва використовується Еко для пояснення радикальної відмінності класичного мистецтва від сучасного. Класичне мистецтво було однозначним, воно могло запропонувати читачеві декілька можливих відповідей, але його характер направляє нас в русло цих відповідей. Проте, як пояснює Умберто Еко у праці "Відкритий твір", навіть поверховий погляд на мистецтва свідчить, що прояви "відкритості" спостерігалися і в попередні епохи. В епоху Ренесансу панує статична і впевнена завершеність класичної форми, яку можна ілюструвати прикладами з історії лінійної перспективи, становлення канонів прекрасного і теорії пропорцій. Все це разом узятє виражало також абсолютно певну форму взаємин між світом і людиною. Бароко ж, в порівнянні, було набагато динамічнішим: "форма прагне до невизначеності результату в грі суцільного, світлого і темного, у використанні складного криволінійного плану, ламаної поверхні, композиційних і оптичних ефектів, проводячи ідею простору, що розширюється." [6, 247].

На думку Еко, мистецтво бароко може розглядатися як "перша ясна маніфестація сучасної культури і чуттєвості" [6, 230], адже вперше за довгий час глядач наважується порушувати канони авторських відповідей, виявляючи світ у новому стані. Більш усвідомлена поетика "відкритого твору" виявляється у французькому символізмі XIX століття. Символізм прагнув створити ауру невизначеності і продовжити в часі процес усвідомлення сенсу твору. Проте, як стверджує Умберто Еко, в справжньому розумінні цю поетику можна віднайти лише в творах авангардистів XX століття. "Тексти, подібні до "Поминок по Фіннегану" Джеймса Джойса, містять величезну кількість потенційних значень, але жодне з них не є домінуючим" [7, 327]. Текст пропонує читачеві величезну кількість можливостей, актуалізація яких зумовлена тією інтерпретацією, якій він віддасть перевагу. Читач стає співучасником творчого процесу: все залежатиме від його інтелектуального рівня, володіння мовою і культурного розвитку.

Еко показує, що уявлення про відправника і одержувача повідомлення, що володіють одним кодом, не відповідає дійсності. Насправді і відправник і одержувач використовують складний набір кодів і субкодів, а будь-яка конкретна інтерпретація буде неадекватною. Будь-яке повідомлення обтяжене конотативними значеннями і реалізується в певному контексті. Тому Умберто Еко пропонує переписати схему комунікації, ввівши до неї множинність кодів відправника і одержувача. Вивчення теорії інформації дозволило йому зробити висновок, що "будь-яке відхилення від звичного лінгвістичного коду спричиняє новий тип організації текстуального повідомлення, яке виявляється неврегульованим щодо впорядкованої організації тексту, але в той самий час – як впорядкований в співставленні слів з параметрами нового дискурсу" [4].

Сучасне мистецтво створює нову лінгвістичну систему з її власними внутрішніми законами. Автор свідомо вводить форми організованого безладу в систему свого твору для збільшення його можливостей в процесі передання інформації. Еко називає таке мистецтво, що відмовляється від принципів каузальності, бівалентної логіки, однозначних зв'язків – "інформаційним". Якщо нескінченність інтерпретацій і формальний хаос запанують, то виникне небезпека перетворення твору на безглуздий потік відчуттів. "Семантичний Всесвіт швидко втрачає свою рівновагу, як тільки користувачі мови відкривають для себе "заборонений плід" – естетичний вимір мови, можливість двозначностей і каламбурів. Мова, одного дня випущена "на волю", може стати некерованою, бо бінарно впорядкована структура природної мови потенційно містить можливість хаосу, яку авангард і розкрив повною мірою" [6, 261]. Логіка мови видається незмінною, але це логіка заміщень: все може бути заміненим чим-небудь ще й завдяки прихованій мережі потенційних зв'язків, що існують по волі культурних конвенцій.

Все спочатку міститься в мові – жорстка структура, що забезпечує комунікативний базис культури, і потенційна можливість до безкінечних перетворень, які дозволяють створювати різні картини світу. Дати можливість мові виявити свою гнучкість, рухливість, а не лише владний початок, і далі інкорпорувати цю мову в структуру теоретичного знання – такою Умберто Еко бачить модель наших стосунків з власною мовою.

Однак перетворення естетичного повідомлення в "поле можливостей" не повинно означати хаосу в його внутрішніх зв'язках. Позитивна власність твору – це його внутрішня структура, яка, окрім усього іншого, виявляє віру автора в існування певного порядку речей. Твори мистецтва, які відображають модель "відкритого твору", втілюють нову логіку, яка може знайти відповідний образ нового текстуального світу. Але, оскільки ці образи не можуть бути переведені в понятійну форму, мистецтво змушене звертатися до інших засобів. Важливою в цьому процесі є роль риторичних фігур, які поступово втратили свій первинний зміст, ставши моделлю "хорошого листа", і почали викликати негативне ставлення до репертуару вже готових висловлювань.

Проте риторичні фігури, оригінально і творчо використані, можуть змінити спосіб сприйняття змісту тексту. Ключовою риторичною фігурою для Еко є метонімія, за допомогою якої встановлюються ланцюжок асоціативної подібності. Метафора ж, яка з точки зору логіки виступає як категоріальну помилку (відносячи предмет висловлювання до того класу, до якого він насправді не належить), виводить назовні парадокси, приховані в мові. Використання метафори в пізнавальному процесі, на думку Еко, вводить в нього амбівалентність, що не обов'язково означає логічне протиріччя. Сучасне мистецтво постає для нього як певна "епістемологічна метафора". Немає необхідності в тому, вважає Еко, щоб читач розумів точне значення кожного слова чи фрази: "Сила тексту полягає в його перманентній двозначності і полісемічності. Текст – це модель борхесівського Алефа, чарівного дзеркала, що концентрує в собі безліч точок простору і відображає все у Всесвіті" [5, 52]. Однак для того, щоб створити каламбур (зрозумілий читачеві), повинна існувати внутрішня мережа культурних асоціацій, наявність якої дозволяє досягати певного розуміння.

Використання конструкції "текст-в-тексті", іронічне цитування першоджерел – ці та багато інших прийомів свідчать про запрограмовану стимуляцію інтерпретативних зусиль адресата. Двозначність є неодмінною умовою руйнування традиційних кодів і способом апробації нових. Тому для Еко естетичне повідомлення є загальною моделлю всіх аспектів знакової функції, певною епістемологічною метафорою, яка продукує нове знання. Отже, відкритий твір є віддзеркаленням космічної структури самої мови з властивою їй амбівалентністю, але одночасно і з стійкою внутрішньою організацією. Для того, щоб створити враження повної відсутності структури, твір повинен володіти сильною внутрішньою структурою: "вільна гра двозначності завжди обумовлена правилом двозначності" [8, 115]. Точність проекту твору забезпечує зразкового читача свободою. "Якщо існує "задоволення від тексту", воно може бути викликане і реалізоване лише текстом, який вказує на шлях до "хорошого" читання" [8, 163].

Володіння мовою, на якій написаний твір, не зводиться, звичайно, до розуміння читачем лексичних значень слів. У основі "текстуальної компетенції" лежить не "словник", а "енциклопедія". Умберто Еко використовує даний термін в максимально широкому сенсі, як повний обсяг пам'яті того або іншого культурного співтовариства. Енциклопедична компетенція має інтертекстуальний характер (вона передбачає знання текстів і знання світу) і є основою інтерпретації. Зіставлення горизонту (актуального або віртуального) сподівань читача із стратегією тексту дає в результаті частково об'єктивну картину різних способів його інтерпретації, що й дозволяє читачеві вільно орієнтуватись в межах тексту.

Річ у тому, що в естетиці прийнято обговорювати проблему "завершеності" і "відкритості" художнього твору, ці терміни відносяться до процесу художнього сприйняття, який переживає кожна людина і який так часто потрібно визначати: витвором мистецтва є деякий об'єкт, створений автором, який організовує його зміст таким чином, щоб будь-яка людина, що його сприймає, могла знов досягнути (за допомогою гри власних відгуків на конфігурацію вражень, що впливають на його відчуття і розум) сам твір, його початкову форму, задуману автором.

У цьому сенсі автор створює закінчену в собі форму, бажаючи, щоб вона була сприйнята так, як він її створив. Проте, сприймаючи всю сукупність стимул-реакцій і осмислюючи їх співвідношення, будь-яка людина привносить в цей процес конкретну екзистенційну ситуацію, своє чимось обумовлене сприйняття, певну культуру, смаки, схильності, особисті упередження, і відповідне усвідомлення початкової форми здійснюється в певній індивідуальній перспективі. "В своїй сутності форма буде мати естетичне значення тією мірою, якою її можна розглядати і осмислювати в різних перспективах, коли вона, не припиняючи бути сама собою, виявляє все багатство аспектів (дорожній знак, навпаки, може недвозначно сприйматися лише в одному значенні, якщо ж він піддається хибному тлумаченню – він втрачає своє конкретне значення)" [8, 361].

Отже, твір мистецтва, що з'являється як форма, завершена і замкнута в своїй строго означеній досконалості, також є відкритим, надаючи можливість тлумачити себе не втрачаючи при цьому своєї неповторної своєрідності. Таким чином, будь-яке художнє сприйняття твору є його тлумаченням, оскільки у всякому такому сприйнятті воно оживає в своїй неповторній перспективі.

Поетика "відкритого" твору тяжіє до підштовхування того, хто його тлумачить, до "усвідомлено вільних дій", робити його активним центром сукупності незліченних зв'язків, серед яких він відтворює

свою власну форму, не відчуваючи тиску тієї необхідності, яка нав'язує йому певні способи організації твору. "Таке спостереження стало можливим лише тоді, коли сучасна естетика вступила в епоху зрілого, критичного усвідомлення того, що є відношенням інтерпретації. І не має сумніву в тому, що декілька століть тому художник був далекий від того, щоб критично усвідомлювати цю реальність. В наш час така позиція більш ніж притаманна художнику, який, замість того, щоб погодитись з "відкритістю" твору як з чимось конкретно даним, сам обирає її як творчу програму і представляє свій твір так, щоб він сприяв максимальній можливості для відкритості" [8, 372]. Не можна сказати, що в античних авторів значення суб'єктивного моменту було абсолютно відсутнім (того факту, що сприйняття твору передбачає відношення взаємодії між суб'єктом, який "бачить", і твором як об'єктивною даністю), особливо коли мова заходила про образотворчі мистецтва. Платон в діалозі "Софіст" зазначає, що художники задають пропорції не відповідно до об'єктивного стану речей, а в співвідношенні з тією точкою зору, під якою спостерігач сприймає образ. Вітрувій проводить відмінність між симетрією і евритмією, розуміючи останню як узгодження об'єктивних пропорцій з суб'єктивними вимогами споглядання. Розвиток теоретичного уявлення про перспективу і її практичне осмислення свідчать про поглиблення поняття того, яку роль грає суб'єктивність в тлумаченні твору. Проте такі погляди однаково заставляють діяти проти відкритості на користь замкнутого характеру твору: "різні перспективні хитрування були не чим іншим, як поступками, які вимагали від глядача певного положення в просторі, сенс якого полягав в тому, щоб він побачив зображення єдино можливим і правильним чином, тим самим, до якого автор (удаючись до візуальних трюків) намагався його підвести" [7, 204].

До таких висновків прийшла сучасна критика, і тільки сучасна естетика може зробити їх своїми законами, але було б необачно апостулювати в барочній поетиці свідому спробу створення "відкритого" твору. Значна частина сучасної літератури ґрунтується на використанні символу як повідомлення про невизначену відкритість для нових осмислень. Як приклад можна розглядати твори Франца Кафки, які є не ситуаційними, тобто не такими, які потрібно розуміти в їхньому безпосередньому, буквальному значенні. Проте на відміну від середньовічних алегоричних побудов тут смислові обертони не усвідомлюються в певному однозначному розумінні і не намагаються впорядковувати текстуальний світ. Різні тлумачення кафкіанських символів (екзистенціальних, богословських, клінічних, психоаналітичних) лише частково можуть вичерпати можливості твору: насправді вони залишаються невичерпними і відкритими в своїй "неоднозначності", оскільки на зміну світу, впорядкованому відповідно до загальноновизнаних законів, приходить світ, заснований на неоднозначності, як в негативному сенсі відсутності орієнтирів, так і в позитивному сенсі перегляду наявних цінностей і непорушних істин. Навіть твори мистецтва, в яких неможливо встановити, чи прагнув автор до символіки, невизначеності або неоднозначності, певна критична поетика намагається представити, як розгорнуту символічну систему. Раніше говорилося про неоднозначність як про етичну установку або як про співштовхування проблем, проте сьогодні психологія і феноменологія говорять також про неоднозначність сприйняття як про можливість, не пориваючи із загальноприйнятими правилами пізнання, зрозуміти світ в тій його первозданній можливості, яка передує будь-якого роду стабільності, обумовленій звичним, сталим поглядом на нього.

Гуссерль зазначав, що "будь-який момент життя свідомості має певний горизонт, який змінюється разом із зміною спрямованості свідомості, а також зміною фази розгортання. Наприклад, у зовнішньому сприйнятті точно сприйняті дані об'єкта сприйняття містять в собі вказівку на ті сторони, звернення до яких вторинне, які ще не сприйняті, але лише передбачаються в сенсі чекання і навіть без наявності яких вони є аспектами, яким ще "належить" стати сприйнятими. Саме ця постійна спрямованість (інтенціональність) і знаходить новий сенс в кожній фазі сприйняття. Крім того, сприйняття має горизонти, які наділені іншими можливостями сприйняття, причому такими, які ми могли б мати, якби спрямували процес сприйняття в інший бік, тобто якби просунулися вперед, зайшли збоку" [2, 452]. Сартр також нагадує про те, що існуючий факт не можна звести до кінцевого ряду явищ, тому що кожне з них пов'язане з суб'єктом, який знаходиться в постійній зміні. Таким чином, не лише об'єкт представляє різні проєкції, але можливими є різні точки зору на одну і ту ж проєкцію. Для того, щоб визначити об'єкт потрібно співвіднести його з тотальністю того ряду, членом якого він є як одне з можливих явищ. У цьому сенсі традиційним дуалізм буття і явища поступається місце полярності кінцевого і безкінечного, до того ж так, що безкінечне опиняється в самому осередді кінцевого. Такий вигляд "відкритості" лежить в самій основі будь-якого акту сприйняття і характеризує кожен момент нашого пізнавального досвіду: відтак, будь-який феномен як би наповнюється певною потенцією, "потенцією бути розгорнутим в ряд дійсних або можливих явищ". У перспективі відкритості сприйняття твору мистецтва проблема відношення феномену до своєї онтологічної підстави переростає в проблему відношення феномену до багатозначності його сприйняття і потракування. На цю ситуацію звертає увагу і Мерло-Понті: "Отже, яким чином річ зможе істинно з'явитися перед нами, якщо синтез ніколи не завершується?. Як я можу отримати досвід про світ як про якусь відстороненість, що існує у дії, якщо жоден з ракурсів мого спостереження, не вичерпує його і якщо горизонти завжди залишаються відкритими? Віра в річ і світ може лише передбачати завершений синтез і ця завершеність неможлива через саму природу перспектив, які співвідносяться між собою, оскільки кожна з них через свої горизонти постійно відсилає до інших перспектив. Протириччя, що виявляється нами, між реальністю світу і його незавершеністю – це протириччя між всезагальністю свідомості і його залученості в конкретне поле

присутності. Ця двозначність не є якоюсь недосконалістю свідомості або існування, а їх визначенням. Свідомість, що вважається оселею ясності, навпаки, саме є осередком двозначності " [3, 506 ].

В даному випадку потрібно обмежитись підкресленням наявності відповідностей або, щонайменше, співзвучності: співзвучність, яка свідчить про взаємозв'язок проблеми з різних галузей сучасної культури, вказуючи на загальні елементи нового бачення світу. Йдеться про подібність проблем і вимог, які художні форми відображають, про подібність, яку ми зможемо визначити за принципом структурних аналогій для того, щоб ми мали можливість говорити про необхідність або можливість встановлення строгих паралелей.

Умберто Еко намагається апостролювати нову поетику свого часу, яка в своїй сутності є досить неозначеною, ігровою і неконтрольованою. Відкритий твір і відкритість будь-якого твору мистецтва, є, на його думку, основою сучасного мистецтва, і це не викликає жодних сумнівів.

#### Використані джерела

1. Бахтин. М. М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – М.: Азбука, 2004. – 348 с.
2. Гуссерль Эдмунд. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга 1. Общее введение в чистую феноменологию / Эдмунд Гуссерль. – М.: Академический проект, 2009. – 489 с.
3. Мерло-Понти Морис. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти. – М.: Ювента, 2004. – 609 с.
4. Ребеккини Дамиано. Звезды итальянского интеллектуального небосклона / Дамиано Ребеккини. – 2006. – <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/re26.html>. – Назва з екрану.
5. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" / Умберто Эко. – М.: Симпозиум, 2007. – 105 с.
6. Эко У. Открытое произведение / Умберто Эко. – М.: Академический проект, 2004. – 384 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.
8. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Умберто Эко. – СПб.: Александрия, 2007. – 423 с.

УДК 504:111.852"71"

**Катерина Михайлівна Степико**

магістр Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка

### ЕКОЕСТЕТИКА В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

*У статті розглядається напрямок у сучасній світовій філософській думці – екофілософія, який дав поштовх розвитку нового вектора естетичної теорії – екоестетики. Виокремлюються основні течії екоестетики та подається їх характеристика. Аналізуються нові напрямки у мистецтві, які були засновані на теоретичній базі екоестетики. Доводиться положення про те, що екоестетика є самодостатнім та актуальним напрямком естетичної теорії.*

*Ключові слова: екоестетика, естетика природи, екофілософія, ленд-арт.*

*In this article trend in modern philosophical thought – ecological philosophy is reviewed in context of giving birth to new movement in aesthetics theory – ecological aesthetics. Basic ecological aesthetics's trends is marked out and their characteristic features are described. New trends in art, which were based on theoretical principles of ecological aesthetics are analyzed. Statement, that ecological aesthetics is self-sufficient and actual movement in aesthetics theory is proved.*

*Keywords: ecological aesthetics, aesthetics of nature, ecological philosophy, land-art.*

Екологічна філософія, або екофілософія, як напрямок у філософії сформувалася досить недавно – у 70-х роках ХХ ст. як відповідь на актуальні світоглядні питання людства. Криза, яка з'явилася, була (і залишається) не просто техногенною, економічною або природною, а є кризою втрати старих моральних та світоглядних постулатів людства. І дійсно, зараз неозброєним оком видно наслідки, які принесли нам антропоморфізм, механіцизм та матеріалізм. Виникає потреба у філософії, яка не просто відкине усе те, що було надбане тисячоліттями, і запропонує вихід у радикальній відмові від напрямку розвитку, за яким іде людство. Навпаки, потрібні орієнтири, які скоригувавши недоліки надмірної технізації, антропоморфізації, споживацтва та ін., будуть скеровувати розвиток в обраному напрямку, але вже без гострих перегинів.

Очевидно, що екофілософія є необхідною світоглядною течією саме для західних цивілізацій, адже усі недоліки у світосприйнятті, які вона має усунути, характерні саме для Заходу. На Сході ми можемо спостерігати майже вроджений архетипний імунітет до кола означених проблем (хоча, не слід недооцінювати вплив вестернізації на свідомість мешканців Сходу). Екофілософія змальовує людину не як панівну істоту у Всесвіті, яка володіє безпомилковим алгоритмом дій, а як істоту, яка є органічно вписана у зовнішнє середовище, витвором якого вона є і від якого постійно залежить. Неозброєним оком видно, що відбувається зміна парадигм: від дуалізму людство йде до монізму, тобто до єдності матерії та свідомості, відкидаючи попередні установки когнітивізму. І якщо людина утворює

едність зі своїм оточенням, то цілком зрозумілою є назва нової течії – вона утворюється на фундаменті екології, тобто науки про відношення живих організмів та їх спільнот між собою та середовищем.

Екофілософія виражає найсуттєвішу тенденцію постмодернізму – прийняття до уваги плюралізму, який існує в усіх сферах людської діяльності: культурі, світогляді, моральних орієнтирах, філософських засадах, наукових надбаннях, тощо. Постмодернізм вже не влаштовує стара парадигма і тому він, цілком очікувано, пропонує дослідити її протиріччя і сформуванати нову, більш актуальну.

Хто ж є знаковими особистостями та засновниками екологічної філософії? Сам термін "екологічна філософія" був введений у теоретичний ужиток норвезьким професором філософії Арне Нессом, який вкладав у нього наступний зміст: "Під екологічною філософією я маю на увазі філософію екологічної гармонії або рівноваги. Філософія – це вид мудрості, яка нормативно відкрита та містить норми, правила, постулати, пріоритетні цінності та гіпотези про організацію нашого Всесвіту. Мудрість – це принципи мудрості, приписи, а не лише науковий опис або прогноз. Дослідження у сфері екофілософії покажуть, що проблеми у людстві існують не тільки внаслідок забруднення, перенаселення, нестачі ресурсів, а й через неправильно розставлені пріоритети" [1, 8].

Екофілософія А. Несса базується на світоглядних засадах М.Ганді, філософії буддизму Махаяни та пантеїзмі Спінози. З цих позицій філософ різко критикує принципи індустріального суспільства, яке спрямоване на те, щоб задовольнити не тільки найбільш суттєві потреби, а й роздуті бажання, задоволення яких потребує все більшої й більшої кількості ресурсів. Цікавим тут є те, що приймаючи ідеологію такого суспільства, людина свідомо відмежовує себе від світу, в якому вона функціонує, робить себе незалежною від нього, ставить своє Я понад усім буттям. Екофілософія має такі орієнтири, які зможуть об'єднати людей різних культур, віросповідань, моральних та політичних переконань – тобто вона доступна всьому людству за своїми засадами. Основним лозгвом цієї течії є "Самореалізація для усіх істот!" – і це не простий опис, а такий стан речей, який має бути з часом. Для людини самореалізація тут розуміється так: якщо людина не знає, як результати її дій вплинуть на інших істот, то слід утриматися від дій. Так реалізовується буддистська ідея про те, що усе в цьому світі пов'язане між собою. Якщо ж раніше це була філософсько-містична установка Сходу, то зараз – це цілком сучасна європейська доктрина. Метою екофілософії є повний та всебічний розгляд ситуації, в якій зараз знаходиться людина. Знову ж таки – людина у центрі уваги. Але А.Несс не робить крок до антропоцентризму, а, навпаки, рішуче його уникає. Важливим є усвідомлення того, що усі живі істоти мають вроджену цінність і це має скеровувати людей у їх діях та орієнтирах. Такі моральні орієнтири мають мінімізувати негативні наслідки на людську спільноту й оточуюче середовище.

Ще однією цікавою концепцією екофілософії відзначився французький філософ та психіатор Фелікс Гваттарі, який вважає, що "переконання, яких традиційно притримуються захисники природи, неясно виражають складність відносин між людьми та їхнім природним оточенням, через ствердження дуалізму між людськими (культурними) та не-людськими (природними) системами. Він розглядає екофілософію як нову моністичну течію з плюралістським методом. Екологія має зміст тоді, коли є наукою, що вивчає групу феноменів (враховуючи людську суб'єктивність, оточуюче середовище та соціальні зв'язки), які міцно пов'язані між собою" [3].

Концепція Ф.Гваттарі надзвичайно глибока та цікава. Він розглядає екофілософію не як течію, що здобула прихильність серед групки людей, які аналізують тільки стан природи, а як новий філософський напрям, який орієнтований не тільки на збереження оточуючого середовища, а й на "суспільство, функціонування міського простору та інтелектуальний клімат. Якщо ми вивчаємо екосистеми, в яких функціонує *homo sapiens*, необхідно займатися соціальними, політичними, етичними та естетичними проблемами" [5, 185]. Так Ф.Гваттарі розширює коло проблем, які включає в себе екофілософія та стверджує, що вона має стати основним світоглядним орієнтиром для майбутнього людства. Тут ми отримуємо не якусь вузьку галузь окремого знання, а світоглядно-філософську концепцію, яка охоплює достатньо велику частину людства. І дійсно, заклики деяких представників екологічних рухів повернутися до природи здійснити, навряд чи, можливо, адже людство вже досить далеко пішло вперед по шляху техногенного розвитку і ідеї про "Золотий Час" вже вичерпали себе. Філософ розширює формальне розуміння: він не прагне створити всеохоплююче вчення, яке було б сприйняте абсолютно більшістю (історія показує, що концепції, які базувалися на подібному фундаменті неминуче відійшли у минуле), навпаки, він підкреслює, що основним тут є різноманіття у поглядах та сприйняттях – а отже, панування суб'єктивності. Доцільно не витрачати час на пошуки абстрактної істини або загальної блага, а зосереджувати свої зусилля на втілення своєї концепції у життя.

У чому ж полягає завдання екофілософа? Він турбується не тільки про зникаючі види або забруднення середовища, а й про духовне збідніння людства, яке виникає з розвитком капіталістичного суспільства, він звертає свою увагу на центри прогресивної думки – міста та намагається знаходитися серед людей, а не належати до частки філософської еліти. "Екософська свідомість має привести до формування нових союзів, у яких вирішальну роль буде відігравати не полярність "ліві/праві", а ... екологія. Мета цих союзів полягає в залученні різноманітних складових, що дозволить випрацювати програму-мінімум загальних дій" [5, 185].

Екофілософія має своїм завданням не просто знайти та об'єднати різноманітних людей за інтересами, а створити суспільство, яке базувалося б на фундаменті взаємодопомоги. Ф.Гваттарі

зізнається, що у екофілософії немає якоїсь чіткої цілі, їх безліч і вони змінюються залежно від того, що є актуальним на даний момент – адже ми знаходимося у парадигмі постмодернізму. Отже, ми бачимо, що концепція Ф.Гваттарі є досить добре продуманою, різноплановою та актуальною й вдало описує стан сучасного людства й екоософію як один з напрямків сучасних філософських досліджень.

Базуючись на здобутках екофілософії, виростає новий напрям в естетичній думці – екоестетика. "Екологічна естетика зараз об'єднує такі напрямки досліджень як естетика природи, садову та ландшафтну архітектуру, екологічне та природне мистецтво, архітектурне та міське планування та відношення між різними видами естетичного розуміння, яке б відповідало цим різним сферам пошуків" [2, 85]. Сфера інтересів даної теорії простягається на освоєння чуттєвого зв'язку людини з природним оточенням за допомогою культурних орієнтирів. І дійсно, зводити предмет екологічної естетики тільки до взаємозв'язку людини та навколишнього середовища було б занадто банально, адже людина функціонує не тільки у природному вимірі, а ще й у соціальному, а тому "навколишнє середовище" поняття амбівалентне. На нашу думку, поява нового напрямку у філософській думці зумовлена тим, що відбувається перехід до глобального способу мислення – людство відмовилося від локальності та антропоцентризму і тим самим розширило коло свого сприйняття найбільш широко за всю історію свого існування. Тому і в мистецьких практиках розширюється предметний простір дії – з картинних галерей та музейних залів, які були доступні лише інтелектуальній верхівці, елітарне мистецтво стає доступним для мас. Змінюється сам масштаб творчих задумів – якщо раніше митець обмежувався полотном картини, то зараз він сміливо береться за створення об'єктів, які займають декілька кілометрів (наприклад, об'єкти ленд-арту). Художники беруть собі у співавтора природу – раніше ворожу людині силу, яку протиставляли впорядкованості та осмисленості людського буття як щось дике та незграбне. Але з пануванням постмодерністських переконань погляд на природу змінюється. Людина розглядається як частина природного середовища, природне середовище – частина людини, соціальний комплекс виступає тут зв'язком між людиною та природою.

На нашу думку, цікавість до екологічної тематики також є знаковою характеристикою сьогодення, адже тільки зараз усе людство зацікавлене проблемою збереження середовища, у якому воно звикло жити. Тому, постулати екологічного мистецтва мають бути близькими та доступними усім: адже мистецтво має бути комунікативним. За допомогою залучення могутніх природних сил митець може створити у людини, що сприймає твір мистецтва неймовірно сильні відчуття (споглядання пустель, океані, стихійних сил з часткою людського художнього втручання має досить глибокий вплив на свідомість та емоційний стан). Раніше людина завжди нав'язувала свою волю, своє сприйняття природі у створенні об'єктів художньої творчості – зараз ця ситуація докорінно змінюється. Ось що пише у своїй книзі Маньковська Н.Б.: "Мистецтво та природа не мають протиставлятися через те, що вони належать до різних груп естетичних об'єктів. Навпаки, їх відмінність передбачає плідну взаємодію" [7, 346]. Отже, ми бачимо, що навіть у своїй новій формі мистецькі пошуки не втрачають своєї комунікативної, естетичної, гедоністичної, пізнавальної, виховної, суспільноперетворюючої та компенсаторної функцій, що свідчить про те, що безпідставними є розмови про занепад мистецтва в добу постмодернізму.

Одним з напрямків сучасного мистецтва є ленд-арт, на прикладі якого ми вважаємо доцільним розглянути основні засади екологічно орієнтованої естетики. "Ленд-арт (від англійського "land art" – "земляне мистецтво") – напрямок у образотворчому мистецтві останньої третини ХХ ст. Заснований на використанні реального пейзажу у якості головного художнього матеріалу та об'єкта" [12]. Ленд-арт є відгалуженням мінімалізму, тому митці намагаються досягти максимального змістовного наповнення за допомогою найменшої кількості об'єктів. Крім мінімалізму, митці надихаються здобутками концептуалізму та кубізму. Ісаму Ногучі, який у 1938 році створює у Нью-Йорку фонтан Chassis (Шассі) для компанії Ford Motor, вважається натхненником ленд-арту, хоча сам він не відносив себе до цього напрямку. Але його вплив на сучасний ленд-арт та ландшафтну архітектуру очевидний у багатьох роботах і зараз. Цей мистецький напрямок офіційно утвердився у 1968 році у груповій виставці "Earthworks" ("Твори Землі") у галереї Двен (Dwan) у Нью-Йорку. Основними представниками ленд-арту вважаються: Роберт Смітсон, Річард Лонг, Герман де Врайс, Вальтер де Марія, Майкл Хейзер, Хаміш Фултон, Енді Голдсворті та Япек Талицькі.

У своїх творах митці використовують простір дикої природи, щоб широтою несамовитої стихії підкреслити плінність та тендітність людського панування над природою. Основним матеріалом для творчості є чисто природні матеріали або їх поєднання з мінімальною кількістю штучних елементів. Цікавим є те, що немає теорії, яка б давала повний аналіз методів цього напрямку. Навпаки, напрямок заохочує постійний творчий рух та самобутність. Представники ленд-арту заперечують музеї або галереї як єдині установи, де можна ознайомитися з творами мистецтва, і створюють монументальні ландшафтні проекти, які не вписуються у рамки комерційного мистецтва або традиційних арт-об'єктів, які легко транспортувати. Часто ознайомлення з творами ленд-арту децю ускладнює їх топологічне розташування, тому для того, щоб донести ці твори до широкого загалу необхідно звертатися до фото або відео-арту, що допомагає якомога більшій кількості людей спостерігати за творіннями митців.

Вважаємо за доцільне розглянути мистецтво ленд-арту на прикладі творчості одного з відомих представників цього напрямку Роберта Смітсона, який народився в 1938 році в м. Пассаїка, Нью-Джерсі і з дитинства захоплювався природничими науками, міфами, літературою. Ці інтереси він розвивав у собі протягом усього подальшого життя. "Визначне місце у його творчості займало переос-

мислення базових понять скульптури, місця, пейзажу, а також їх підкорення абстрактним ідеям, серед яких найважливішою була ідея ентропії" [11]. Найбільш відомою роботою митця є "Спіральна дамба" ("Spiral Jetty"), яку він створив у 1971 році. Об'єкт був зроблений з 6 650 тон чорного базальту та землі у формі катушки довжиною 457 м. і проектувався таким чином, щоб відділити мілководдя Розел Поінт (одну з найстаріших рівнин Юти (Америка)) від північно-східного берега Великого Солоного Озера, де вода стає червоною від морських креветок та водоростей. Дамба є настільки широкою, що на ній вільно можуть роз'їхатися два транспортних засоби. Спочатку вона була чорного (базальт) та червоного (вода) кольорів. Невдовзі, через підвищення рівня води вона була затоплена і десятиліттями знаходилася під водою. У 2004 році її поверхня знову опинилася над водою – через засуху. За той період, поки дамба була під водою, її колір змінився через те, що на ній накопичилася сіль – дамба побіліла.

Отже, "Спіральна дамба" втілює у собі ідею динаміки та ентропії – неминучого розпаду усіх речей. Також він втілює досить цікаву ідею митця – ідею про "місця" (тобто, визначні об'єкти, до яких люди влаштовують паломництво). Р.Смітсон вважав, що навіть у XX ст. люди продовжують шукати визначні топоси, які б були продовженням певної міфології і мали б сакральне значення. "Мова йде не про землю, яка багата молоком та медом, а про висохле морське дно, солоні озера та безплідні пустині – про землю, яка і справді може нагадати частини біблейської Палестини" [6, епіграф]. І справді, після трагічної смерті митця у 1973 році (в авіакатастрофі, коли він фотографував один із своїх проєктів) багато прихильників його творчості здійснювали паломництво до його "місць", які все більше міфологізувалися.

Ще одним напрямком досліджень у екологічній естетиці є естетика природи. Цей напрямок має різноманітні історичні витоки та форми. "Вона базується на синкретичному первісному мисленні, оформлюється ідеєю гармонії світу та людини, що склалася у східній та західній стародавніх культурах, отримує філософське обґрунтування у системах Д.Дідро, І.Канта, Ф.Шеллінга, Вл.Соловйова, Р.Тагора, Г.Торо" [4, 352]. Основа європейської естетики природи ґрунтується на фундаментальних абстракціях, які склалися у філософії з античності. Слідуючи за логікою К.М. Долгова, ми можемо віділити три рівні таких абстракцій.

Перший рівень – філософська думка в Давній Греції, а особливо – творчий доробок Платона. Досліджуючи багатоманіття естетичних відношень людини до світу, філософ виокремив проблему імплікованої у світ ідеї краси як принципу конструювання прекрасних речей. Природа є прекрасною настільки, наскільки в ній втілена ідея краси. Космос – є "найбільш прекрасною річчю з усіх, що виникли" [8, 432, 29а]. При контакті з красою природи відбувається перехід від чуттєвої конкретики, яка фіксує естетичні форми природи до здатності людини, що виводить її за сферу сприйняття, що відкриває інший, позаемпіричний зріз естетичної реальності – прекрасне саме по собі у спогляданні якого може жити людина "не обтяжена людською плоттю та іншими тлінними нісенітницями" [9, 122, 211 е]. Отже, існує певний естетичний вимір, який не співпадає з чуттєвим, який іде від світла істини. Він передбачає деякий надчуттєвий стан, що виходить за межі локальних актів естетичного світоспоглядання і який піднімає дух над конкретною ситуацією естетичного спілкування з пейзажем, зірковим небом або сходом сонця. Такий стан звертає людину до певної естетичної точки поза світом, де вона здатна жити в іншому ритмі. Цей трансцендентальний прорив, який здійснюється у сфері естетичних станів людини, пов'язаних зі світом, – прорив до "істинної землі, яка міфологічно описується Платоном як місце, де "немає нічого, що можна було б порівняти з красотою наших місць" [10, 72, 111 а]. З усього вищенаведеного можемо зробити висновок, що Платон у своїх філософських дослідженнях звертається лише до однієї сфери естетичних досліджень – до сфери прекрасного, хоч ми знаємо, що простір естетичного аналізу охоплює значно більшу область людської активності. Але не можна не відмітити тієї визначної ролі, яку природа грає у формуванні культури духовної особистості.

Звернемося тепер до другої фундаментальної абстракції, яка вводиться філософією Просвітництва та обґрунтовується усією класичною філософією XVII-XIX ст. Вона концептуалізує античну модель розуміння естетики природи, надаючи естетичному судженню про світ операціонального значення. В класичній естетиці за допомогою раціонального конструювання переживань та відчуттів автономного індивіда задавалися класичні структури естетики природи. Так, мисленеві акти цього індивіда були співсумірні актам Всесвіту. Класичний тип раціональності спирається на предметну свідомість, яка виходить з бачення світу як природньо впорядкованого цілого. Естетичні об'єктивації світу можна вподібнити художнім об'єктиваціям свідомості, структури яких є моделями для розуміння та створення завершеного образу всесвітньої досконалості.

Якщо слідувати методології Декарта, то можна сказати, що ми осягаємо красу універсуму тією мірою, якою змогли у своїй власній свідомості, у своєму внутрішньому світі побудувати схему втілення цієї краси. Взірцем є відтворення "ідеальної краси", до якої має прагнути кожен митець. Це вимагає від нього постійного вивчення природи, досягнення ним природності та простоти, точного спостереження та досвіду. Дуже цікавими є міркування Д.Дідро про обґрунтування будь-якої прекрасної форми у природі або про те, чому природа вище мистецтва. Дідро своїми міркуваннями про природу як вихідну модель мистецтва, Мендельсон своїми твердженнями про те, сприйняття художньої краси вводять саме ці операціональні процедури ( з точки зору Гобса навіть можна допустити можливість створювати за допомогою операцій обчислення вражень від світу образи фантазії). Будь-яке сприйняття світу має бути осмислене та верифіковане розумом, згідно з існуючими світоглядними установками.



На їх основі має бути вирішене усе, що виноситься в естетичному судженні про світ або зображується у творах мистецтва. Процес наслідування природи має бути не стихійним або механічним, а здійснюватися відповідно до правил розуму, коли митець має вибирати потрібні предмети та риси і зображувати їх у досконалому вигляді. Отже, необхідно таке сприйняття мистецтва, де має свій вплив природа, але природа така, якою вона має бути і якою її собі може уявити розум.

Третя абстракція формується в сучасній філософії ХХ ст. і може наново сконструювати естетику природи – вона пов'язана з предметним виміром людської діяльності. Ідея предметного боку діяльності, взята у культурному вимірі, відкрила в естетичній теорії прогалини, які були невідомі класичній естетиці природи, яка вивчала весь масив естетичної діяльності людини тільки як масив діяльності свідомості. "Під дією великого міста уся природа перетворюється у дещо спеціалізоване. Митець представляє природу у тому вимірі, у якому реклама починає представляти свої товари" [4, 375]. І щоб зрозуміти цю модифікацію естетичного бачення природи, яка відбулася у європейській свідомості, треба звернутися до онтологічного виміру соціального життя, до осмислення буття товару як суспільного відношення, суспільного існування індивідів у ситуації відчуження від природи, у якій і зараз перебуває світова цивілізація. Саме предметний бік діяльності є тим інструментом, сучасне використання якого породило багаточисельні ілюзії всемогутності людини над природою та ейфорію прагматично-насильницького ставлення до неї. Ці процеси породжують особливу онтологічну реальність – специфічну символічну переробку природи, яка відірвана від життєвих елементів людської діяльності.

У сучасних філософських дослідженнях західної філософії проявляються глибокі онтологічні переживання, які пов'язані з осмисленням естетичної долі людини у світі. При цьому прослідковується тенденція залучити два протилежних типи краси – ту, що існує у світі і ту, що існує у мистецтві у єдину конструкцію життя свідомості, духу в цілому. Формулювання такої абстракції можливо здійснити, маючи на увазі, що на межі двох останніх століть відбулося переструктурування чуттєвості, поглибився пошук космічної спрямованості свідомості, а потім стали набирати силу процеси створення нової онтології духу, яка фіксує онтологічні переживання індивідом реальності.

Підводячи підсумки усього вищесказаного, хочемо зазначити, що екоестетика є перспективним напрямком досліджень у естетичній теорії сучасності. Вона сформувалася внаслідок поширення екологічно-орієнтованих настроїв людства і включає в себе різні мистецькі течії. Орієнтуючись на зроблене нами дослідження, можемо передбачити, що основні ідеї, які постулює екоестетика, будуть розвиватися і надалі, знаходячи нові мистецькі форми втілення. Існує великий масив досліджень цього напрямку серед західно-європейських філософів та естетиків, які докладно проаналізували дану проблематику.

#### Використані джерела

1. Dregson A. The Deep Ecology movement: an introductory anthology / Dregson A., Inoue Y. – U.S.: North Atlantic Books, 1995. – 328 p.
2. Toadvine T. Ecological Aesthetics / T. Toadvine // Handbook of Phenomenological Aesthetics (Contributions To Phenomenology). – Springer, 2009. – 383 p.
3. Wikipedia – Режим доступу: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ecosophy>.
4. Доглов К. Эстетика природы / К. Доглов. – М.: Изд-во Института философии РАН, 1994. – 230 с.
5. Дьяков А.В. Феликс Гваттари. Шизоанализ и производство субъективности / А.В. Дьяков. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. – 246 с.
6. Корнель П. Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи / П. Корнель. – СПб.: Азбука, 1999. – 720 с.
7. Маньковская Н.Б. Париж со змеями ( Введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. – М.: Наука-пресс, 1994. – 220 с.
8. Платон. Тимей / Платон : Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 654 с.
9. Платон. Пир / Платон : Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.
10. Платон. Федон / Платон : Собрание сочинений: в 4 т.– М.: Мысль, 1993. – Т. 2.– 528 с.
11. Рудик Н. Ментальные пространства Роберта Смитсона / Н. Рудик // Художественный журнал. – М., 2005. – № 60. – Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/60/smitson/>.
12. Словари и энциклопедии на Академикe. – Режим доступу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1013181>.

---

# Культурологія

УДК 303.446.2: 130.2 (477) "20"

**Василь Володимирович Вовкун**  
кандидат культурології,  
народний артист України

## КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА МАСКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

*У статті висвітлюються актуальні філософсько-культурологічні проблеми співвідношення теоретичної та методологічної парадигми культури та маскультури в Україні початку ХХІ ст., формування творчої особистості та індивідуальності в цих умовах, а також аналізується залежність ціннісно-сміслового змісту й творча спрямованість сучасного культурно-інформаційного простору України. Окреслено національні пріоритети в галузі культури і мистецтва, шляхи й тенденції розвитку новітніх напрямів і течій.*

*Ключові слова: національна культура, творча особистість, маскультура, феномен культури, гуманітарна методологія, культурна ідентичність, культурологічна свідомість.*

*In the work reflection the actual of philosophical and culturalical of the problem's for the correlation the theoretical and methodological paradugma to the culture and mass-culture in the Ukrainian begine XX century, be in form creative personality and the individuality in this is conditions, also analyse the dependence of the social-cultural and the spiritual quality of the personality from the type of social the community, to which the her belong to. In this article scrutinare ways and tendencies person develop in different circumstances cultural-history epochs.*

*Keywords: National cultural, creative personality, mass-culture, phenomen cultural, humanitarian methodological, culturality identification, culturological consciousness.*

В умовах сучасного культурно-інформаційного простору України ХХІ ст. особливого актуального значення набувають культура та маскультура як епіцентр духовно-інтелектуального потенціалу нації, перш за все в контексті їх геополітичних, геокультурних та інтегративних стратегічних завдань. Будь-яке визначення терміна "масова культура" має включати поняття "культура". На сьогодні культурологи нараховують близько трьох сотень значень поняття "культура", і процес новітніх обґрунтувань триватиме й далі. В процесі історико-культурної еволюції поняття "культура" видозмінюється, як і змінюються люди, етнічні та національні спільноти, які творять культуру і самі є її продуктом. Визначення терміна "культура" належить філософам, політологам, етнологам, філологам, відомим сучасним теоретикам і дослідникам, але концептуальної парадигми, прийнятої більшістю науковців, ще не сформовано. Як підкреслюють дослідники, у самому її означенні діють суперечності, інакше кажучи, "її не знають, бо її творять". Це, в свою чергу, віддзеркалюється на дискусії навколо дослідження "маскультури", без чого неможливо з'ясувати механізмів розвитку масової культури чи її руйнації. В такій інтерпретації "масова культура" – це концептуальна категорія, яку залежно від змістовного контексту можна наділити значущістю за допомогою різноманіття часто суперечливих підходів [13, 14]. Всі ці питання знайшли відображення у працях доктора Джона Сторі – директора Центру дослідження ЗМІ та вивчення культури Сандерлендського університету (Великобританія), а саме у вступному курсі "Теорія культури та масова культура", а також доктора фізико-математичних наук, професора Волинського національного університету (Україна) Анатолія Свідзинського – у його праці "Синергетична концепція культури" [12, 34–36; 13, 77–81]. Ці теоретико-методологічні розробки стосуються ролі національної культури, історико-культурної спадщини, сучасних культурних індустрій у розбудові й наповненні національним культурним продуктом інформаційно-культурного простору України та світового українства, а також у справі виховання молодого покоління, формування національної свідомості та самосвідомості.

Основними причинами виникнення проблем у сфері культури та масової культури початку ХХІ ст. є: невідповідність сучасним суспільним умовам успадкованої від радянської доби культурно-мистецької інфраструктури та системи управління нею; незавершеність процесу формування цілісного інформаційно-культурного простору України та напрацювання нових принципів і механізмів реалізації національної культурної політики; виникнення кризових явищ в економіці, які негативно впливають на матеріально-технічну базу, тому сфери культури не дозволяють налагодити інвестиційно-стратегічний напрям її розвитку; несформованість національних інтересів у сфері культури і мистецтва та пріоритетів Української

держави щодо надання підтримки її розвитку; неналагодженість системної роботи у збереженні й суспільній актуалізації національної матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, в її використанні для суспільно-економічного розвитку України та формуванні й популяризації її привабливого іміджу; відсутність цілеспрямованого впливу держави на ринок товарів і послуг у сфері культури, дозвілля та інформації; недосконалість законодавства у сфері культури і мистецтва та відсутність ефективних механізмів контролю за дотриманням його норм; недостатній рівень державної підтримки закладів культури недержавного сектору та відсутність сприятливих умов для його розвитку; проблема незбалансованого і тенденційного способу формування ринку культури, дозвілля та інформації, на якому монополістичні позиції посів закордонний культурний продукт, викликає потребу в цивілізованому протекціонізмі щодо виробника національного культурного продукту і захисту культурного, інформаційного та інтелектуального простору країни. Розв'язання вищезазначених проблем потребує розроблення і виконання перш за все "Державної цільової програми інноваційного розвитку української культури на 2009–2013 роки", згідно з якою вдосконалюється процедура розподілу бюджетного фінансування, збільшується його обсяг та ефективність використання, оновлюються механізми залучення позабюджетних коштів, впорядковується правова база та модернізується система управління галуззю [1, 3–9; 11, 367–376]. Стратегічною метою цієї "Програми" є: формування цілісного національного культурно-інформаційного і мовно-культурного простору, наповнення його високоякісним і різноманітним національним культурним продуктом; збереження і використання національної культурної спадщини як фактора соціального та економічного розвитку українського суспільства; створення в Україні належних правових, організаційних, економічних, технологічних умов для розвитку національної кіноіндустрії, здатної забезпечити підвищення конкурентоспроможності національних фільмів, їх художньої та соціальної значимості та ефективної форми суспільного функціонування; сприяння інтенсивному розвитку національних культурних індустрій шляхом впровадження гнучких механізмів державного регулювання конкурентного середовища для забезпечення належної присутності україномовного національного культурного продукту на вітчизняному ринку культури, дозвілля та інформації; прискорення інтеграції української культури у світовий культурний простір та підвищення ролі культури і маскультури у формуванні та поширенні позитивного міжнародного іміджу України [15, 116–120].

На думку теоретиків та практиків, цю проблему можливо розв'язати двома напрямками. Перший варіант передбачає збільшення обсягу надання державної підтримки закладам культури і мистецтва без змін у механізмі її надання. Цей варіант не вимагає значних законодавчих та інституціональних змін, проте й не забезпечує ефективного використання коштів і призведе до поглиблення проблем у галузі. Другий, оптимальний варіант розв'язання проблеми передбачає: надання державної підтримки закладам культури і мистецтва, а також водночас стимулювання залучення позабюджетних джерел фінансування, зокрема коштів спонсорів, благодійників, меценатів та інвесторів, використання власних доходів зазначених закладів; забезпечення дієвості державної політики протекціонізму щодо маскультури (перш за все вітчизняної кіноіндустрії, рекламної продукції, моди) та здійснення заходів щодо поетапного переходу до продюсерської системи організації маскультури і фінансування її виробництва, розповсюдження та демонстрування фільмів (інших форм відео-продукції), впровадження передових кінотехнологій; запровадження прозорого механізму фінансування культурно-мистецьких проєктів; поєднання протекціонізму стосовно виробника національного культурного продукту та здійснення заходів щодо формування цілісного національного культурно-інформаційного і мовно-культурного середовища, простору, порталу.

В межах виконання цієї "Програми" передбачається збільшити обсяг надання державної підтримки закладам культури (маскультури) і мистецтва (масмистецтва), що надасть можливість: забезпечити розвиток провідних мистецьких закладів і творчих колективів; відродити професійні національні мистецькі школи; підтримати гастрольну та виставково-галерейну діяльність українських митців, фестивалів і конкурсний рух, творчу молодь у створенні нових творів, концертних програм, театральних вистав, а також циркову галузь, позашкільну мистецьку освіту; забезпечити розвиток аматорського виконавського та образотворчого мистецтва [2, 208–210; 9, 320–321]. Водночас, забезпечення формування цілісного національного культурно-інформаційного та мовно-культурного часопростору необхідно здійснити наступним шляхом: через збільшення обсягу надання державної підтримки створення і поширення національного культурного продукту та удосконалення механізму її надання; посилення контролю за використанням мов аудіовізуальними (електронними) засобами масової інформації; надання державної підтримки у виданні українських культурологічних видань і часописів; забезпечення функціонування мережі бібліотек з урахуванням культурних та інформаційних потреб громадян, зокрема поповнення фондів таких бібліотек новими українськими виданнями; надання всебічної підтримки у створенні енциклопедичної, довідкової, наукової, науково-популярної літератури з питань культури, мистецтва, історії України, аудіовидань найкращих творів українських композиторів та виконавців, зразків медіакультури тощо. Особливо цінним є формування Державного реєстру рідкісних і цінних документів "Книжкові пам'ятки України"; впровадження новітніх інформаційних технологій у діяльність бібліотек та музеїв, забезпечення доступу до Інтернету в публічних бібліотеках; створення умов доступу жителів, особливо районних центрів, малих міст, сіл та селищ, до творів національного та світового кіномистецтва; продовження реформування матеріально-технічної бази кінематографії; забезпечення ефективного за-

хисту прав інтелектуальної власності щодо кінотворів, музичних творів та музичного інструментарію України [3, 7–9; 6, 49–50].

В контексті актуалізації української культурної спадщини як фактора формування національної свідомості, нагальним стає забезпечення економічного відродження багатих на історико-культурну спадщину регіонів шляхом: організації системи заходів з метою популяризації української культурної спадщини, запобігання незаконному обігу культурних цінностей; створення умов для розвитку історико-культурних центрів у всіх регіонах; забезпечення пошуку і повернення національних культурних цінностей, що опинилися за межами країни; створення нових музеїв, історико-культурних заповідників, реконструкція та модернізація діючих [3, 8–9; 5, 35–39; 8, 398]. Здійснювати ефективну підтримку українського народного мистецтва, культури національних меншин та аматорської творчості, що передбачає, насамперед: реалізацію регіональних ініціатив шляхом фінансування з державного і місцевих бюджетів та інших джерел; відновлення, збереження і розвиток базової мережі закладів культури у малих містах та у сільській місцевості, включаючи місцеві навчальні заклади; впровадження державних стандартів у наданні населенню послуг у сфері культури; здійснення заходів з метою створення умов для відродження та розвитку народної культури української нації, культурної самобутності корінних народів і національних меншин України, діяльності осередків народної творчості, народних художніх промислів та ремесел; підтримку розвитку аматорського виконавського та образотворчого мистецтва, сучасних альтернативних форм української молодіжної культури.

Необхідно розширити та модернізувати форму міжнародної культурної співпраці України з метою формування і поширення у світі її позитивного іміджу, популяризації національного культурного надбання та його інтегрування до європейського культурного простору, включаючи ефективну презентацію власної культурної ідентичності шляхом активізації співпраці з ЮНЕСКО; культурного співробітництва з ЄС і Радою Європи; розвитку двосторонньої культурної співпраці та обмінів з європейськими країнами та регіональними організаціями; створення світових агентських мереж промоції (просування) та дистрибуції (поширення) української культури і національного культурного продукту, включаючи співпрацю з Міністерством закордонних справ України з метою забезпечення відповідного програмного наповнення роботи культурно-інформаційних центрів у складі закордонних дипломатичних установ України; забезпечення вступу України до міжнародних організацій і фондів, перш за все, європейських; розвитку і поглиблення культурних зв'язків із закордонними українцями для реалізації потреби у збереженні національно-культурної ідентичності та з метою співпраці у поширенні українських культурних цінностей у світі, а також сприяти партнерству з недержавними закладами культури та організаціями приватного сектору економіки з метою стимулювання синергетичного розвитку національної культури (маскультури) і мистецтва (масмистецтва) [4, 5–6; 16, 456; 18, 169–180].

Виконання вищезазначеної "Програми" надасть змогу ефективно забезпечити формування цілісного національного культурно-інформаційного та мовно-культурного простору; збереження і використання національної культурної спадщини як фактора соціального та економічного розвитку українського суспільства; збільшення обсягів виробництва національних фільмів, забезпечення їх присутності на екранах кінотеатрів і телебачення України, виконання 30% квоти використання національного екранного часу; створення умов для доступу глядачів до творів національного кіномистецтва, поліпшення якості кінопослуг та збільшення кількості відвідувань закладів кінопоказу; інтенсивний розвиток національної культури шляхом удосконалення системи надання державної підтримки закладам культури і мистецтва, залучення коштів спонсорів, благодійників, меценатів та інвесторів; розвиток професійного та народного мистецтва; надання населенню послуг у сфері культури відповідно до державних соціальних стандартів; розвиток українського народного мистецтва, культур національних меншин та аматорської творчості шляхом розвитку мережі закладів культури і мистецтва, реалізації культурних ініціатив у регіонах; інтеграцію української культури у світовий культурний простір, підвищення ролі культури у зміцненні позитивного іміджу України у світі, що сприятиме розвитку міжнародної співпраці та збільшенню обсягу закордонних інвестицій в національну економіку; збереження та використання національної культурної спадщини для розвитку культурно-пізнавального туризму і мистецьких ремесел, що сприятиме створенню значної кількості нових робочих місць.

Стратегічні напрямки інноваційного розвитку української національної культури розраховані, перш за все, на перспективи розвитку громадянського суспільства в Україні, яке базуватиметься на духовних, моральних, інтелектуальних якостей людей, які не можуть бути підмінені найкращими інституціями [7, 234; 10, 6; 17, 123]. Для того, щоб в результаті громадянської культури та освіти відбувалося самоутвердження індивідуумів як суверенних членів суспільства, необхідне формування особистісної відповідальності, утвердження людської й національної гідності, зміцнення конституційної демократії, а державотворчі завдання у сфері національної самосвідомості і суспільної психології повинні бути пріоритетними. Власне "Я" повинно стати природним правом у галузях: соціальній, економічній, духовній, національній, політичній [7, 320–321; 8, 6]. Тоді на цій базі формуватиметься активне ставлення до всього, що відбувається в Українській державі, певний рівень культури громадян. Громадянське суспільство є життєздатним і перспективним, коли воно буде наділено атрибутами демократичної і професійної влади, наявністю міцного прошарку національної еліти, достатньо розвинутої індивідуальної і колективної політичної, правової свідомості.

Громадянська культура та освіта передусім мають базуватися на соціальному конструктивному розумінні прав людини [11, 384–390]. Громадянське виховання має розпочинатися у ранньому віці, тому визначальною в ефективності громадянської освіти є роль батьків. Виховання громадянськості передбачає зміну цінностей і ментальності всього суспільства, а тому перехід до демократичної практики має відбуватися у сферах: політичній, соціальній, індивідуальній [5, 35–37]. Як підкреслював Г.Ващенко, кожний народ має свої національні властивості, психічні й, зокрема, свої властивості інтелектуальні, то і в галузі розумового виховання, крім загальнолюдських завдань, мусять стояти завдання, що відповідають цим властивостям. Тому система освіти має відповідати перш за все соціально-політичному устроєві держави, а також психології народу та його національним традиціям. У всьому цьому український народ має свої відмінності [12, 116]. Передусім, головною і обов'язковою умовою є виховання поваги у всіх, незалежно від національної, релігійної належності, до України, української нації, її національних і державних символів і святинь, державної мови, історії, культури, традицій громадянства [12, 177; 14, 149–150]. В цьому контексті розвиток громадянської особистості передбачає кілька просторово-змістовних напрямів: індивідуальний (домінують особисті інтереси, мотивації, уподобання відповідного світобачення); етнонаціональний (домінантою є інтереси соціокультурного розвитку конкретного етносу на рівні культури, мови, історії, традиції, релігії); національний (інтереси українського народу, розвитку його духовності, культури, державної мови, повага до національних святинь і державних символів, традицій, релігійних вірувань, загалом сприяння прогресу української нації); планетарний (домінантою є засвоєння загальнолюдських цінностей, надбань світової культури, стимулювання інтерактивних (креативних) зв'язків та інтеграційних схем у сферах людської життєдіяльності). Безперечно, громадянська культура та освіта повинні бути основою для саморозвитку людини. Особиста духовна діяльність – це активні зусилля особистості для того, щоб моральні багатства суспільства – наші політичні, моральні, естетичні ідеї, погляди, переконання, ідеали – стали багатствами особистості, внутрішніми цінностями людини, нормами й правилами її поведінки. Духовна діяльність – це творча праця, кипуча громадянська діяльність людини. Громадянська культура та освіта мають творитися на конкретно-історичному підході, для конкретного середовища з врахуванням матеріальних, політичних і духовних передумов.

В умовах сьогодення саме культуротворча гуманітарна підготовка є обов'язковою вимогою, критерієм змісту культури та маскультури, національної культури та освіти, з урахуванням технічно-комп'ютерних сфер. І орієнтація лише на загальнолюдські чи суто прагматичні цінності є недостатньою без національно-культурних і державотворчих ідей. Громадянське виховання відбувається з усвідомленням необхідних для нації і держави пріоритетів у духовній, політичній, економічній, інформаційній, екологічній сферах. Тому конструктивна система громадянської культури та освіти, формування геополітичної культури та маскультури, впроваджуючи новий зміст і форми виховання громадян, повинна орієнтуватися як на головні завдання, так і реальний стан духовно-ціннісних потреб українського народу. Загалом, сучасне громадянське суспільство України потребує цілісної загальнодержавної концепції в царині перспектив розвитку національної культури й освіти на засадах філософсько-культурологічної науки, наповненої і конкретизованої ціннісними орієнтаціями. У подальшому порівняльний аналіз різноманітних концептуальних підходів щодо трактування термінів "культура" та "маскультура", "мистецтво" та "масмистецтво" дає змогу розглядати інтегративно поліаспектність і поліфункційність цих феноменів, які займають одне з пріоритетних місць в культуротворчих та мистецьких процесах України початку ХХІ століття. На сучасному етапі формотворення термінологічні інновації української культурології потребують вироблення відповідного понятійно-термінологічного інструментарію на засадах модерної філософсько-естетичної науки.

#### Використані джерела

1. Андрущенко В. П. Духовний світ і культура сучасної української людини / Андрущенко В. П. // Вісник Київського університету. [Серія : Філософія. Політологія. Соціологія. Психологія]. – 1994. – [Вип. 5]. – С. 3–11.
2. Андрущенко В. П., Михальченко М. І. Сучасна соціальна філософія / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко. – Т. 2. – К. : Генеза, 1993. – 317 с.
3. Бітаєв В. А. Історична культурна спадщина та проблема гуманізації естетичного виховання / Валерій Анатолійович Бітаєв // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К. : ДАКККІМ, 2008. – С. 7–9.
4. Богуцький Ю. П. Українська культура : процес самоорганізації та динаміка розвитку / Юрій Петрович Богуцький // Культура України : цілісність у регіональній різноманітності : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 листопада 2008 р.]. – К. : ДАКККІМ, 2008. – С. 3–6.
5. Брезинський В. М. Онтологія цінностей // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [Зб. наук. праць] / Брезинський Віктор Михайлович. – К. : Міленіум, 2007. – Випуск ХІХ. – С. 35–41.
6. Вовкун В. В. Феномен авангарду : досвід термінологічного відпрацювання / Василь Володимирович Вовкун // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – К. : Міленіум, 2009. – № 1. – С. 49–52.
7. Громадянське суспільство в Україні : проблема становлення / В. Ф. Сіренко, С. Б. Боборовік, О. І. Богініч, В. В. Головченко та ін. – НАН України, Ін-т держави і права імені В. М. Корецького. – К. : Логос, 1997. – 423 с.
8. Культура. Ідеологія. Особистість : Методолого-світоглядний аналіз / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. – К. : Знання України, 2002. – 578 с.

9. Культура // Філософський словник / [За ред. В. І. Шинкарука] ; [2-ге вид. перероб. і доповнене]. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – С. 320–321.
10. Культура // Брокгауз Ф. А., Ефронъ И. А. Энциклопедический словарь / [Под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского]. – СПб., 1896. – Т. 17. – С. 6.
11. Левчук Л. Т. Мистецька практика ХХ століття // Естетика : [Підручник] / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк ; За заг. ред. Л. Т. Левчук. – [2-е вид., доповн., і перероб.]. – К. : Вища школа, 2005. – Розд. XIII. – С. 367–376 ; 384–390.
12. Свідзинський А. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк : ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2009. – 234 с.
13. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Джон Сторі. – М. : Акта, 2005. – 126 с.
14. Чорна К. І. Громадянське виховання / К. І. Чорна // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; [головний ред. В. Г. Кремень]. – К. : Юрінком Інтер, 2008. – С. 149–150.
15. Шейко В. М. Поняття "культура" як феномен суспільства / Шейко Василь Миколайович // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. [Серія : Історія]. – К., 2000. – Вип. 2. – С. 116–125.
16. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : [Монографія] / Шейко Василь Миколайович, Богуцький Юрій Петрович. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
17. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.). [В 2-х томах] / Шейко Василь Миколайович. – Харків : Основа, 2001. – Т. 2. – 400 с.
18. Шкляр Л. Є. Духовне життя етносу та нації / Шкляр Леонід Євдокимович // Життя етносу : соціокультурні нариси : [Навч. посібник] / [Б. Попов (керівник авт. колективу), В. Ігнатів, М. Степико та ін.]. – К. : Либідь, 1997. – С. 169–184.

УДК 008:316

**Руслана Іванівна Безугла**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ЕЛІТИ В ПЕРІОД РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ ТА ПОСТРАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ (ХХ століття): історіографія проблеми**

*У статті розглянуто проблему зміни ставлення дослідників до феномена "культурної еліти" в період Радянського Союзу та пострадянської України. Аналізуються праці вчених, присвячені аналізу даної проблеми в соціокультурній ситуації ХХ століття.*

*Ключові слова: еліта, культурна еліта, обраність, творчість, інтелігенція, феномен.*

*This paper considers the problem of changing the attitudes of researchers to the phenomenon of "cultural elite" during the Soviet Union and post-Soviet Ukraine. Analyzes the work of scientists devoted to the analysis of this problem in the socio-cultural situation of the twentieth century.*

*Keywords: elite, cultural elite, exclusivity, creativity, intelligence, phenomenon.*

Внутрішні проблеми українського суспільства резонують із загальносвітовими тенденціями. Процеси глобалізації досить часто призводять до руйнації наступності культурних традицій, стирають національні особливості вітчизняної культури.

Актуальність культурологічного дослідження феномена культурної еліти визначається тією величезною стабілізуючою роллю, яку відіграє в суспільстві дана соціально-культурна група. У соціально-культурній перспективі базова функція еліти полягає у виробленні нормативно-ціннісної основи соціальної солідарності та забезпеченні духовної безпеки особи і суспільства. Духовно-інтелектуальна активність цієї групи виступає свосереднім проектним ресурсом, здатним забезпечувати баланс культурних традицій і новацій, процесів збереження та розвитку. Отже, необхідність дослідження природи, закономірностей функціонування, відтворення та збереження духовно-інтелектуальної еліти українського суспільства визначається культурно-практичною проблематикою, глобальне русло якої фіксує процеси переосмислення культурних базових цінностей, духовно-творчого призначення людини в світі.

Вітчизняна традиція наукового дослідження елітологічної проблематики пов'язана з досить тривалим періодом ідеологічних заборон та обумовленою цією обставиною тимчасовою затримкою появи та визнання видатних досягнень в даній галузі таких авторів, як П.Сорокін, М.Бердяєв, М.Восленський, А.Авторханов.

М. Бердяєв, якого вважають класиком російської елітології (її аристократичного варіанта), був яскравим представником елітаризму ХХ століття. Він виступив проти ідеї соціальної рівності, яка, на його думку, веде до зникнення еліти, аристократії, а, значить, принципів організації суспільства. "Будь-яка держава заснована на нерівностях, на диференціації. Безпосереднього управління, володарювання людської маси бути не може. Аристократія, як управління і панування найкращих, як вимога якісного

підбору, залишається на століття вищим принципом суспільного життя. З часів створення світу завжди буде правити меншість, а не більшість" [2]. Здатність до творення, творчості, прийняття на себе "праці та боргу" проявляють тільки люди "великого шляху", людина ж "малого шляху" – масова людина – живе "без зусиль, не прагнучи себе виправити та покращити", вона "пливе за течією" [2, 121]. Тому народо-владдя, демократія сприймається М.Бердяєвим як загроза творчій особистості, еліті, культурі. "Панування всіх – це темний, безособовий і змішаний хаос. Самодержавство народу – найстрашніше самодержавство, бо в ньому людина залежить від непросвітленої кількості, від темних інстинктів мас, воля одного і воля небагатьох не може так далеко простягати свої домагання, як воля всіх. Демократія несприятлива правлінню сильних, яскравих, творчих особистостей, вона створює нівелююче суспільне середовище, яке прагне цілком поглинути особистість та підпорядкувати її собі.

Важливо в даному контексті відмітити і праці П.Сорокіна, одного з засновників теорії соціальної стратифікації та соціальної мобільності. Відповідно до П.Сорокіна "будь яка організована група завжди соціально стратифікована. Не існує жодної постійної соціальної групи, як була б "пласкою" і в якій всі її члени були б рівними", це "міф, який так і не став реальністю за всю історію людства" [14, 304], причому піраміда соціальної стратифікації стабільна, коли еліта дійсно складається з найбільш талановитих і здатних представників суспільства. На його думку, монополія влади в руках вузького привілейованого прошарку робить суспільство "закритим", загниваючим, перешкоджає найбільш талановитим особистостям з "нижчих" соціальних страт – тобто з народу, така ситуація є руйнівною для суспільства. Цікавою є його теорія "пуголовків" – талановитих вихідців з нижчих прошарків суспільства, потенційної еліти, які своїм інтелектом та здібностями перевершують дворянську правлячу еліту, що залишається у влади, заважаючи "пуголовкам" увійти до еліти, перетворюючи її в контреліту. Така ситуація призводить до порушення соціального балансу в суспільстві [14]. Тобто, якщо еліта перетворюється в ізольовану, імобільну систему, що закрита для активних творчих, талановитих представників соціальних низів, криза суспільства є неминучою, вважає Сорокін. Прикладом такої кризи він називає революцію в Росії, коли "привілейовані" були скинуті з висот соціальної піраміди та замінені низами із "соціальних підвалів". Саме в "аморальності верхів" Сорокін вбачає (разом з У.Ланденом) одну з основних причин кризи владної еліти індустріального суспільства [14].

Своєрідне розуміння розподілення суспільних типів запропонував Л.Гумільов – російський історик-етнолог, філософ, автор оригінальної концепції історичного процесу. Пасіонарність, як активність та творчий злет обраної "кращої меншості" еліти, є важливою складовою розвитку та росту цивілізації. Філософ відмічає історичну залежність фази етносу від моральних якостей членів еліти – в період підйому пасіонарності посилюється відбір до еліти найкращих, в період спаду еліта стрімко деградує. Він також поділяв суспільство на більшість ("обивателі") і меншість ("пасіонарії"). "Пасіонарність" визначається Гумільовим як здатність і прагнення до порушення інерційного стану середовища. Пасіонарії (простіше "великі люди"), з'являються внаслідок впливу космічних енергетичних викидів (мова йде про своєрідні генні мікромутації) і вирізняються високою спрямованістю своєї життєвої мети. Вони мають непереборне прагнення до цілеспрямованої діяльності, пов'язаної зі змінами соціального або природного оточення, присвячують свої життя тій чи іншій меті, а інтереси колективу превалюють над інстинктом самозбереження і турботою про власних дітей. Прояви пасіонарності легко відрізняються від повсякденних вчинків, що продиктовані інстинктом самозбереження, – вони стихійні і можуть бути самознищувальними. Індивіди-пасіонарії за допомогою пасіонарної індукції "заражують" своїх одноплемінників, забезпечуючи високий рівень пасіонарної напруги етносу в цілому. Обивателі ж, також можуть бути мужніми, енергійними й талановитими. "Вони також здатні до подвигів, але за дла власної жадібності, шукають високого становища, щоб утішатися своєю владою, оскільки для них реальним є тільки теперішнє, над яким невідворотно підноситься своє, особисте... Вони хочуть жити зараз і для себе" [5].

Важливо згадати і теорію класів К.Маркса. Згідно з марксистською концепцією соціально-класові відносини складаються на основі взаємодії класів, прошарків, інших соціальних груп. Цементуючим ядром соціальної структури суспільства є класи, які в теорії К.Маркса становлять економічно детерміновані, конфліктні соціальні групи, що, у свою чергу, формуються на основі відносин власності. Основною класоутворюючою ознакою марксистської концепції є відношення до засобів виробництва.

В контексті нашого дослідження окремо потрібно виділити партотратичні концепції (В.Ленін, М.Джилас, М.Восленський та інші). В правлячу партію, на думку В.Леніна ("Що робити?"), входить "вузький прошарок партійних функціонерів", її еліта, та широкий прошарок членів партії, який виконує рішення її керівництва. Ленін визнавав, що "політика партії визначається не її складом, а значним, неподільним авторитетом того тонкого прошарку, який можна назвати старою партійною гвардією" [8].

Питання про правлячий клас, або правлячу верхівку (прошарок), який повинен виникнути після соціалістичної революції виникало та обговорювалося задовго до Жовтневого перевороту та після здійснення останнього. Вже М.Вебер зазначав, що при соціалізмі панівним класом стануть бюрократи. Виникає концепція, яка пізніше отримала назву теорії "нового класу". М.Бакунін писав, що держава диктатури пролетаріату, яку пропагує К.Маркс, буде являти собою "деспотизм правлячої меншості", в складі останньої можуть опинитися непомірні честолюбці, що прагнуть до влади, які будуть прикриватися фразами про те, що вони виражають волю народу, проте це буде управління привілейованої

меншості великою кількістю народних мас. "Проте ця меншість, говорять марксистів, буде складатися з робітників. Так, мабуть, з колишніх робітників, але які, як тільки стануть керівниками або представниками народу, перестануть бути робітниками та стануть сприймати весь світ робітників з державної висоти, будуть представляти вже не народ, а себе та свої притягання на керівництво народом" [1]. Твердження марксистів, що диктатура пролетаріату буде короточасною, а її мета – освіта народу, Бакунін сприймає досить скептично, стверджуючи, що "будь-яка диктатура не може мати іншої мети, ніж увічнення себе" [1, 156].

М.Бердяєв та Л.Троцький констатували, що у 30-ті роки ХХ століття в СРСР сформувався новий привілейований клас – бюрократи, про який говорив М. Вебер. Троцький зазначав, що диктатура пролетаріату стала диктатурою партії, а диктатура партії – диктатурою її верхівки. Саме Троцькому належить важлива роль в розробці теорії "нового класу". Він писав про бюрократичне переродження керівної верхівки партії при Сталіні [2].

Розробка цілісної концепції "нового класу" належить відомому югославському політологу М. Джиласу, він доводив, що "комуністична система" слугує основою для виникнення нового привілейованого класу, яким є бюрократична верхівка партії і держави, у якій є необмежена влада. В праці "Новий клас. Аналіз комуністичної системи" (1957 р.), Джилас показав, що в Радянському Союзі після 1917 р. апарат компартії перетворився на новий правлячий клас, який монополізував владу в державі й суспільстві. Шляхом націоналізації він привласнив всю державну власність. Хоча формально члени такого класу є найманими працівниками, але фактично вони є власниками засобів виробництва, класом експлуаторів. Революціонери перетворюються на реакціонерів. М.Джилас доводив, що "комуністична система" слугує основою для виникнення нового привілейованого класу яким є бюрократична верхівка партії і держави, яка володіє необмеженою владою [6].

Концепцію М.Джиласа продовжив М.Восленський, який використовував замість поняття "нового класу" термін "номенклатура". В своїй роботі ("Номенклатура", 1980 р.) він розвинув ідеї М. Джиласа про партократію, однак до панівного класу в радянському суспільстві зарахував не всіх управлінців, а лише номенклатуру, яка є вищою соціальною верствою. На його думку, номенклатура є ієрархічною структурою вищого керівництва країни і панівним та експлуаторським класом феодального типу, бо привласнює приватну власність, створену народом, який позбавлений політичних і економічних прав [3].

Серед послідовників даного підходу можна виділити праці Г.Ашина, Р.Мухаєва, Р.Сакви, а також низки інших авторів. Сучасні науковці виділяють чотири покоління радянської еліти. Перше – "ленінська гвардія", яка здійснила Жовтневу революцію та мріяла про світову. В середині даної еліти розгортається жорстка міжособна боротьба за владу після смерті В.Леніна. Друге покоління – сталіністи, жорсткі та досить дисципліновані виконавці наказів Сталіна. Відбувається зміна орієнтацій еліти, її мета – побудова соціалізму в окремій країні. Даний період відрізняється широкомасштабними репресіями, ряд політологів кваліфікують останні, як геноцид по відношенню до власного народу. Третє покоління радянської еліти – еліта бюрократії та партійних функціонерів, лідерами якої були Хрущов та Брежнєв. Даний історичний етап характеризують як період інституцізації та рутинізації номенклатурної еліти, та час відносно стабільних елітних кар'єр. Вважається, що в кінці даного етапу (70-ті – перша половина 80-х років ХХ століття) у влади знаходилась геронтократична еліта застою. Останнє, четверте покоління – еліта періоду перебудови. Склад даної еліти був неоднорідним, проте переважали в ній реформатори на чолі з Горбачовим, які прагнули модернізувати існуючу соціально-політичну систему, орієнтувались на гласність та демократизацію режиму.

Ставлення до дихотомії еліта-маса, в радянській філософсько-соціологічній і політичній науці було загалом негативним. В цілому, радянський період характеризується жорстким контролем КПРС над науковими розробками. Важливо зазначити, що в радянській науковій літературі термін "еліта" вперше починає використовуватися в другій половині 50-х років ХХ століття. Загальновідомо, що проблематика "еліта-маса" в зазначений період була жорстко табуована. Тобто, аналізувати еліту можна було тільки в негативному контексті, в напрямі "критики буржуазної соціології". Дослідження радянської еліти було неможливим по ідеологічним міркуванням, адже еліта є атрибутом антагоністичного суспільства. Офіційна ідеологія стверджувала, що в Радянському Союзі відсутня експлуатація людини людиною, відповідно відсутній і панівний експлуаторський клас, немає і не може бути еліти. Цензура не дозволяла використання терміну "еліта" по відношенню до соціалістичних країн. Стверджувалось, що в СРСР існувало тільки два класи – робітники та колгоспники, а також прошарок трудової інтелігенції. Відповідно, в радянській культурі не могло існувати "масової та елітарної" культури, вважалося, що дані явища притаманні тільки "буржуазним" суспільствам. В радянській ідеології приховувалося існування еліти як вищої соціальної страти (адже еліту можна розглядати як вищу страту в системі соціальної стратифікації), яка виконує управлінські функції, володіє інституційними привілеями, тобто всіма атрибутами еліти. Особливо ретельно дана еліта приховувала свої привілеї (спецрозподільники, спецжитло, спецдачі, спецлікарні тощо). Дана інформація була зведена до рангу державної таємниці. Як зазначав М.Джилас, особливості даної еліти полягали насамперед в тому, що експлуатація ними народних мас здійснювалась не за допомогою приватної власності на основні засоби виробництва, а за допомогою колективної власності даного класу (причому в цій власності знаходилась і сама держава) [6].



Т. Заславська виділяла в соціальній структурі радянського суспільства три групи – вищий клас, нижчий клас і прошарок, що їх розділяє. До вищого класу належить номенклатура, яка складається з вищих верств партійної, державної, військової та господарської бюрократії. Основою нижчого класу є наймані працівники – робітники, селяни, інтелігенція. Соціальний прошарок між ними утворюють керівники середньої ланки, а також соціальні групи населення, які обслуговують еліту [7]. Важливо зазначити, що така класифікація стала можливою тільки після розпаду Радянського Союзу.

Потрібно відмітити, що в радянський період більш загальноприйнятим був підхід до розкриття сутності феномена культурної еліти через співвідношення з більш розповсюдженим та традиційним для вітчизняної науки поняттям "інтелігенція". Історично терміном "інтелігенція" (від латинського *intelligens* – розуміючий, думаючий, розумний) в радянській науці і стала позначатися освічена соціокультурна спільність, яку можна кваліфікувати як соціальну групу. Інтелігенція – верхній, освічений прошарок суспільства або суспільний прошарок людей, які професійно займаються розумовою працею та мають, як правило, вищу освіту [4; 7; 13].

Концепція "інтелігенції" як особливого прошарку людей, що об'єднані ідеєю створення та захисту "вищих та незмінних" цінностей правди, краси, добра та справедливості зароджується в кінці ХІХ – початку ХХ століття (М.Колеров збірник "Віхи", М.Бердяев, С.Булгаков, П.Струве, С.Франк та ін.) та визначає даний прошарок через особистісні якості, особливий менталітет та світогляд його представників. Наприклад, наведемо декілька визначень даного терміна: "інтелігенція – це завжди та всюди "верхній прошарок" соціального духу" в смислі "моральної чуткості", його "вершки" [7]; "прошарок, який складається з людей "вищої розумової та етичної культури" [11]. Відповідно до Ю.Лотмана, не інтелігенція, а "інтелігентність" як "якість душі" є основною та визначальною [10]. Низка авторів (П.Лавров, Р.Іванов-Разумник, Ф.Степун, Л.Смоляков, Л.Баткін) також класифікують інтелігенцію як моральну категорію.

А.Лосєв характеризує "інтелігентність", виходячи не з моральних основ, а в зв'язку з особливою "ідеологією особистості": "інтелігентність є форма особистості, яка виникає тільки в зв'язку з тією чи іншою ідеологією", при цьому інтелігентність "майже завжди безсвідома", оскільки "інтелігент не мислить свою інтелігентність, а дихає нею як повітрям". "Ідеологія інтелігентності виникає сама собою і невідомо звідки; і діє вона, сама не розуміючи своїх дій; і переслідує вона мету загальнолюдського блага, часто не маючи про це ніякої уяви" [9, 314-316].

Для П.Сорокіна, інтелігенція – це мисляче середовище, система особливого роду, яка налаштована на виробництво виключно розумових благ [14]. Основними критеріями інтелігенції при визначенні її поняття виступають розумова праця та "вища свідомість" (М. Каспаров, Г.Померанц, І.Кондаков), "дух терпимості та поваги" (Д.Ліхачев, К.Соколов), інтелігенція – сукупність "мислячих людей" (А.Грамши).

В.Межуєв визначає інтелігента як "російського європейця", відзначаючи недоліки визначення інтелігенції виключно через її духовні якості, адже при такому підході інтелігенція стає співтовариством "секуляризованих священиків" [11].

Низка авторів визначають інтелігенцію як частину тих членів суспільства, які професійно зайняті розумовою працею, яка полягає в створенні, збереженні та розповсюдженні цінностей духовної культури. Вказаних членів суспільства відрізняють ідейно-моральні якості (відповідальність перед суспільством, народом, прагнення на практиці реалізувати свої знання та здібності на користь останньому, боротися проти соціального зла тощо) [7; 11; 13; 15]. До "інтелігентних" зараховуються майже всі позитивні якості людського характеру: ввічливість, душевна чуткість, гуманізм, вміння страждати та співпереживати, прагнення до волі. Відповідно до даного підходу, інтелігентність не може бути нав'язаною насильно, вона є історичним утворенням, яке за допомогою складного селективного механізму відтворює себе в поколіннях.

Важливо зазначити, що дослідники звертають увагу на структурну неоднорідність інтелігенції, що пов'язана як з корінною відмінністю в змісті та специфіці діяльності представників даного прошарку, так і з суспільними функціями, які вони виконують. Наприклад, А.Севастьянов виділяє в інтелігенції три прошарки відповідного конусу: верхній – ідеологи, середній – пропагандисти, нижній – найбільш широкий – виконавці [13, 135].

В контексті нашого дослідження важливо констатувати, що існував ряд авторів, які не погоджувалися з використанням терміна "інтелігенція". Так, наприклад, В.Голофаст відмічає, що термін "освічений клас" (або "культурний клас", або "освічений прошарок") є більш вдалим, ніж термін "інтелігенція", оскільки в ньому відсутня ідеологічне та оціночне забарвлення, що практично не допускає різночитання. На думку Голофаста, "культурний клас" і є той "особливий прошарок людей, які складають в сучасному суспільстві культурну еліту – різномірну сукупність носіїв, творців та захисників вищих культурних цінностей" [4, 206-207]. Я.Шепанський, польський соціолог і філософ, вводить синтетичне поняття "інтелігенція/інтелектуали" [15], відмічаючи, що відповідно, "інтелектуальна" складова інтелігенції, інституціолізована в соціальну ієрархію (менеджери культурних та наукових закладів, вчені, юристи тощо), корелюється з поняттям "інтелектуальна еліта", яка в сучасному суспільстві може виступати носієм елітарної технократичної ідеології та входити до панівної еліти (Т.Веблен, С.Ліпсет, Д.Белл, З.Бжезинський, Х.Шельські).

Важливо зазначити, що існує інший підхід, коли дослідники, наприклад А.Квакін, фактично отожднюють поняття "еліта" та "інтелігенція", проте, на нашу думку, такий підхід є досить непереконливим. Автор дослідження підтримує позицію Г.Ашина, який досить справедливо відмічає, що поняття "інтелігенція" не є тотожним поняттю "культурна еліта", оскільки даний термін означає більш широкий соціальний прошарок, хоча "верхівка" цього прошарку може бути частиною еліти, як творчої, так і владної.

Отже, навіть короткий аналіз дає можливість побачити суперечність властивостей та якостей, що розглядаються як основоположні у визначенні інтелігенції, і робить значно переконливішою позицію авторів, які констатують, що "дослідження поняття інтелігенція, його еволюція і трансформації переконує, що відповідно до сучасної ситуації використання даного терміна не тільки не допомагає аналізу, але ще більше заплутує проблему" [12;13;15]. Підводячи підсумок викладеним концепціям, важливо констатувати, що правильною є констатація визначеного часткового співпадіння поняття "культурна еліта" з поняттям "інтелігенція" в її інтерпретації, яка є характерною для традиції, пов'язаної з іменами М.Бердяєва, С.Булгакова, П.Струве, С.Франка, А.Грамши.

Аналіз літератури дозволяє констатувати, що на пострадянському просторі дискусії про еліту, зміну еліт, дихотомію еліта-маси, про те, чи можна вважати пострадянську еліту соціальним прошарком, який вже сформувався, чи тільки знаходиться в процесі формування, широко розгорнулися тільки в 90-х роках ХХ століття. З'являється новий термін – елітологія, який був введений в науковий обіг в 1980-х роках, проте отримав широке розповсюдження в суспільних науках, починаючи з другої половини 90-х років ХХ століття. Елітологія сформувалась як комплексне міждисциплінарне знання, що знаходиться на перетині політології, соціальної філософії, політології, соціології, загальної історії, соціальної психології, культурології. Проте сьогодні елітологія являє собою досить складний та різноманітний конгломерат різноманітних напрямів, які гостро полемізують один з одним.

Початком становлення нової української пострадянської еліти вважають останнє десятиліття ХХ століття. Головною особливістю даного процесу є внутрішня суперечливість, адже суттєвою ознакою сучасної української еліти є її структурна неоднорідність, яка проявляється на рівні ціннісних орієнтацій. Виділяють три основні типи еліти, залежно від її ставлення до реформ, що проводяться: ліберальна, неоконсервативна і соціалістична. Звертається увага і на неоднорідність груп, що складають теперішню українську еліту: вихідці з кіл радянської номенклатури; колишні дисиденти (противники комуністичного режиму); представники бізнесу (які заробили капітал, зробили кар'єру тощо в період перебудови та після неї); колишні кадрові офіцери; наукова і художня інтелігенція; нові політики, які заявили про себе як про лідерів нових партій та рухів.

В даному контексті важливо відмітити сучасні теоретичні напрацювання українських та російських науковців, таких як, М.Афанасьєв, Г.Ашин, О.Гаман-Голутвіна, Л.Герасіна, О.Дука, В.Єлізаров, В.Журавський, О.Криштановська, І.Куколев, О.Лазоренко, В.Мохов, Є.Охотський, С.Перебудов, Д.Погорілий, В.Полохало, О.Понєделков, О.Потєхін, Л.Приходченко, Н.Селютіна, О.Соловйов, А.Старостін, Д.Табачник, Ж.Тощенко та ін.

Дослідженням трансформації українських владних еліт займалися В.Фесенко, М.Шульга, М.Пірен, О.Донченко, О.Куценко, Н.Бойко та інші. Проблема співіснування демократичних ідеалів та наявності елітних груп в сучасних соціумах розглядали А.Ручка, В.Танчер. Питання соціальної відповідальності та концепції соціальної самоорганізації (Л.Бевзенко, В.Ворона, Л.Сохань), з позицій ціннісної концепції українські елітні групи розглядалися такими вченими, як С.Вовканич, Б.Кухта, Н.Теплоухова.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновки, що в будь-якому випадку, незважаючи на різноманітні наукові підходи, дихотомія еліта – маса є ведучим методологічним принципом аналізу соціальної структури. Адже радикальні зміни та зміни соціально-стратифікаційних парадигм, які відбулися в Україні в 90-ті роки ХХ століття (зміна геополітичного статусу в результаті розпаду Радянського Союзу та отримання країною незалежності – з союзної республіки Україна стала самостійним суб'єктом міжнародних відносин) не призвели до виникнення стійкої, збалансованої структури сучасного суспільства. Відсутні чіткі межі між соціальними стратами.

Характер сучасних публікацій в Україні дозволяє констатувати, що переважають дослідження політичної, адміністративної, економічної, регіональної еліт, проте майже відсутні дослідження вітчизняної культурної еліти. Теоретичний аспект проблеми пов'язаний з тим, що в науках, які вивчають еліти (в соціології, філософії, культурології, соціальній психології, політології, антропології, педагогіці), домінують соціологічні аспекти аналізу, а предметом вивчення виступають переважно політичні, ділові, наукові, інформаційні властивості і ознаки елітарності. Найменше вивчені культурні еліти і практично відсутні дослідження культурної еліти українського суспільства.

#### Використані джерела

1. Бакунин М.А. Философия. Социология. Политика / М.А.Бакунин. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
2. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н.Бердяев. – М.: Искусство; Лига, 1994. – Т. 2. – 510 с.
3. Восленский М.С. Номенклатура. Господствующий класс Советского Союза / Михаил Сергеевич Восленский. – М.: Захаров, 2005. – 640 с.
4. Голофаст В.Б. Реальность социального (Эммануель Левинас против онтологизма) / В.Б.Голофаст // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2002. – № 4. – С. 200-207.

5. Гумилев Л.Н. Етногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 512с.
6. Джилас М. "Лицо тоталитаризма" / Переводы с сербо-хорватского: П. А. Щетинин, Е. А. Полак, О.А. Кириллова. – М.: Изд-во "Новости", 1992. – 106с.
7. Заславская Т.И. Человеческий потенциал в современном трансформационном процессе / Т.И. Заславская // Общественные науки и современность. – 2005. – № 3. – С. 5-16.
8. Ленин В.И. Избранные сочинения в десяти томах. В одиннадцати книгах / В.И. Ленин. – Издание второе. Т.1 – М.: Изд-во политической литературы, 1984. – 570 с.
9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев ; ред. В.С. Походаев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
10. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман.– СПб.: Искусство–СПб, 1998. – 704 с.
11. Межуев В.М. Культура и история / В.М.Межуев. – М.: Политиздат, 1977. – 198 с.
12. Межуев В.М. Философия культуры. Эпоха классики / В.М.Межуев. – М.: МГСА, 2003. – 200 с.
13. Севастьянов А.Н. Диктатура интеллигенции против утопии среднего класса / А.Н.Севастьянов. – М.: Книжный мир, 2009. – 192 с.
14. Сорокин П. Социокультурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики права и общественных отношений / П.Сорокин. – СПб.: РХГИ, 2000. – 1056 с.
15. Шепанский Я. Элементарные понятие социологии / Я.Шепанский. – М.: Прогрес, 1969. – 452 с.

УДК 008(477)

**Олександр Васильович Кравченко**  
кандидат історичних наук, доцент,  
завідувач кафедри Харківської державної  
академії культури

### НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

*Досліджуються теоретичні аспекти концептуалізації національного культурного простору. Висвітлюються методологічні проблеми формування національного простору в сучасній державній культурній політиці України.*

*Ключові слова: культурний простір, соціальний простір, національний культурний простір, культурна політика, онтологія гуманітарного знання.*

*The theoretical aspects of conceptualisation of national cultural space are investigated. The methodological problems of forming of space national are illuminated in the modern public cultural policy of Ukraine.*

*Keywords: cultural space, social space, national cultural space, cultural policy, ontology of humanitarian knowledge*

Складність тлумачення національно-культурного простору пов'язана з загальною прийнятністю самої формули та полісемантичністю кожного поняття, що її складає. Проблема просторового виміру суспільства та культури є однією з фундаментальних в сучасній системі гуманітарних знань. Для нашого дослідження найбільш важливим є методологічний доробок П. Бурдьє, М. Фуко, А. Лефевра, Е. Гідденса, а також представників російської гуманітарної географії – В. Каганського, Д. Замятіна, антропології – В. Тішкова, а також вітчизняних дослідників – О. Гриценко, О. Суліменко, С. Бабенко та ін. Метою роботи є аналіз найбільш актуальних змістів поняття "простір" у контексті проблеми національно-культурного самовизначення Української держави.

Втім, починати наукове дослідження з визначення поняття означає суперечити самому стилю сучасного мислення про сутність явищ, оскільки реальність вже давно перестала бути чимось, що може бути зафіксоване однозначно. Сприйняття світу через категорії, які є відображенням послідовності розумових процедур, викликає підозри у некоректності його кінцевих результатів. Реальність усе менше відповідає критеріям та традиціям раціоналізму. Парадоксальним чином вживання тих чи інших категорій, які донедавна сприймалися як щось незмінне та зрозуміле, сьогодні вимагає певних зусиль, а головне – віри у їх необхідність. Очевидно, час встановлених істин, здобутих чи то в результаті логічних вправ, чи то в результаті експерименту, спливає. Полеміка між прихильниками та противниками об'єктивності науки у площині дослідницької практики вирішується на користь висновку про відносність наукових істин. Онтологічний поворот до узаконення "людського чинника" у пізнанні робить умовним традиційне розрізнення "суб'єкта" та "об'єкта", а також не обов'язковим існуючий дисциплінарний порядок наук.

Прогресуючий в науці релятивізм не тільки припускає методологічне міксування, а й передбачає міждисциплінарність як принцип, який дозволяє надати будь-якій проблемі теоретичної стереоскопічності, потрібної для її повноцінної актуалізації. Рівень складності предмета уваги визначає рівень

потреби у тих чи інших способах його усвідомлення незалежно від їх епістемологічної приналежності, чи то до "наук про культуру", чи то до "наук про природу". Наука, будучи позбавленою ознак протиставлення практиці стає технологією засвоєння реальності. Уявність стала рівноправним співучасником творення дійсності. Факт сприймається як результат інтерпретації, виходячи з його контексту. Дійсність розкривається як ситуація. Явище не відрізняється від дійсності, знання може вважатись значимим не саме собі, а як складова програми самовизначення певної спільноти.

З іншого боку, відсутність чітких понять заважає самій проблематизації та аналізу дійсності. Більш того, невіддільність соціальної реальності та уявлень про неї не тільки породжує певний ментальний дисконформ, а й може створювати небезпеку соціального напруження. Відтак потреба у пересмисленні і "реструктуризації" змісту вже начебто сталих категорій є не стільки ритуальним елементом наукової практики, а й необхідністю практичної підтримки "колективного свідомого" як запоруки реальності змісту. "Метафоричність" понять є не ознакою недосконалості методики дослідження, а адекватною складності ситуації пізнавальною формулою. Особливо це стосується "універсальних" категорій – відправних у конструюванні базових елементів певної моделі соціальної свідомості. Власне, те що мається не увазі як "реальність" є досвідом колективного виживання, сформульованим у певних категоріях, що підлягають постійному оновленню у відповідності до нагальних потреб конструювання схем сприйняття та діяльності.

Поняття "простір", яке функціонує у різних сферах знання, можна віднести до універсальних категорій, що формують систему культурних уявлень. Інтерпретація поняття "простір" у гуманітарному контексті надає можливості використання його у якості складової репрезентації соціокультурних феноменів. У цій проекції сформувалося декілька сфер знання, зокрема метагеографія, метаісторія, геополітика, глобалістика тощо. Щодо кожної з них поняття наука у його класичному визначенні може вживатися досить умовно, оскільки йдеться про конструювання свого роду вихідних основ сприйняття будь-яких процесів. Широке розповсюдження відповідної термінології свідчить не лише про тенденцію до розширення та ускладнення контексту сприйняття сучасності, а й про пошук адекватних засобів його усвідомлення.

Як вважає російський філософ І.Т. Касавін, йдеться про творення нової онтології для гуманітарних наук, гуманітарного знання загалом, яка має поєднувати природничий, соціальний, екзистенційні аспекти. Роглядаючи проблему своєрідності сучасної пізнавальної ситуації, він визначив в числі найбільш поширених сфер використання категорій простір та час природничо-наукову, науково-гуманітарну та поза-наукову. При цьому їх концептуалізація відбувається у різних, проте взаємопов'язаних варіантах. Зокрема, простір та час можуть виступати як метафори, покликані за певною інтелектуальною модою надати "теоретикоподібної" форми судженням про предмети, що не потрапляють у проекцію традиційної теоретичної рефлексії ("правовий простір", "економічний простір", "простір реклами" тощо). Дослідник вказує, що такого роду метафори функціонують у сферах політичної та економічної міфології, художній літературі, релігійній та моральній пропаганді. По мірі усвідомлення об'єкта відбувається його концептуалізація, метафоричність поступається більш чітким категоріям. Власне, змінюється сама практика їх застосування: "просторово-часові ознаки починають по'єднуватися з вказівками не стільки на специфічну область застосування, скільки на способи дослідження, які пов'язані з окремими науками". Як тільки "в них вбачають засоби розвитку знання, за допомогою яких можливо отримати приріст емпіричного змісту, критерії теоретичної прийнятності стають більш вимогливими: проблема теоретичного навантаження фактів трансформується у проблему внутрішньої структурованості самої теорії" [3, 90]. Систематизація відповідної термінології, встановлення смислових залежностей між основними та похідними термінами, пошук та знаходження аналогів стають необхідними кроками у вирішенні цієї проблеми.

На нашу думку, основна проблема у визначенні такої категорії, як "простір" є обґрунтуванням певної позиції щодо його сприйняття. На перший погляд йдеться про щось реально існуюче. Але, як виявляється, потреба у такого роду поняттях не означає їх самоцінності, тим більше зрозумілості. Спроби узагальнити їх зміст, вивести "логічну" формулу просторовості, призводять, фактично, до посилення ілюзії розуміння та посилення потоку асоціацій, які мають конкретні соціальні (культурні) основи. Отже, говорячи про простір, ми маємо на увазі соціальність як основну умову формування уявлень про нього. Тобто простір – є складовою певної системи ментальних координат, тому потенційна варіативність змісту, який передбачається просторовою складовою нашої свідомості, у реальності зводиться до конкретики переживань певних ситуацій, що сприяють формуванню образу простору. Людина живе не у світі винайдених науковцями законів, а у реальному світі своїх відчуттів та їх рефлексії. "Насправді, як пише Б. Марков, – простір геометрії та фізики описує не чисто фізичне, а культурне середовище, оскільки, "крапки", "прямі", "площини" тощо – це ідеальні об'єкти, які предствляють інваріанти людського культурного досвіду, що склалися в процесі практичного засвоєння світу за допомогою таких перших інструментів, якими є циркуль та лінійка" [4]. Інтерпретація поняття "простір" у словниках дає певне уявлення про складну динаміку залежності фізичних характеристик простору та наших уявлень про них. Йдеться про те, що простір існує не стільки як абсолютна величина, скільки результат творення (конструювання) людиною (суспільством), що звертається до цієї категорії лише як до способу фіксації своїх інтересів. Тобто поняття передбачає його актуалізацію, насичення конкре-

тним змістом у залежності від ситуації. Це означає, що визначення простору відбувається шляхом обмеження та структурування його змістів. У зв'язку з цим, виникає потреба у дефініціях, які б давали можливість співставляти модули просторовості. Використання для цього більш "зрозумілих" категорій, наприклад: територія, ландшафт, місце тощо, – навряд чи є ефективними, оскільки при цьому "простір" позбавляється того понятійного об'єму, який робить доцільним його залучення для моделювання складних змістів.

Таким чином, простір є метафорою, покликаною забезпечити легітимність соціальних проблем. Формула "національно-культурний простір" функціонує і в публіцистиці, і в офіційних документах, і у науці частіш за все у якості еквіваленту поняття "національна культура". У свою чергу, зміст цього поняття передбачає можливість актуалізувати ті аспекти культурних процесів, які видаються значимими у локальному контексті культури конкретного національного середовища. Характер публічної артикуляції проблем культури в Україні робить необхідним переосмислення кожної складової цієї формули, але, на наш погляд, ключовим поняттям в ній є поняття "простір". Змісти сталих лексичних форм не завжди привертають увагу, оскільки, частіш за все, використовується лише їх звичний підтекст. Проте, багатомірність поняття "простір" ускладнює його операціоналізацію, оскільки водночас припускає сутнісну визначеність (площа) та принципову незавершеність (віддаль), змістовну обмеженість (інтервал між об'єктами) та системну відкритість (можливість розширення), наявність масштабу для усвідомлення змісту процесів та конкретність їх проявів, територіальну реальність та умовність її сприйняття. Тобто, мається на увазі певна множинність, яка потребує її уточнення. Поняття "простір" задає перспективу взаємозв'язку та співставлення складних об'єктів у процесі їх функціонування.

Уточнення просторових величин поняттям культура не спрощує ситуацію. Надзвичайне розмаїття змістів культури фактично робить це поняття залежним від контексту і призводить до практики нечіткого використання відповідної термінології. Тим не менше, у соціальному аспекті культура визначає якісні характеристики певного суспільного укладу. Тобто, культурне виступає не як окремий елемент соціальної системи, а як ознака її суб'єктності. Щодо простору культура може розглядатись як його соціальна форма. Свого часу П. Бурд'є, увівши у науковий обіг поняття "соціальний простір", вбачав у ньому спробу зобразити "соціальний світ" як багатомірну систему, побудовану на принципах диференціації та розподілу, сформовану сукупністю діючих у даному соціальному універсумі властивостей. Ключовими категоріями моделювання соціального простору є сила та влада, які є реалізацією властивостей. Власне соціальний простір можна описати як поле сил, "точніше як сукупність об'єктивних відносин сил, які нав'язуються усім, хто входить у це поле та не зводяться до намірів індивідуальних агентів або ж до їх безпосередніх взаємодій" [1, 15].

Культурна характеристика простору дозволяє розглядати його у якості складової самоусвідомлення конкретної спільноти, свого роду символічною проекцією її ментальних настанов. Таким чином, поняття "простір" як елемент суспільної ідеології набуває політичної ваги і посідає чільне місце у забезпеченні культурної політики, якщо під нею розуміти цілеспрямоване формування певної ціннісної системи. З огляду на походження та спосіб опрацювання концепту культурний простір його можна визначити як інформаційно-емоційне або віртуальне середовище існування людини, яке формується на основі уявних культурних рис певної спільноти і забезпечує певний рівень її самовизначення. Він набуває рис реальності під час зіткнення з явищами іншої культури або відчуття людиною дискомфорту всередині своєї культурної системи.

Але подібна антропологічна парадигма культури поки що не стала домінуючою у вітчизняному соціальному контексті. Набагато поширенішими є діяльнісний підхід, згідно з яким культура є сферою (видом, способом) діяльності людини (суспільства), а також аксіологічний, за яким культура є сукупністю цінностей (матеріальних та духовних). Ці концепції, відповідаючи самій суті культури, усе ж мають досить багато варіантів тлумачення залежно від реальної суспільної ситуації та наявних традицій. Поняття культура та похідні від нього категорії у сучасному українському контексті вживаються здебільшого з наголосом на проблемі державного управління певною сферою суспільної діяльності. Попри тривалі дискусії з приводу культурної стратегії держави та превалюючу думку експертів та аналітиків про необхідність зміни самого принципу державної культурної стратегії, реальна практика зводиться до політичного маневрування певних політичних сил на ґрунті сталих культурних стереотипів при намаганні зберегти успадковану соціокультурну інфраструктуру.

У національному контексті поняття "простір" передбачає наявність практики з його маркування та появу того рівня змістовного визначення культури, який дає підстави для висновку про її національну приналежність. У такому випадку національно-культурний простір відображає певну історико-культурну ситуацію, яка представлена панорамою ідей та образів, що у процесі їх соціальної реалізації відображають динаміку моделювання концепції нації. Уявлення про національно-культурну означеність певної території складають передумови для її порівняння з аналогічними "іншими" національно-культурними утвореннями, і у такий спосіб легітимізують відповідний статус суспільства. Однак, саме акценти дають уявлення про пріоритети державної культурної політики. В українському публічному дискурсі національно-культурний простір сприймається як аналог культурного середовища держави. Тому конкретні характеристики його стану стають підставою для актуалізації національних змістів в культурних процесах і свідчать про ступінь відповідності наявних культурних форм змісту національного.

"Національний культурний простір", як і "національна ідентичність", "національна ідея", "національні інтереси", враховуючи неоднозначність пострадянського контексту поняття "нація", передбачають широкий діапазон трактування їх змістів. "Національно-культурний простір держави" можна тлумачити, наприклад, з наголосом на існуванні загальнонаціональних характеристик культурних форм та процесів, що визначаються територією держави. Виходячи з суті самого поняття "простір", припустимо є, також, інтерпретація цього словосполучення як визначення перспективи створення в межах певного державного утворення національної культури на певному ґрунті, частіш за все етнічному або визначення перспективи мультикультурної трансформації культури держави. Не виключається й інший – глобальний вимір національного, внаслідок або його співставлення з подібними ж культурними феноменами, або як перспектива розширення національних культурних стандартів на певних територіях. Власне, проблема інтерпретації простору у такому випадку пов'язана з практикою використання та поєднання категорій "культура" та "нація" у тому чи іншому суспільстві.

Тлумачення "культурного простору" в аналітичних документах, наукових дослідженнях, політичних текстах, законодавчих актах та їх проектах дає певне уявлення про особливості державної культурної політики України. Так, О. Гриценко у своєму аналізі культурних трансформацій в сучасній Україні визначає національний культурний простір "як сукупність сфер суспільно-культурної діяльності, котрі в сукупності здатні забезпечувати культурні, мовні, інформаційні потреби громадян України [2, 29]. Ідеться про сфери мистецької, культурно-просвітницької, культурно – дозвіллевої діяльності (професійної та аматорської), ефірний простір електронних ЗМІ, національний ринок видавничої продукції, ринки інших культурно-мистецьких товарів та послуг, українські ресурси Інтернету, а також суміжні сфери освітньої та наукової діяльності. У подальшому дослідженні культурний простір конкретизується як мовно-культурний, аналіз якого призводить до очікуваного висновку про його нецілісність, недостатню наповненість національним культурним продуктом. Рівень цілісності національного культурного простору дослідник пов'язує зі ступенем інтегрованості окремих регіонів або суспільних груп у загальнонаціональний контекст за наявності спільної символічної системи, національного культурного продукту та каналів культурної комунікації. Тобто, з усіх можливих інституційних ознак культурної просторовості актуалізуються комунікативні складові. Це, з одного боку, не суперечить теорії нації та національної культури, проте приховує небезпеку дещо спрощеного розуміння існуючої ситуації, яка упродовж останніх десятиліть висвітлюється переважно в контексті історичної спадкоємності та збереження етнічних традицій.

Однак не варто зневажати тим фактом, що історія виникнення української держави не демонструє "класичного" варіанту націєтворення, а сам український народ не належить до числа "старих" європейських націй. Наявність держави не обов'язково підтверджує рівень національної консолідованості населення України. Поняття "національний" щодо країн СНД здебільшого використовується за інерцією радянської політичної риторики – не стільки як визнання наявності національних ознак, скільки як розрізнення політично означених територій. Фактично йдеться про потенційну можливість національного проекту, а не про його завершення. Разом з тим назрілим є питання про те, яким він має бути. Виникає питання про "реальність" та досяжність тієї модерної концепції нації, прикладом втілення якої начебто є мапа сучасної Європи. Отже, нагальним є не стільки обстоювання, скільки змістовна концептуалізація національного простору. Очевидно, що найбільш актуалізований сьогодні безпечивий та "охоронний" контекст національної культурної політики, коли державний культурний простір виступає як об'єкт захисту або збереження, має поступитися іншому – значимості громадянського простору як сфери результативних культурних практик.

Неминучим у такому випадку є потреба у "виправленні імен". Національний культурний простір у вітчизняному публічному дискурсі асоціативно пов'язується з простором національної культури. З огляду на політичну ангажованість поняття "національний", воно експлуатується у контексті ціннісної парадигми, що призводить до заміщення аналізу реальної культурної практики конструюванням "потрібного майбутнього", покликаного, начеб – то, об'єднати населення країни. Внаслідок цього формується певна ідеологема, за якою конкретні форми культурних розбіжностей в сучасному українському суспільстві інтерпретуються як ознака недосконалості національно-культурного розвитку. Звідси прагнення цілісності національно-культурного простору, яка залишається бажаною але недосяжною, судячи з того що цей факт констатується майже у кожній черговій державній концепції розвитку культури упродовж останніх десятиліть. Не заперечуючи значимості цього чинника, особливо у його інформаційно-комунікативному аспекті, для функціонування держави, усе ж варто звернути увагу на те, що цілісність передбачає наявність органічної, природної єдності, тобто наявність інтегруючого "ціннісного ядра" очевидно відсутнього серед тих традицій, які власне і визначають поточну культурну практику населення країни. Як наслідок – відсутність потрібної ієрархії змістів, які покликані сформулювати потрібну для структурування національно-культурного простору когнітивну базу.

Замість намагання об'єктивно усвідомити ситуацію та вибудувати компромісну формулу функціонування суспільного поля стимулюється конкуренції культурно-ідеологічних брендів, покликаних мобілізувати населення не основі діалогу з "іншим", а на основі його неприйняття. Нехтування фактом культурного розмаїття як вихідного у побудові культурної стратегії держави призводить до формування конфліктної моделі конкуренції декількох державних ідеологічних проектів. Сама по собі ідеологіза-

ція культурного простору не є неочікуваною. Проблемою є відсутність уявлень та відчуття значимості просторової складової національної культурної системи.

Отже національно-культурний простір України у сучасній культурно-політичній практиці є комунікативною сферою, де відбувається формування національного дискурсу. Проблема полягає у відсутності потрібної для його повноцінного функціонування громадянської сакральної топології, тому сполучення різних політичних дискурсів в Україні має характер протистояння, а подекуди і боротьби. Полем конкуренції є етнічний та історичний аспекти культури, що провокує суперництво та боротьбу за культурне домінування у державному просторі представників різних територіальних, етнічних, соціальних груп населення. Конкуруючі моделі характеризуються не стільки різними підходами до визначення змісту національного, скільки різними традиціями сприйняття культурного.

Таким чином, національний культурний простір України не є гомогенним простором національної культури. Тому стандартна просторова диференціація за схемою "Центр"- "Периферія" – "Кордон" потребує уточнення в українських реаліях. Зокрема, можна говорити про досить специфічну семіотичне середовище, у якому периферії є значно більш помітними акторами культурно-політичних практик, ніж центр, так само як кордони відіграють неочікувану роль щодо демаркації його цілісності. В українському культурному просторі, де відбувається боротьба за символічну владу, за право бути центром, культурні кордони не співпадають ані з етнічними, ані з географічними, ані з політичними, і не стільки визначають зовнішні межі національного, скільки розмежовують його з середини. Відсутність національної культурної стратегії держави, доказом чого є відсутність потрібного законодавчого та інституційного забезпечення державної культурної політики, підміняється абсолютно адекватним сучасним політичним стандартам проектами, які відтворюють "ідеальну" (нормальну, бажану, очікувану) ситуацію. Нереалізованість жодної з державних концепцій та програм культурного (гуманітарного, духовного, мовного) розвитку свідчить на користь висновку про те, що національний культурний простір України демонструє аномальну модель "культурної пустоти". Перспектива її нормалізації пов'язана зі змінами дискурсу щодо поняття простір. Власне, це і може розглядатись як одна з актуальних проблем дослідження державної культурної політики України.

#### Використані джерела

1. Бурдье Пьер. Социология социального пространства / Пьер Бурдье; пер с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. – М.: Институт эксперимент. социологии; СПб.: Алетейа, 2007. – 288 с.
2. Гриценко О.А. Культурна трансформація в сучасній Україні: основні чинники та загальна характеристика змін / О.А.Гриценко // V Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва "Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації": Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 1-2 червня 2007 р. – К.: Міленіум, 2007.– С. 20 – 31.
3. Касавин И.Т. Пространство и время: в поисках эстетической онтологии знания / И.Т.Касавин // Общественные науки и современность.– 2000.– № 1.– С. 90 – 99.
4. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б.В. Марков. – СПб.: Алетейа, 1999. – 304 с.

УДК 7.032(082.21)

**Юлія Юріївна Сугрובה**  
кандидат філософських наук,  
доцент, завідувач кафедри  
ДУ "Кримський державний медичний  
університет імені С.І. Георгієвського"

### ОНТОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ВИЗНАЧЕННЯ СУТНОСТІ ТВОРЧОСТІ В ДАВНІЙ ПЕРІОД

*У статті здійснений аналіз смислових витоків творчості, вироблених людством. Головним принципом творчості, з позицій античної думки, було наслідування, а його завданнями – моральне удосконалення і просування на шляху до Знань.*

*Ключові слова: творчість, смислові витoki, наслідування, самовдосконалення.*

*Analysis of notional origin of creativity created by mankind is carried out in the article. The main principle of creativity from the point of view of antique thought was imitation and its goals – moral perfection and advancement on the way to Knowledge.*

*Keywords: creativity, notional origins, imitation, perfection.*

Пізнання сутності всіх процесів, пов'язаних з людиною і всесвітом – процес постійного оновлення, поглиблення знань. Тому обговорення питань онтології культури, творчості завжди є злободенною темою для культурології. Необхідність розвитку творчості людини зумовлена конкретними

тенденціями глобалізацією в еволюції сучасної цивілізації: загостренням конфліктів у відносинах між суспільством і природою; розгортанням інформаційної революції; переходом до постіндустріальної стадії розвитку суспільства тощо. Поряд з безперечними прогресивними наслідками і перевагами для людства цивілізаційні зміни несуть нові небезпеки, вимагають творчих пошуків, вироблення ефективних соціальних технологій подолання їх негативних наслідків. Разом з тим процеси, що відбуваються в сучасній Україні, пов'язані з пошуком духовних основ подальшого суспільного розвитку і вимагають радикальних перетворень у всіх сферах життя, що спиралися б на існуючий духовний, інтелектуальний потенціал народу і передбачали розвиток творчих можливостей кожної людини.

Творчість стає предметом аналізу в античній філософії, перш за все у творах Платона і Арістотеля, як перехід небуття в буття, як різниця людської творчості та божественної. В просторі середньовічної культури відбувається становлення нового розуміння творчості як релігійно-богословського дискурсу (Філон Олександрійський, Плотін, Аврелій Августин (Блаженний) та ін.). Ренесансні вчені XVII-XVIII ст. (Р. Декарт, Б. Спіноза, П. А. Гольбах, К. А. Гельвецій, Ж. Ламетрі) підтверджують, що творчість постає як самодостатня, а її зміст зводиться до здатності мислити і діяльнісно освоювати світ. У творах представників німецької класичної філософії – від Іммануїла Канта до Карла Маркса – наявні аспекти людського виміру творчості, проаналізовано окремі види творчості (у мистецтві, матеріальному виробництві тощо).

У вітчизняній науці творчість, як самостійна проблема, постає у кінці XIX – на початку XX століть. На відміну від європейського раціоналізму з його неприйняттям релігійно-сакрального тлумачення творчості, українська і російська традиції спираються на ідею про єдність людини, активність якої спрямована не тільки на творення речей зовнішнього світу, а й на розбудову і саморозвиток себе (Г. Сковорода, М. Костомаров, П. Юркевич, І. Франко, М. Бердяєв, М. Лосський, М. Федоров, С. Франк та інші).

На початку 60-х років були відновлені дослідження у галузі вивчення творчого потенціалу людини, перш за все зусиллями психологів (О. Брушлинського, О. Леонтєва, К. Платонова, Я. Пономарьова, О. Тихомирова, М. Ярошевського), а згодом філософів (В. Біблера, Є. Жарикова, Б. Кедрова, О. Коршунова, В. Пушкіна, А. Шуміліна та інших). Глибше і змістовніше вивчають проблеми наукової, художньої, технічної творчості (М. Бахтін, В. Белозерцев, Г. Волков, А. Гордієнко, Є. Громов, М. Каган, А. Канарський, Л. Коршунова, В. Кудін, Б. Кузнецов, О. Лармін, Л. Левчук, І. Лейман, В. Лутаєнко, І. Майзель, Б. Мейлах, Є. Мирська, П. Рачков, Л. Столович, Я. Стуль та інші).

Наукові концепції, що стосуються загальної характеристики творчості і творчої сутності людини, багаторівневості духовного світу, діалогу як універсальної форми спілкування, розробили сучасні українські і російські дослідники (С. Аверінцев, Г. Батищев, П. Гайдено, В. Губін, Б. Грязнов, І. Кальної, О. Клепиков, П. Крамар, І. Кучерявий, В. Малахов, М. Мамардашвілі, В. Ніколко, Б. Новіков, М. Носов, В. Стрелков, В. Чалідзе, А. Шумілін та інші), розвитку і саморозвитку людини (А. Альгін, М. Гончаренко, З. Донцов, Н. Козлова, І. Кон, В. Лозовой, Н. Харламенкова та інші) [13].

Незважаючи на помітний інтерес багатьох учених до проблеми формування творчості, питання, пов'язані з різними аспектами цього багатогранного процесу, зокрема онтологічного підходу до визначення сутності творчості в різні періоди людської діяльності, не отримали належного висвітлення в сучасній науковій літературі, що викликає необхідність подальшого поглибленого вивчення даної проблеми.

Без здійснення аналізу смислових витоків творчості, вироблених людством, не можна ні зрозуміти теоретичні модифікації сучасних уявлень про творчість, ні належним чином оцінити необхідність і перспективу наукового дослідження творчості на сучасному етапі в Україні.

Що таке сенс? Чому людина приписує (або не приписує) сенс існуванню чому-небудь? Чому люди взагалі замислюються над пошуком сенсу, наприклад, життя, любові, культури, творчості? Сенс є мисленнєве встановлення відповідності існування чого або кого-небудь якій-небудь меті.

Період, який передував виникненню писемності пізніх цивілізацій і розвинених форм інтелектуальної діяльності, не залишив значущих свідочств ставлення суспільств до феномена творчості. Етнографічні дослідження сучасних колективів, які знаходяться на первинній стадії розвитку [6;11;12;15], підтверджують:

- майже повну невичленованість особистості з колективного цілого, що мало сприяє розвитку індивідуального творчого начала;

- в суспільствах, де традиція представляє собою абсолютну цінність, будь-яка новація і навіть імпровізація розглядається як порушення панівного соціального порядку.

Таким чином, можна провести аналогію: в первісну епоху умови для розвитку творчих начал були найменш сприятливі за всю історію людства. У цьому полягає відомий парадокс, оскільки саме в цю епоху творча діяльність – технічна, інтелектуальна, художня – народилася і пройшла перші кроки свого становлення всупереч всім складностям історичної епохи.

Онтологічний підхід до осмислення природи творчості почав розроблятися в давній період. У цей період людської історії він практично не мав альтернатив. Космос вважався створений певними силами, які складають основу всього існуючого.

Першою формою осмислення творчих сил світостворення є міф.

Міф викладає сакральну історію, розповідає про події, які відбулися в достопам'ятні часи "начала всіх начал". Міф розповідає, яким чином реальність, завдяки подвигам надприродних істот,



досягла свого втілення і здійснення [14, 11-12]. Міф – це живе слово світу, звернене до людини, і одночасно – відповідь людини на це звернення. Міф підтримував й організовував світ, постійно відтворюючи, наново створюючи його. Давня людина свято вірила в те, що без його допомоги світ завалиться, тобто повернеться у стан первородного хаосу. Два головних типи міфу – космогонічний і антропогонічний. Космогонічний міф представляє собою опис зміни станів універсуму.

По-перше, це хаотичний стан світу. Тобто стан нерозчленованості: в грецькій міфології таким є Хаос. Частіше за все цей стан представляється первісній людині в образі світового океану, води, в якій лише в потенції існують неподілені небо й земля. Так, грецьке слово хаос походить від розливати, лити. Таким чином, хаос – це ті води, які існували до початку часів і є джерелом всього суцього.

По-друге, хтонічний стан світу (від грецького – земний). Із Хаосу утворюється земна твердь. Іноді поява хтонічного пов'язана з дією богів, котрі починають облаштовувати Космос, нерідко хтонічне виступає у вигляді дракона, з яким вступає в боротьбу герой-деміург.

По-третє, космічний стан світу. Він виникає завдяки діяльності бога-деміурга, який розриває хтонічну скутість, розчищує твердь, одночасно прив'язуючи її до центру універсуму. В результаті із полону вириваються життєві сили, а основа світу виявляється стійкою, прив'язаною до одного місця.

Таким чином, смерть хтонічного начала створює Космос, роблячи його чимось визначеним, живим і плодоносним. У подальшому відбувається облаштування Космосу шляхом поименування: герой-першопредок (наприклад, Адам) промовляє імена речей, тим самим збуджуючи їх до життя. Останній етап космогонічного циклу – створення людини. Часто він веде своє походження від Першопредка, принесеного в жертву під час створення Космосу. Таким чином, в міфі утверджується початкове родство, нерозривна зв'язаність людини зі світом, їх відповідність як мікро- і макрокосму.

Як правило, людина створена для служіння богам в якості виконавця всієї важкої чи брудної роботи. Тому частіше за все матеріал, з якого створена людина, це глина як щось проміжне між доісторичними стихіями землі й води, що характеризується невизначеністю, безформеністю (таким чином, тіло людини за своєю суттю близьке до первинного Хаосу).

В грецькій міфології людину розуміли як результат відображення бога в дзеркалі матерії: Діоніс, задивившись в бронзове дзеркало, був убитий титанами, щоб потім народитися у вигляді людини. Людина – дроблення сакральної субстанції, тиражування образу бога.

Історія людського життя починається з ідеального часу рівності між людьми й богами. В подальшому відбувається моральне псування, рост гордині, що приводить до втрати рівності богам і, як наслідок, до втрати безсмертя. Сенс людської історії відтоді полягає у поверненні до ідеального віку.

Осмислення творчості стає прерогативою філософії після переходу світоглядних акцентів "від міфу до логосу" [5]. У перекладі з давньогрецької значення понять "міф" і "логос" надзвичайно схожі – слово, мовлення, розмова. І міф, і логос – різні способи осмислення людиною і свого місця в ньому. Давніми людьми міф сприймався як істина, сакральне знання про походження і сутність світу й людини, як основний закон, за яким вони існують. Ці функції потім переходять до логосу й науки, що займається його вивченням, філософії.

Філософське осмислення онтологічної сутності творчості на місце богів-деміургів ставить в якості головної творчої сили саме буття, а точніше логос, який себе в ньому виявляє. Логос і буття в античності не протилежні один одному, вони розглядаються в єдності.

Відповідно до уявлень античних натурфілософів творчим началом космосу є першопочаток, який виступає у вигляді тієї чи іншої природної субстанції (води у Фалеса, "безмежного" у Анаксимандра, повітря у Анаксимена).

Філософи вважають основою будь-якої творчості саме буття (Парменід, Зенон, Ксенофан) або становлення, тобто перехід від буття до небуття і назад (Геракліт). Всі вони визнають єдиний закон, що керує всім існуючим, – Логос. Відповідно до цього закону відбувається і творіння космосу (упорядкованого, оформленого, певного буття).

Заслуга введення в філософію категорії творчості як родового поняття належить Платону. В "Пірі" він формулює свою точку зору на проблему творчості. "Все, що викликає перехід із небуття в буття, – творчість..." [8, 85].

Платон припускає два види творчості: один – людський, другий – божественний. Божественне займає вище становище, бо воно створює вищі цінності, людське ж залежить від божественного, ним визначається й обмежене певними часовими рамками. Воно є наслідуванням божественної творчості, але не стільки шляхом конструктивної діяльності, скільки спогляданням його сутності.

І так, в античності вперше з'являється уявлення про чисто людську творчість, яка отожднюється перш за все з творчістю художньою. Поезія і творчість в античності сприймаються як синоніми. Під творчістю античні мислителі розуміють єдність його словесних, музичних і сценічних форм. В Давній Греції існувала певна ієрархія видів і жанрів словесної творчості. В основі знаходилися власне поетичні види – лірика, епос, драматургія, а на вершині прозаїчні – риторика, географія, історія. Вінчала цю ієрархію філософія.

В античності майстер, який створює прекрасні поетичні твори, вважався пророком, обранцем богів. Одухотворений ними, він не мав підстави своєї творчості в самому собі, але, знаходячись у стані, близькому до безумства, наслідував у своїй діяльності гармонії та красі Космосу. Сократ так го-

ворить про поетів: "не мудрістю можуть вони творити те, що творять, а якоюсь природженою здібністю й в несамовитості, подібно до гадателів і пророків" [7, 75].

Платон уподібнює поета копіювальнику, – наче дзеркальна поверхня, він відображає, відтворює, але не пізнає. Аристотель відносить мистецтво і техніку до наслідувальної здібності людини й вважає їх необхідною сходинкою до пізнання. Грецький мислитель виділяє декілька видів наслідування: "наслідувати одному з трьох: або тому, як було й є; або тому, як говориться і здається; або тому, як повинно бути" [1, 648]. Причому вищим видом наслідування філософ визнає тільки останній, третій. Наслідувати належно-му, а не тому, що з'явилося або здається, – така справжнє завдання творчості [9].

Таким чином, творчість має відношення до мистецтва, оскільки має справу зі створенням того, чого не існує. Цей процес є по собі випадковим. Тому мистецтво й протистоїть науці, результат якої те, чому "необхідно бути саме так" [3, т.1, 151]. Відмінність науки від мистецтва зводиться до відмінності "споглядальння" від "дії", тобто "теорії" від "практики". Знання стає протилежним творчій діяльності, бо знання сприяє встановленню єдиної об'єктивної істини, закону, котрому підпорядковується дійсність. Платон доводить різні науки й мистецтва до протиріччя: сфера науки – це сфера буття й істини, а сфера мистецтва – це лише сфера "омани й удавання" [10, т.3].

В умовах ремісницької цивілізації творча діяльність суворо підпорядкована правителю й релігії. Найголовнішою функцією витвору мистецтва можна вважати в даний період не вираження особистості його творця, а задоволення вимог, які висуває замовник. В ремісницький період історії суспільства ремісники й художник в однаковій мірі користувалися зневагою мислителів за "прислужницький" характер їх мистецтв. Тому в ремісницькій цивілізації нема різниці між художником і ремісником. Тут можна виділити дві головні причини: по-перше, ремісницький характер створення витвору мистецтва; по-друге, сама функція мистецтва позбавлена естетичної кінцевої цілі, вона в більшою частиною утилітарна.

Платон знаходив красу й прекрасні образи тільки в природі та моральності. Аристотель віддавав перевагу красномовству й поезії. Але його інтерес до мистецтва обмежувався музикою та словесними мистецтвами, а красу в інших видах мистецтва він ставить нижче за справжню красу [2, 35]. Грецька думка розмежовувала науку і мистецтво ще й тому, що на рівні ремісницької цивілізації людська творчість знаходиться ще на донауковій стадії, а наука ще не дає практичних результатів. Отже, характеристика творчої діяльності як утилітарної багата в чому закономірна через належність цього виду діяльності до мистецтва, яке не є уособленням істини.

Таким чином, людина як автор твору не є творцем в дійсності, а лише копіювальником, який відтворює (завдяки божественному натхненню й розумінню) світ речей і явищ. Одиначна людина – автор художнього творіння розглядався як істота підвладна, детермінована, яка не має самостійної цінності. В рамках онтологічного підходу до визначення сутності творчості в давній період розуміли не створення чогось оригінального, нового, а тільки реалізацію вже існуючого в душі людини. Майстер не може створити щось таке, чого нема в природі, оскільки йому підвладно не створення нових форм, а тільки сполучення вже готової форми, яка зберігається в душі, з підбором для неї матерії. Головним принципом творчості, з позицій античної думки, було наслідування, а його завданням – моральне удосконалення і просування на шляху до Знань.

#### Використані джерела

1. Аристотель. Поэтика // Собр. соч. в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4.
2. Аристотель. О частях животных [Текст] / Аристотель. – М., 1937.
3. Аристотель. Собр. соч. в 4 т. – М., 1975. – Т.1. – 549 с.; Т.2. – 671 с.; Т.3. – 682 с.; Т.4. – 520 с.
4. Гилберт К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун. – СПб.: Алетейя, 2000. – С.134.
5. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу: Становление античной философии / Ф.Х. Кессиди. – СПб.: Алетейя, 2003. – 310 с.
6. Леви-Строс К. Первобытное мышление / К. Леви-Строс. – М., 1994. – 382 с.
7. Платон. Апология Сократа // Собр. соч. в 4 т. – М.: Мысль, 1990. – Т.1.
8. Платон. Соч. в 3 т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2.
9. Соколова Н.А. Творчество и субъект в ситуации современности (философско-культурологический анализ): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. философ. наук: спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Н.А.Соколова; Российский гос. пед. ун-т им. А. Герцена. – Санкт-Петербург, 2005. – 19 с.
10. Турина М. Философия / М. Турина. – М., 1998. – 540 с.
11. Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете / Дж. Фрезер. – М., 1990. – 542 с.
12. Фрезер Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрезер. – М., 1998. – 457 с.
13. Чаплигін О.К. Творчий потенціал людини як предмет соціально-філософської рефлексії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. философ. наук: спец. 09.00.03 "Соціальна філософія та філософія історії" / О.К. Чаплигін; Харків. Націон. автом.-дорож. ун-т. – Харків, 2002. – 25 с.
14. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2000.
15. Morgan H.L. Ancient Society / H.L. Morgan. – Calcutta, 1982. – 471 p.

## КРИЗА ІДЕНТИЧНОСТІ У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ

*У статті аналізується криза ідентичності, з'ясовуються причини її виникнення, розглядається культурно-історичний контекст її проблематизації, виявляється вплив глобалізації на кризу ідентичності, пропонуються можливі шляхи подолання останньої.*

Ключові слова: криза ідентичності, глобалізаційні процеси, форми та моделі ідентичності, "звуження і розширення" ідентичності, нова ідентичність, гомогенна культура, монокультурний світ, духовний універсум культури.

*In this article the crisis of identity is analyzed, the reasons of its appearance are examined, cultural and historical context of its problems is studied, the influence of globalization on the crisis of identity is discovered, possible ways of solving the latter are offered.*

Keywords: the crisis of identity, globalization processes, forms and models of identity, "contraction and expansion" of identity, new identity, homogeneous culture, monocultural world, spiritual universalism of culture.

Розвиток сучасного світу характеризується наявністю двох кардинально протилежних тенденцій та різноспрямованих векторів. Насамперед йдеться про інтеграційні процеси, що зумовлюють формування спільних для багатьох народів і країн земної кулі економічних і політичних інститутів та розмивання їх культурних і цивілізаційних особливостей, спричинених зазначеними процесами. В іншому випадку наявна дезінтеграція, фрагментація на ґрунті відродження почуття національної, етнічної, кланової приналежності в межах окремих країн та регіонів, що містить значний потенціал конфліктогенності. У світі сформувалася своєрідна дуга нестабільності, що охоплює величезний простір від Балкан до Афганістану, де відроджується етніцизм, націоналізм, релігійний фундаменталізм і зростає загроза територіальних, етнонаціональних, конфесійних конфліктів.

Під час кардинальних соціальних зрушень, трансформаційних процесів, політичної нестабільності втрачаються важливі життєві орієнтири, значущі соціальні норми й моральні цінності, а в підсумку – соціально-культурна єдність. Подібні процеси загострюють проблему ідентичності та актуалізують необхідність її теоретичного осмислення як способу самопізнання і форми самоствердження в мінливому світі.

Україна хоч і не потрапляє до цієї геополітичної дуги нестабільності, але все ж таки перебуває в силовому полі боротьби конфліктних, відцентрових, дезінтеграційних начал. І від результатів подібного протистояння залежить майбутнє української державності. Саме тому у вітчизняній та зарубіжній науці спостерігається зростання зацікавленості проблемами, пов'язаними з ідентичністю, а саме поняття стало однією з базових категорій усього комплексу соціально-гуманітарних наук. Попри те, що деякі науковці навіть почали висловлювати застереження щодо аналітичної девальвації цього поняття, гострота проблеми ідентичності зумовлена ще й відсутністю тривалої й глибокої традиції її аналізу. З огляду на це дослідження філософами, істориками, культурологами, соціологами, політологами різних аспектів ідентичності стає одним із визначальних наукових напрямів протягом останніх десятиріч.

До найбільш актуальних і обговорюваних серед широкого наукового загалу, на думку багатьох вчених, належить дослідження ідентичності в контексті глобалізаційних процесів. При цьому слід наголосити на часовій синхронності звернення вітчизняних та зарубіжних дослідників до проблеми кризи ідентичності, хоч і зумовлену дещо різними чинниками. Сама ж криза ідентичності диференціюється вченими як конститутивний конфлікт глобалізації. Однак, як зазначають російські дослідники В. Г. Федотова, В.А. Колпаков, Н.М. Федотова, ця проблема достатньо нова і тому недостатньо висвітлена в літературі [22, 388-399]. А серед праць, присвячених аналізу культурної ідентичності націй і громадян в епоху глобалізації передусім згадується книга П. Престона [26].

Мета статті – з'ясування впливу глобалізаційних процесів на специфіку кризи ідентичності в сучасному світі.

На початку 90-х років ХХ ст. вітчизняні науковці розпочинають активно досліджувати проблеми ідентичності на українському ґрунті. Причому найбільш інтенсивно з огляду на геополітичну та конфесійну специфіку вивчається етнічна, національна, релігійна, регіональна ідентичність, де основна увага зосереджується на специфіці ідентичності жителів Східної та Центральної України, Галичини, Закарпаття. Символи-маркери регіональної ідентичності розглядаються О. В. Титар і Н. В. Радіоною на матеріалі Слобожанщини [14; 19] та О. Міхеєвою на прикладі Донецького регіону [11].

В. А. Бойко досліджує причини кризи ідентичності й пов'язує останню зі зростанням соціальної мобільності, невизначеністю та непередбачуваністю практично всіх соціальнокультурних процесів, мінливістю структур [3]. А. А. Мусієздов висловлює думку про становлення контекстуально-лабільної

ідентифікації як норми самовизначення особистості в соціальному просторі співтовариств нового тисячоліття [13].

В. П. Скоблик, О. С. Сліпецький осмислюють проблеми зіткнення етнічної, регіональної чи локальної, національної й наднаціональної ідентичностей на підставі аналізу співвідношення ідентичностей на Закарпатті. Автори визначають причини розмивання національної ідентичності в ракурсі маятникової сезонної міграції працездатного населення регіону та трудової міграції до європейських країн та Росії [16].

О. П. Масюк кризу національної ідентичності аналізує кризь призму такого складного соціального явища, як "неукраїнець", і визначає цей феномен як фактор розпорошеності ідентичності [10, 143-148]. Попри розходження й різні ракурси осмислення ідентичності, всі вітчизняні дослідники єдині в тому, що українці переживають кризу національної ідентичності та пропонують різні шляхи її подолання.

Проблема кризи ідентичності – одна з найбільш актуальних на пострадянському просторі, де її прийнято вважати наслідком радикального реформування суспільства і його базових інститутів. Причини кризи ідентичності на пострадянському просторі аналізує Д. І. Кирюхін [7, 240-247]. У статті Л. Г. Титаренко викладається концепція формування нової білоруської ідентичності, дається визначення поняття соціокультурної ідентичності, аналізується взаємозв'язок різних форм ідентичності [20, 192-207].

Російські вчені також перебувають в активних пошуках нової ідентичності, оскільки констатують наявність кризи як доконаний факт: "...сьогодні ми живемо в країні, де найгострішою із всіх криз стала криза ідентичності" [5, 445]. Ряд науковців пропонують різні проекти подолання цієї кризи, серед яких останнім часом набуває значного поширення концепція "русского мира" [9; 15; 21].

Західні науковці вивчають проблематику ідентичності в контексті теорій глобалізації й концепцій постмодерну. Так відомий американський вчений С. Хантінгтон в праці "Хто ми?" стверджує, що криза ідентичності стала глобальним феноменом, а дебати з цього приводу перетворилися на характерну рису нашого часу. Він аналізує специфіку прояву кризи ідентичності в різних країнах й особливу увагу приділяє американській ідентичності, її перспективам та викликам у ХХІ ст., розглядає умови можливого відродження. Вчений обґрунтовує причини підйому субнаціональних ідентичностей, розглядає взаємозв'язок між такими явищами як "звуження" та "розширення" ідентичностей. На підставі спостережень доводить, що кардинальні соціальні зміни та екстремальні ситуації, характерні для сучасності, можуть зруйнувати або різко змінити ідентичність [23, 35-36].

Британський соціолог З. Бауман вважає, що ідентичність у сучасному світі стає призмою, через яку розглядається, оцінюється, вивчається життя у всій його різноманітності. Вчений зосереджується на її економічних основах, а через них виходить на структурні корені тієї знаменної зміни в інтелектуальному кліматі епохи, найбільш характерною ознакою якої стає криза ідентичності. Вивчаючи трансформації, що відбувалися з ідентичністю з початку епохи модерну до сучасності, він констатує сутнісні зміни у змісті останньої. На його думку, проблема, яка мучить людей наприкінці ХХ століття, полягає не в тому, як знайти і сформувати обрану ідентичність та примусити оточуючих визнати її, а в тому, яку ідентичність обрати і як виявитися спроможним вчасно зробити інший вибір, якщо раніше обрана ідентичність втратить цінність і привабливі риси. Тобто йдеться не лише про плюралізм ідентичностей в глобалізованому світі, а й про розширення діапазону вибору ідентичностей [1, 176-184]. Криза ідентичності в такому контексті постає як пересічний стан індивідів, які змушені в ситуації постійної стохастичної невизначеності змінювати чи шукати свою власну ідентичність. Криза ідентичності – це стан людей, які не здатні з різних причин адаптуватися до змін зовнішнього середовища, до нових умов життя, оскільки реалії глобалізованого світу постають перед людиною як хаотичні, нестабільні, слабо структуровані й вона не спроможна усвідомити загрози та виокремити чинники, що визначають її позицію, виробити модель поведінки в такому світі.

Американський соціолог Е. Гідденс вважає, що трансформація ідентичності й глобалізація є двома полюсами діалектичного протистояння локального і глобального в умовах високого модерну. Він стверджує, що ідентичність у суспільствах пізнього модерну не досягається миттєво й без проблем, а постає як ряд дилем самовизначення, серед яких уніфікація і фрагментація; відсутність можливостей та їх велика чисельність; авторитети або самовизначення в умовах їх відсутності; індивідуальний досвід чи стандартизована поведінка [27]. Суперечливість впливу глобалізації полягає в тому, що з одного боку, процеси фрагментації, розширюють можливості для самореалізації, а відтак і самоідентифікації, але водночас ці можливості обмежуються або взагалі зникають. За відсутності авторитетів і домінування стандартизованої квазіринкової поведінки самовизначення також суттєво утруднюється. Тобто, на глобальному рівні можливості ідентифікації розширюються, а на рівні локальному, з огляду на процеси уніфікації, вони звужуються.

М. Кастельс, один із творців теорії інформаційного суспільства, констатує як доконаний факт зростання дистанції між глобалізацією та ідентичністю, між мережею і "Я" та пов'язує це явище з кризою моделі ідентичності, підґрунтя якої заклали грецькі мислителі майже дві з половиною тисячі років тому. Під ідентичністю він розуміє процес, під час якого соціальний актор пізнає себе й конструює власне поле смислів на основі заданого культурного атрибуту чи їх сукупності. Визначальним протиріччям глобалізації вчений вважає протиріччя між мережею та ідентичністю, між мережею і "Я", а його подолання вбачає у формуванні нової ідентичності. Останнє стане реальністю після подолання кризи локальних ідентичностей, про наявність яких засвідчує підйом націоналізму й релігійного фундаменталізму. Вчений

вважає, що сьогодні вектор пошуку ідентичності спрямовується в минуле, яке при цьому, як правило, міфологізується в колективній пам'яті, попри наявність конфліктів, війн і негативного соціального досвіду та конфліктогенного потенціалу. Вектор спрямованості в майбутнє виявляється, на думку М. Кастельса, не таким привабливим. Це відбувається тому, що в інформаційному суспільстві відсутня модель ідентичності, а саме суспільство мислитель порівнює із джунглями, життя в яких на кожному кроці загрожує численними небезпеками. Але мережеве суспільство породжує рухи спротиву і навіть "рухи проектною ідентичності", і на деякі з них, насамперед екологічний рух та рух феміністок, він покладає особливі надії. На основі аналізу історії фемінізму М. Кастельс робить висновок, що в процесі боротьби "практичних феміністок" за свої права вони не лише змінюють власне життя та формують нові ідентичності, а й здійснюють "дегендеризацію соціальних інститутів" [6]. Такий висновок досить актуальний, оскільки для більшості зарубіжних вчених не викликає сумніву твердження, що проблематизація ідентичності є результатом ослаблення соціальних інститутів у масовому, індустріальному суспільстві та відсутності в інформаційному суспільстві нового типу інституцій. Можливо в процесі "дегендеризації" інститутів індустріального суспільства виникнуть нові інституціональні форми або відбудеться суттєва трансформація традиційних.

Глобалізація є основною ознакою, базовим трендом постіндустріального сучасного світу, в якому основні інституції й характеристики модерного світу та поняття, що їх віддзеркалюють (національної держави, громадянське суспільства, ідентичності), поступаються місцем новій просторовій універсалізації світу, об'єднаного єдиною комп'ютерною мережею та потребують адекватного понятійного апарату для їх опису й пояснення.

Поняття ідентичність, що в останні десятиліття увійшло до наукового обігу й публіцистичної літератури, сприймається як самоочевидне та інтуїтивно зрозуміле. "Майже всі люди задаються питанням, що у них спільного з іншими громадянами і чим вони відрізняються від інших, Японці зокрема не можуть вирішити, відносяться вони до Азії (внаслідок географічного положення островів, історії і культури), чи до західної цивілізації, з якою їх пов'язують економічне процвітання, демократія і сучасний технічний рівень" [23, 35-36].

Етимологічно цей термін пов'язаний з пізньолатинським *identifico* (ототожнюю), *identificus* (тотожний, однаковий, тотожність, співпадіння двох предметів або понять). Доречно зазначити, що терміни ідентичність та ідентифікація, значною мірою витіснивши традиційні поняття самосвідомість і самовизначення, виступають як їх смислові еквіваленти. Подібну термінологічну експансію науковці пояснюють більш широким евристичним потенціалом цих термінів, оскільки вони включають явища й процеси, що не піддаються рефлексії [17, 252-265]. Проблема етнічної самосвідомості, дискурс ідентичності в європейському контексті сягає часів Давньої Греції, коли був сформульований "мовно-культурний" принцип самоідентифікації в дихотомії "еллін – варвар", що визначав ставлення греків до сусідніх народів. Еллінами вважалися люди, що спілкувалися грецькою мовою, а всіх інших, хто користувався незрозумілою мовою і дотримувався інших звичаїв, називали варварами. Ідентифікація спочатку мала лінгвістичний характер, але на почуття етнічної самосвідомості вплинули загальноеллінські свята, що почали проводитися ще у VIII ст. до н.е. Все це стимулювало усвідомлення своєї спорідненості, близькості по крові й культурі та одночасно відмінність від всіх інших народів – варварів. Хоч спочатку сам термін не містив пейоративного забарвлення, негативну ж конотацію він отримує за часів військової конфронтації греків і персів. А з IV ст. до н. е. слова варварство і варвар починають асоціюватися з дикістю, невіглаством, жорстокістю, безкультур'ям, а в доктрині панеллінізму усталюється ідея вищості, зверхності еллінів над іншими народами.

На формування ідентичності впливає ціла низка чинників, серед яких виокремлюють стійкі (географічне середовище, конфесійна приналежність) та нестійкі (геополітичне становище, економічні, культурні та інші чинники). Спираючись на рідну мову, культурну спадщину і традиції, релігію, ментальні конструкти, зафіксовані в нормах і звичаях повсякденного буття, осмислення власного історичного досвіду, художні здобутки та наукові досягнення, ідентичність забезпечує набуття особистості духовної цілісності та емоційної стійкості, формує систему ціннісних координат, на основі яких усвідомлюється співпричетність до етносу, суспільства, нації, держави. Ідентичність визначають як систему сприйняття світу, його категоризацію, що через упорядкування повсякденного буття, надання йому сенсів і значень формує соціальну відповідальність. Саме на цій основі виникає відчуття "ми" як усвідомлення своєї причетності до національної культури, патріотизм і любов до Батьківщини. Саме це робить ідентичність, з одного боку, досить стабільною, а з іншого – рухливою. Ідентичність протягом усієї історії людства виступала необхідною умовою консолідації суспільства, глобалізаційні процеси піддають найбільшій руйнації ідентичність, спричиняючи її кризу, створюють ситуацію невизначеності та непередбачуваності в усіх сферах суспільного життя.

Що ж до історії терміну "криза ідентичності", то його починають використовувати під час Другої світової війни для пояснення стану деяких хворих на психічні розлади, які втратили уяву про самих себе і про послідовність подій. Представник психоаналітичної школи в антропології та культурології Е. Еріксон на основі досвіду, набутого під час психіатричної практики, кризою ідентичності назвав хворобу, якою страждали підлітки в 50-ті – 60-ті роки минулого століття. Вчений проаналізував її причини, виявив специфіку та запропонував конструктивні шляхи подолання кризи через соціалізацію та інкультурацію. В цьому контексті він розглядав проблеми національних меншин, одним з перших актуалізував гендерну проблематику, розробив ідентифікаційні схеми традиційної та модернізованої культури і виявив осередки

можливих конфліктів. Е. Еріксону належить і визначення ідентичності, яке сьогодні є класичним, що це суб'єктивне відчуття своєї totoжності й цілісності, котре є джерелом енергії і спадковості (наступності) [25, 17-28]. Він висловив важливе судження про зв'язок між кризами, які переживають конкретні люди, та кризами перехідних історичних епох. У такі епохи нестабільності й невизначеності активізується хаос, який визначає хаотичний стан людської душі, суспільства, цивілізації в цілому. Хаотичний стан людської душі, на думку Е. Еріксона, найбільш адекватно віддзеркалює поняття криза ідентичності. У цьому випадку йдеться про колективну ідентичність, у відповідності з якою народ сприймає та розуміє себе самого, формує власний образ.

Сутність кризи ідентичності культурологи пов'язують із розширенням життєвих і соціальних можливостей сучасної людини. "Питання про ідентичність з питання про приналежність людини, питання, ким вона є, перетворюється, трансформується в питання про те, від кого вона відрізняється. Стає насущним визначення внутрішнього простору людини, який лише й дає їй можливість бути суб'єктом і здійснювати рефлексію свого життя – бути вільною" [18, 270].

У сучасній культурі кризу ідентичності зумовлює невпевненість людини у своєму майбутньому, відчуття постійної небезпеки й тривоги, зростання розриву між поколіннями та інші екзистенціальні проблеми. Процеси детрадиціоналізації, зниження ролі й значення традицій і моральних норм, характерні для постіндустріального суспільства призводять до розшарування, розпорошення таких усталених видів ідентичності, як національна, класова, гендерна, що сформувалися в епоху модерну. У світі, де все постійно рухається, переміщується й ніщо не вселяє надію, люди перебувають у пошуках таких спільнот, приналежності до яких вони відчували принаймні хоч якийсь час.

Ситуація невизначеності, яка, за П. Бурдьє, "наявна сьогодні скрізь", хаос і нестабільність на початку 90-х років минулого століття змусили звернутися до власних витоків, до таких первинних смислів і цінностей, як сім'я, релігія, мова, історія.

Під впливом глобалізації інтенсифікується процес гібридизації культури, оскільки розгалужена система комунікацій і повсюдне впровадження інформаційно-комунікативних технологій нівелює місцеві відмінності, сприяє поширенню універсальних цінностей і продуктів масової культури, чим і забезпечує формування гомогенної культури. Продукти масової культури заповнюють світовий інформаційний простір незалежно від бажання людей і спричиняють зміни в соціальній структурі соціуму, деформують і руйнують національні культури, загострюють проблему культурної ідентифікації людини. Таким чином, гомогенізація культури як результат соціокультурної глобалізації руйнує культурну ідентичність, загрожує втратою національно-етнічної ідентичності й створює тип людини, яка дотримується загальних стандартів поведінки й способу життя. Збереження своєї культурної, національної, конфесійної, етнічної ідентичності видається можливим на локальному рівні і є природною реакцією на загрозу гомогенізації і стандартизації. За таких умов на передній план виходить мікродентичність, ідентифікація з найближчим оточенням, відчуття близькості з основними первинними контактними спільнотами, що в кризових ситуаціях виступають як найбільш надійні.

Формування монокультурного світу супроводжується розпадом усталених зв'язків у культурі і порушенням механізмів ідентифікації, що знаходить вираз у кризі ідентичності, коли людина не здатна порівняти свій образ світу з картиною світу, сформованою у рамках етносу, нації, держави, соціальної верстви або будь-якої іншої спільності. Така людина, втрачаючи суб'єктність, перетворюється на маргінала і стає об'єктом маніпуляції. Ці процеси є загальносвітовими, але особливо яскраво вони виявляються в країнах пострадянського простору, серед яких і Україна, що знаходиться в пошуках нової ідентичності. Ідентичність, як відомо, не дається автоматично, а забезпечується політикою, яку називають політикою ідентичності. Тому задля уникнення перспективи абсолютної маргіналізації українців має бути розроблена адекватна реаліям часу політика ідентичності, в якій виключне значення повинна мати освіта, покликана підготувати суспільство до повноцінного входження до глобалізованого світу. Інформаційне, постіндустріальне суспільство, як відомо, ґрунтується на інноваційній діяльності та нових інформаційно-комп'ютерних технологіях і тому потребує нової еліти, високоосвічених людей, здатних забезпечити конкурентоздатність своєї країни і свою особисту. В іншому випадку суспільство не буде відповідати вимогам сучасного технологічного укладу, маргіналізується і виявиться на узбіччі світової цивілізації. У вітчизняному соціумі повинне відбутися усвідомлення того, що неодмінними передумовами євроінтеграційних процесів є подолання власної кризи ідентичності, визначення свого місця в глобалізованому світі з врахуванням особливостей національної культури та цивілізаційної приналежності.

Культури, її цінності, символи і смисли, характер символічного опредмечення світу, духовний універсум культури етносу, нації, народу, цивілізації не піддаються механічній уніфікації чи генералізуючому поєднанню. Якщо ж таке відбувається, то можна стверджувати про заміну одних цінностей і відповідних їм культурних світів іншими, про поглинання однієї картини світу, однієї символічної системи іншою. Спроби уніфікації духовного універсуму призводять до стагнації культури, її неминучого спрощення, архаїзація і повернення до неактуальних форм спілкування, на особистісному рівні здатні спричинити деградацію свідомості, ціннісного світу людини, спровокувати рецидиви "сучасного варварства", поширення якого означає саморуйнацію цивілізації. Драматизм сучасної історії, як пише Н. В. Мотрошилова, полягає у варварському нехтуванні законів і норм індивідами, які знають про їх існування, але свідомо їх порушують. Більше того, громадська думка стосовно таких людей достатньо толерантна і навіть їх виправдовує [12, 103].

Руйнація традиційних, історично зумовлених соціальних, колективних та індивідуальних форм самоідентифікації обернулася вакуумом, який заповнюється випадковими й стихійними формами, що претендують на універсалізм. Формуються приватні центри ідентифікації, як їх називає З. Бауман, що відповідають виключно індивідуальним бажанням і потребам і є виявом маргіналізації способу життя і поведінки. Це свідчить про фрагментарність, нестабільність сучасного світу, відірваність людини від минулого, відчуженість від теперішнього часу й відсутність будь-якої турботи про майбутнє.

У такому світі відбувається "звуження ідентичності" (С. Хантінгтон), що характеризується зростанням націоналізму та загрозою етнополітичних конфліктів для країн, де лише розпочинаються демократичні процеси або країн з неконсолідованою демократією. До числа останніх належить і Україна, що варто враховувати вітчизняним політикам.

"Звуження ідентичності", як доводить С. Хантінгтон, завдяки інтеграційним та глобалізаційним процесам супроводжується одночасним її "розширенням" і призводить до появи нової "наднаціональної" ідентичності. Перш за все це стосується Європи, де формується європейська ідентичність і в той же час відбувається звуження національної ідентичності. Так шотландці, ірландці вважають себе європейцями і все менше ототожнюють себе з британцями [23, 38]. Подібні тенденції характерні для багатьох інших європейських народів. Перевизначення ідентичності, перетворення її на "щось більш камерне та інтимне" [23, 37] є однією з причин актуалізації та загострення етнічних проблем, що може спричинити дезінтеграційні процеси. Це стосується і Європи, і США, оскільки серед ісламської молоді, яка зростає поза межами традиційної культури своїх батьків, гостро постає "проблема пошуку ідентичності". Як пише П. Бьюкенен, "багато дітей мусульманських іммігрантів належать до сучасного "втраченого покоління" і вони звертаються до войовничого ісламу, щоб знайти ідентичність, спільність, причину для того, щоб жити – і щоб вмерти" [4, 245].

Світ стає більш відкритим, зростає соціальна мобільність, розширюються можливості нових контактів, з'являється нове коло спілкування, змінюються місця роботи й навчання, поширюються так звані громадянські шлюби, що здебільшого короткострокові, узаконюються шлюби сексуальних меншин. Усі ці явища, як і багато інших, докорінно трансформують протягом останніх двох десятиліть спосіб життя, формують нову реальність. Оволодіння новим соціально-культурним простором, засвоєння нових звичаїв і традицій, породжених інформаційною епохою, змінює ментальність та ідентичність людини, відбувається плюралізація останньої. Людина відчуває себе "як вдома" в будь-якому куточку земної кулі або ж відчуває абсолютну відчуженість від світу. Уособленням першого типу, на думку З. Баумана, є турист, а другого – вигнанець.

Високий динамізм сучасного життя, його індивідуалізація й гіперперсоналізація розривають національний і культурний контексти, посилюючи при цьому кризу ідентичності, ускладнюють набуття стабільної ідентичності в її традиційних уніфікованих формах і зумовлюють домінування мікродентичностей. Більше того, З. Бауман, вважає, що старе значення ідентичності втратило в сучасному суспільстві свою твердість, визначеність та цілісність. "... ідентичність здається лише на перший, зовнішній погляд фіксованою і твердою, але при розгляді з середини вона виявляється крихкою, вразливою і такою, яка постійно роздирається внутрішніми силами" [2, 92-93]. Професор Лондонської школи економіки Ч. Кукатас вважає, що у нестабільному соціумі надійною групою підтримки не може бути й етнічна спільнота. "Навіть етнічна приналежність є величиною не постійною, а змінною: етнічна ідентичність не статична, плинна й змінюється разом із оточенням ... етнічна ідентичність має контекстуальний характер, оскільки межі між групами зазвичай змінюються відповідно до політичного контексту" [9, 144-145].

Серед загроз сучасної цивілізації криза ідентичності одна з головних, а демографічні проблеми, міграційні потоки загострюють її ще більше. Подолання ж кризи вимагає знаходження відповіді на специфічний виклик глобалізації – поглиблення конфліктів між людьми, які відчувають свою причетність до глобального світу, живуть у цьому світі і людьми локальних культур. Йдеться, за великим рахунком, про конфлікт між людьми, які мислять категоріями глобального світу, і людьми, які мислять локально. Тому необхідно на практиці реалізувати принцип: "мислити – глобально, а діяти – локально". Однак, сучасна цивілізація, як продукт культурної діяльності людства протягом всієї своєї історії, виявляється нездатною створити нові рамки соціальної інтеграції й сформувати соціальні інститути, які б принаймні пом'якшили конфлікти, спричинені трансформаціями і викликами нової стадії цивілізаційного розвитку.

Таким чином, криза ідентичності впливає з грандіозних змін, що відбулися у світі за декілька останніх десятиліть і пронизує різною мірою світову цивілізацію в цілому. В цьому контексті постає необхідність пошуку шляхів її вирішення, оскільки, як писав А. Тойнбі, цивілізації приречені на загибель, якщо виявляються нездатними розв'язати кризу своєї епохи.

#### **Використані джерела**

1. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунт Бауман; пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева – М.: Логос, 2005. – 390 с.
2. Бауман З. Текущая современность / Зигмунт Бауман; пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. – СПб: Питер, 2008. – 240 с.
3. Бойко В. А. Тенденції у змінах структури соціальних ідентичностей у ситуації нестабільності / В.А. Бойко // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики: міжвузівський зб. наук. праць. – 2010. – №45. – С.147-154.

4. Бьюкенен П. На краю гибели / Патрик Бьюкенен; пер. с англ. М. Башкатова. – М.: Москва, 2008. – 352с.
5. Глобальный кризис западной цивилизации и Россия / отв. ред. Г. В. Осипов. – Изд. 2-е, доп. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 528 с. – (Будущая Россия)
6. Кастельс М. Информационная эпоха, общество и культура/ Мануэль Кастельс; пер. с англ. под научн. ред. О.И. Шкаратана. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 606с.
7. Кирюхин Д. И. Либеральные ценности и национальная культура: кризис идентичности в постсоветском обществе/ Д.И. Кирюхин // *Фундаментальные проблемы культурологии: в 4-х т. / отв. ред. Д. Л. Спивак.* – СПб., 2008. – Т.4: Культурная политика. – С.240-247.
8. Крамник В.В. Россия – поиск идентичности // *Россия и планетарные процессы / Под ред. В.Ю. Большакова.* – СПб.: Аспект, 2002. – 180 с.
9. Кукатас Ч. Либеральный архипелаг: Теория разнообразия и свободы / Чандрани Кукатас; пер. с англ. Н. Эдельмана под научн. ред. А.В. Куряева. – М.: Мысль, 2011. – 482 с.
10. Масюк О. П. Феномен "неукраїнця" як фактор ускладнення національної ідентичності / О.П. Масюк // *Культурологічний вісник Нижньої Наддніпрянщини*, 2009. – С.143-148.
11. Міхеева О. Регіональна ідентичність і політичний вибір: (на прикладі Донецька) / Оксана Міхеева // *Схід/Захід.* – Вип. 9-10. – С.108-114.
12. Мотрошилова Н. В. Цивілізація і варварство в епоху глобальних кризисів. – М.: ИФРАН, Канон+; РООИ "Реабилитация", 2010. – 480 с.
13. Мусиездов А. А. Социальная трансформация сквозь призму изменения идентичностей в украинском обществе // *Посткоммунистические трансформации: векторы, направления, содержание / Под ред. О. Д. Куценко и др.* – Х., 2004. – 418 с.
14. Радіонова Н. В. Національна ідентичність перед викликами глобалізації: (на матеріалі Слобожанщини) [Електронний ресурс].- Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/VKhnpu/Filos/2008\\_28/23html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/VKhnpu/Filos/2008_28/23html)
15. Российская цивилизация: этнокультурные и духовные аспекты: Энциклопедический словарь / Под ред. Мчедлова М.П., Горшкова М.К., Горбунова В.В. и др. – М.: Республика, 2001. – 544 с.
16. Скоблик В. П. Багаторівневе співвідношення ідентичностей на Закарпатті : (1991-2001) [Електронний ресурс] / В.П.Скоблик, О.С. Сліпецький. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nvuu/Ist/2008\\_21/010.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/Nvuu/Ist/2008_21/010.htm)
17. Современные трансформации российской культуры / Отв. ред. И. В. Кондаков; науч. совет РАН "История мировой культуры". – М.: Наука, 2005. – 751 с.
18. Теоретическая культурология. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2005. – 624 с.
19. Титар О.В. Культура Слобожанщини: проблеми національно-культурної ідентичності / О.В.Титар. – Х., 2006. – 240 с.
20. Титаренко Л. Г. Трансформація соціокультурної ідентичності белоруссов в умовах глобалізації / Л.Г. Титаренко // *Фундаментальные проблемы культурологии: в 4-х т. / отв. ред. Д. Л. Спивак.* – СПб., 2008. – Т.4: Культурная политика. – С.192-207.
21. Фатющенко В. И. Русский мир в контексте мировых цивилизаций: Курс лекций / МГУ им. М.В.Ломоносова. – М.: Гнозис, 2009. – 320 с.
22. Федотова В. Г. Глобальный капитализм: три великие трансформации / В.Г. Федотова, В.А. Колпаков, Н.Н. Федотова. – М.: Культурная революция, 2008. – 608 с.
23. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности/ Самюэль Хантингтон; пер. с англ. А. Баширова. – М.: Транзиткнига, 2004. – 635 с.
24. Кукатас Ч. Либеральный архипелаг: Теория разнообразия и свободы / Чандрани Кукатас; пер. с англ. Н. Эдельмана под научн. ред. А.В. Куряева. – М.: Мысль, 2011. – 482с.
25. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис / Эрик Эрикссон. – М.:Флинта, 2006. – 342 с.
26. Preston P. W. *Political / Cultural Identity: Citizens and Nations in A Global Era.* – London, 1997. – 208 p.
27. Giddens A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age.* – Stanford. California, 1991. – 245 p.

УДК 372.461

**Оксана Олександрівна Білецька**  
старший викладач Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ФОРМУВАННЯ МОВНОЇ КУЛЬТУРИ МІСЬКОЇ МОЛОДІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ**

*Стаття присвячена дослідженню стану та умов формування мовної культури міської молоді в сучасній Україні. Проводиться аналіз структури вільного часу міської молоді, впливу сучасних ЗМК на формування мовної культури, характеристики сучасного мовлення міської молоді.*

*Ключові слова: мовна культура, міська молодь, вільний час, гендерна спрямованість.*

*The article looks into the state and conditions of urban youth's speech culture formation in modern Ukraine. The analysis of leisure time activity's structure of urban youth, means of mass communication impact upon speech culture formation, characteristics of modern urban youth speech is made.*

*Keywords: speech culture, urban city, leisure time activity, gender orientation.*



Складна ситуація в Україні, поглиблення кризового стану одночасно в трьох сферах життєдіяльності – духовній, соціальній і матеріальній – спричинило глибокі зрушення у світосприйманні, орієнтації молоді у сферах культури, освіти, професійного самовизначення. Драматизм поглиблення кризового стану всіх сфер життя українського суспільства полягає в тому, що він носить системний характер і значною мірою позначається на психіці молодого покоління. Типовою ситуацією особистісного сприйняття умов життя, соціального середовища є стан непевності основної частини населення, в тому числі молоді, щодо перспектив свого життя, свого місця в стихії суспільних змін [2]. Саме тому в XXI столітті постає питання щодо здатності та готовності людини адаптуватися в житті в умовах високого динамізму всіх суспільних процесів, непередбачуваності глобальних змін і перманентно виникаючих катастрофічних ситуацій в різних регіонах планети. Водночас всебічно активізується завдання збереження людської особистості, її цілісності, суверенності.

Особливо дані процеси відбиваються на особистостях, що знаходяться на шляху формування власного бачення проблем існування, котрі тільки зіткнулися із визначенням духовних та моральних цінностей — молоді. Молодь як достатньо велика соціально-демографічна група є основним носієм інтелектуального потенціалу суспільства, що може проявляти себе у всіх сферах життя. Тому з переходом до ринку, становленням демократичного суспільства суттєво змінюються не тільки ідеали та цінності молодих людей, а й молодіжна субкультура загалом.

Метою статті є вивчення мовної культури міської молоді сучасної України. Для досягнення мети передбачається вирішення таких завдань: визначення поняття "міська молодь", з'ясування "гендерної спрямованості" сучасної молоді у виборі лексичних засобів мовлення, вивчення структури вільного часу міської молоді.

Молодість як певна фаза, етап життєвого циклу, є біологічно універсальною, але її конкретні вікові рамки, пов'язаний з нею соціальний статус і соціально-психологічні особливості мають соціально-історичну природу і залежать від суспільного устрою, культури і властивих даному суспільству закономірностей соціалізації. Соціологічне дослідження молоді припускає єдність аналізу соціально-класового ділення суспільства і системно-структурного підходу, що простежує особливості положення і соціальних функцій молоді у ряді інших вікових груп даного суспільства, на основі певного способу виробництва і ширшого історичного аналізу.

Проте, проблема формування особистості молодої людини до теперішнього часу залишається однією з самих складних проблем у вітчизняній педагогіці. Її вирішення потребує комплексного культурологічного та науково-педагогічного підходу, адже процес формування особистості складається з різних факторів: виховання в сім'ї та учбових закладах та впливу оточуючого середовища.

Виховання є цілеспрямованим організованим процесом формування особистості, який впливає на свідомість та поведінку людини. Метою цього процесу є формування відповідних життєвих установок, понять, принципів, ціннісних орієнтацій, які забезпечують необхідні умови для розвитку людини, підготовки її до суспільного життя та успішної трудової діяльності [3].

Наступним фактором формування особистості молоді – впливом оточуючого середовища – виступають навколишні суспільні, матеріальні та культурно-духовні умови існування людини.

Однією із складових кожного з цих факторів являється культура як історично визначений ступінь розвитку суспільства та людини, який відображається у результатах матеріальної та духовної діяльності. Існують різні способи класифікації цього поняття, найбільш поширеним з яких є розділення культури на матеріальну та духовну, до якої відносять сферу виробництва, розповсюдження та споживання результатів духовної діяльності. Також до духовної культури належать різноманітні види духовної творчості, освіта, виховання та діяльність засобів масової комунікації – преси, радіо, кіно, телебачення та культурно-освітніх установ [].

Міська молодь – це особлива субкультура, особливий стиль життя, особливий світогляд, вона відрізняється від сільської: у міської молоді різноманітніше сленг, більше можливостей для проведення дозвілля. У чомусь вона більш розкутіша і "просунута", в цьому немає нічого дивовижного, якщо врахувати, з яким об'ємом інформації молодим людям доводиться стикатися щодня. Модернізація всіх сфер суспільного життя істотним чином за останні роки трансформувала соціальні умови формування молоді. Нинішнє покоління вступило в життя в ситуації кардинальних структурних перетворень, коли в суспільстві спостерігаються процеси різкого соціального розшарування. І в цих умовах молодь продовжує сприйматися, з одного боку, як цілісна соціально-демографічна група, з іншого боку, вона складається з представників соціальних і демографічних груп населення, що мають різний рівень соціального розвитку і соціальний статус [1, 3, 6].

Проблематика способу життя, що набула поширення в сучасній соціології і культурології, може бути розглянута як альтернатива структуризації суспільства за соціально-класовою ознакою, оскільки має ширше поле для застосування, коли вивчаються соціальні і культурні феномени, пов'язані з молоддю. В зв'язку з цим перед суспільством і державою стоїть провідне завдання: за допомогою продуманої, науково обґрунтованої молодіжної політики забезпечити сприятливі передумови використання можливостей соціальної реалізації молодих людей міста для розвитку суспільства, допомогти визначити і реалізувати свої соціальні інтереси, потреби і життєві перспективи [2].

Аналіз і розгляд особливостей способу життя міської молоді на сучасному етапі розвитку суспільства дозволять оптимізувати засоби і форми інкультурації молоді в умовах демократичного суспільства.

Прагнення молоді жити в місті має глибоке соціально-економічне обґрунтування: вирішення проблем отримання житла, рівень трудової зайнятості населення, розвиток різних форм соціального захисту в них вищий, ніж в сільській місцевості, і міський спосіб життя надає молоді великі можливості соціальної реалізації. До особливостей життя міської молоді у соціально-економічній сфері можна віднести: 1) молоді люди міста прагнуть стати висококваліфікованими фахівцями, рости професійно, основними способами кар'єрного зростання називають уміння пристосовуватися до обставин і людей, наявність вищої освіти і комунікативних здібностей; 2) сучасна міська молодь вважає, що матеріальних успіхів кожен повинен добиватися сам, причому вказується на необхідність мати високі доходи, незалежно від їх джерела; 3) у зв'язку з переходом до способу життя суспільства, що базується на ринкових відносинах, інтерес викликає підприємницька діяльність. У міської молоді значно більше можливостей нею зайнятися внаслідок того, що вона швидше, ніж сільська молодь, пристосовується до нових життєвих обставин і за наявності певної бази має можливість відкрити свою справу [5, 6].

Останнім часом знижується культурний рівень міської молоді, і як наслідок – обмежені інтереси. Значна частина молоді вважає за краще жити по зразках західної культури, маючи на увазі під цим спосіб життя, стереотипи поведінки західної молоді. В умовах модернізації сучасного суспільства переважають суто матеріальні цінності. У зв'язку з розвитком міського способу життя виникають проблеми двоякого роду. Одні з них пов'язані з вивченням і формуванням механізмів створення нових зразків соціальних відносин у виробництві і за його межами, з розвитком форм і норм соціально-культурного споживання, інші обернені на перерозподіл тих, що і вивільнення додаткових ресурсів для прискорення розвитку цих процесів [4].

Саме міське молодіжне середовище насичене різноманітними напрямками і течіями. Залежно від своїх інтересів підліток в місті може спілкуватися зі своїми однолітками, які близькі йому по духу і поділяють його інтереси.

Останнім часом загальна комп'ютеризація створила особливий пласт молоді, який вважає за краще спілкуватися віртуально – "чатитися". Це зовсім не означає, що молоді люди більше ніде не спілкуються зі своїми однолітками, у них є також друзі і знайомі по двору, школі, секції і так далі. Але спілкування в Інтернеті займає значне місце в житті такої молоді. По-перше, таке спілкування може проходити відвертіше, тоді як в звичайній ситуації підлітки стримані, соромливі, і деколи навіть близьким друзям не вдається пробитися крізь панцир усунутості. Віртуальне ж спілкування припускає анонімність, друзям по "інету" не обов'язково знати твої ім'я і прізвище, та і зовнішність свою їм демонструвати не обов'язково. По-друге, в Інтернеті досить легко можна знайти однодумців, людей, які розділяють твої погляди на життя і світ взагалі. Досить просто задати потрібне слово в пошуковій системі, і комп'ютер видасть масу сайтів і форумів, де можна досить швидко обзавестися знайомими, яким немає діла до того, що "комп" у тебе допотопний і куртка вийшла з моди, що в компанії останнім часом якісь "косяки" відбуваються і так далі [6].

Проте у сучасному юнацькому співтоваристві принцип взаємодії одних з іншими залишився таким же, також збереглися пізнавальні знаки, що дозволяють дізнатися "своїх". Це звичне місце зустрічей, зовнішній вигляд (одяг, зачіска), сленг, жести, прізвиська (свого роду "системні" імена). Особливі пізнавальні знаки дозволяють отримати потрібну інформацію про людину, вони дублюють і доповнюють один одного. Якщо індивід пізнаний як "свій", то він, природно, діятиме відповідно до прийнятих неписаних правил даного співтовариства [6].

При всій різноманітності занять, якими може бути заповнений вільний час, їхній вибір, як правило, підкоряється певній логіці, яка ґрунтується на особистісних інтересах, схильностях, орієнтаціях на ті чи інші життєві цінності. Саме вони знаходяться в підтексті тих виявлених нами аналізу типів дозвіллевої діяльності, специфіку яких визначає сполучення взаємопов'язаних між собою видів діяльності, як наприклад: творча діяльність (відвідування театрів та музеїв, участь у художній самодіяльності, художня та технічна творчість); спілкування із ЗМК (читання газет та журналів, перегляд телевізійних програм, прослуховування радіопередач, комп'ютерні ігри та Інтернет); спортивно-туристична діяльність (спорт та спортивні ігри, прогулянки по місту і туризм); рекреативно-розважальний (зустрічі з друзями та знайомими, відвідування дискотек та клубів, відвідування кінотеатрів, ігри в карти та більярд, тощо). Спрямованість інтересів і вибір тих чи інших занять у вільний час має відносну ґендерну специфіку. Так, хлопці віддають перевагу заняттям спортом, а також комп'ютерним іграм та Інтернетові, в той час як дівчата більшість часу приділяють рекреативно-розважальним видам діяльності, тим самим складаючи сталу та домінуючу серед сучасної молоді орієнтацію на використання вільного часу на перегляд телевізійних програм, прослуховування радіопередач та комп'ютерні ігри та Інтернет.

Тому, звертаючи увагу на той факт, що ЗМК – є досить важливим фактором соціалізації та інкультурації молоді, то проведене нами дослідження структури вільного часу як сфери інкультурації, вказує на те, що його переважна частина проводиться молоддю у спілкуванні із ЗМК: телебаченні, комп'ютерними іграми та в Інтернеті, прослуховуванні радіопередач, дає нам підстави вивчити їх вплив на формування мовної культури сучасної молоді, а також дослідити чинники, що в умовах сучасного інформаційного суспільства, впливають на формування культури мовлення сучасної міської молоді.

Наше дослідження, перегляду яких саме телевізійних програм надає перевагу сучасна міська молодь і яким чином це позначається на її мовленні, дало наступні результати: 63,7 % опитуваних

переглядають усі канали; 13,41 % молоді займає себе переглядом лише музичних та розважальних програм; 10,64 % юнацтва надає перевагу мультфільмам, в той час як у 7% дітей популярністю користуються молодіжні серіали. І лише 3,5 % респондентів визнали, що пріоритетним для них є перегляд немусичних каналів, тобто новин, політичних та освітніх програм. В свою чергу еталоном мовлення, прикладом для наслідування, у 20,57 % (14,2 % – дівчата, 6,37 % – хлопці) випадків становить мовлення героїв кіно; у 12, 05 % молодь бере приклад з мовлення дикторів, а 9,1 % – з мовлення ведучих розважальних програм.

Вивчення характеристик мовлення міської молоді дало нам відповіді на наступні запитання: 1) "за допомогою яких слів Ви виражаєте такі емоції, як: розчарування, захоплення, радість, подив, гнів?"; відповіді на дане запитання показали, що в переважній більшості, від 60% до 90%, перевага надається вживанню нецензурної лексики; 2) "які слова Ви зазвичай вживаєте на позначення таких понять як: гарний, значний/неординарний, поганий, веселий, модний/популярний, немодний/старий, щасливий/везучий?". Данні вказують на тяжіння до вживання жаргонізмів та нецензурної лексики, а саме: "гарний" – "кльовий" (40 %), "прикольний" (25%), "класний" (13%), і лише 15% становить нецензурна лексика; "значний/неординарний" – нереальний (30%), неформальний (15%), переважна більшість схиляється до вживання нецензурної лексики (35%); "поганий" – 50% становить нецензурна лексика, "галімії" (20%), відстійний (15%); "веселий" – "безшабашний" (50%), нецензурна лексика (20%), труднощі із визначенням мало 30% респондентів; "модний/популярний" – "гламурний" (60%), "стильний" (20 %) і т.д.; "немодний/старий" – нецензурна лексика переважає у 45% відповідей, "фуфло" (30%), "старье" (25%); "щасливий/везучий" – фатовий (70%), щасливий (13%), та нецензурна лексика (17%); 3) "як зазвичай у розмові із однолітками чи друзями Ви називаєте: батьків, викладача/вчителя, стару людину, молоду жінку, високу людину, товсту людину?". Відповіді розподілилися наступним чином: "батьки" – 25% молоді надає перевагу слову "родаки", 30% називає їх "предки", 15% – олди; на позначення "викладача/вчителя" 45% використовують слово "препод", 30% – "учила", 15% – "гримза", а 10% використовують нецензурну лексику; "стара людина" зазвичай у розмові з однолітками позначається у 40% нецензурною лексикою, 50% – "дедуля/бабуля", 8% та 2 % відповідно становлять "стара шкапа" та "старье"; таке поняття як "молода жінка" у 45% позначається словом "тьолка", у 35% – "чувіха", нецензурна лексика становить 15% відповідей; "висока людина" – "шпала" (37%), "дилда" (33%), "вішалка" (17%), нецензурна лексика вживається у 13%; "товсту людини" в 53% називають "коровою", в 20% – "жирдяєм", "тумбою" – у 12%, а нецензурна лексика вживається 7% респондентів; 4) серед жаргонних слів "які Ви використовуєте найчастіше у Вашому повсякденному житті?" перше місце посідає нецензурна лексика (30%), "лох" – вживається 10% молоддю, що опитали, на третьому місці слова "тьолка" та "корова" (9% відповідей), далі йдуть такі слова як: "хавчік", "фігня", "урод", "гальмо", "дебіл" тощо.

Тому ЗМК, будучи основним засобом проведення вільного часу, стає могутнім механізмом формування мовної культури сучасної міської молоді України: майже 50% молоді проводячи половину свого вільного часу у спілкуванні із ЗМК, 44% котрих становить телебачення, на 19,7 % наслідує те, як говорять на телебаченні, а саме мовлення героїв кіно, що не завжди відповідає літературним нормам. В той самий час, аналіз сучасного мовлення молоді міста у всіх його вікових і соціально-групових варіантах, від підліткових жаргонів, масового сленгу до обширного вживання лайливої лексики, має характерну загальну рису, привабливу не тільки для молодих людей, але й для "дорослих" суб'єктів мовного простору: це стійка тенденція до гумору, жарту, глузуванню, іронії з одного боку, та з іншого боку загального зниження загальнокультурного рівня сучасної міської молоді.

Спираючись на те, що мовна культура міської молоді існує в системі молодіжної субкультури, можемо сказати, що культура мовлення як цінність національної культури (як класичної, так і народної) замінюються систематизованими стереотипами – зразками масової культури, орієнтованими на впровадження цінностей "американського способу буття". Улюбленими героями, мовлення котрих, певною мірою, є зразками для наслідування, стають героїні "мильних опер" та герої відеотрилерів, художні образи відбиваються та засвоюються на рівні групової та індивідуальної поведінки молоді, що виявляється у таких рисах соціальної поведінки, як прагматизм, жорстокість, прагнення до матеріального благополуччя у збиток, а не за рахунок власної професійної самореалізації. Ця тенденція присутня і в культурній самореалізації молоді, що, головним чином обумовлюється характером домінуючої культурної інформації, і сприяє масовому засвоєнню та її подальшому закріпленню у свідомості молодої людини.

Але наряду із негативними, відчувається й позитивні трансформації у системі сучасної молодіжної субкультури. Українська міська молодь XXI століття характеризується як економічно вільна, ініціативна та активна. Їй притаманна самостійна творчість, глибока зацікавленість в особистій приналежності до політичних свобод, наявність розвиненої правової та моральної відповідальності. Сучасна міська молодь – це молодь з національно зорієнтованою свідомістю, для котрої рідна мова та культура є засобом національної самоідентифікації, що, виконуючи регулятивну функцію в житті підлітків, стає формою існування самосвідомості, формування власного "Я" людини, становлення її як особистості, її життєвих та культурних ціннісних орієнтацій. Як наслідок соціального та психолого-фізіологічного розвитку підлітка, посилюється його інтерес до оволодіння засобами виразного мовлення, до крилатих висловів, метафор. Характерне оволодіння складними конструкціями підрядних і супідрядних речень із вживанням різних сполучників, дісприкетників та прикетникових зворотів.

Проте на тлі кількісного зростання активного словника молоді людини, підвищення рівню оволодіння значеннями слів, зменшення кількості зайвих вигуків, підвищення продуктивності розуміння, мовлення молоді міста часто стає насиченим жаргонними словами, лайливими зворотами, які просто стають засобами зв'язку в реченнях, таким чином, набуваючи ознак жаргону або сленгу.

В свою чергу, сучасний молодіжний жаргон як різновид культурного та соціального діалекту обслуговує певну соціальну групу, що є його творцем та носієм (і зрозумілий саме їй). Він значною мірою використовує засоби попередніх етапів свого функціонування, причому не лише власне молодіжного, а й, головне, жаргону злодіїв, кримінальних злочинців, тобто прослідковується певна наступність і має типову стилістичну маркованість: знижено-грубувату, вульгарну, фамільярну, що й забезпечує йому експресію в іронічно-жартівливому ключі. Із зміною оцінки сленгу в суспільстві, а також ролі сленгу в мовленні, його починають сприймати як засіб вираження. Тобто жаргонна маркованість нейтралізується, завдяки чому окреслюється тенденція до включення сленгізмів у словникові ряди з експресивно маркованими членами.

Таким чином, культура мовлення міської молоді сучасної України являє собою молодіжний жаргон, що як різновид соціального діалекту обслуговує певну соціальну групу, що є його творцем та носієм. Він значною мірою використовує засоби попередніх етапів свого функціонування, причому не лише власне молодіжного, а й жаргону злодіїв, кримінальних злочинців, тобто прослідковується певна наступність і має типову стилістичну маркованість: знижено-грубувату, вульгарну, фамільярну, що й забезпечує йому експресію в іронічно-жартівливому ключі. Із зміною оцінки сленгу в суспільстві, а також ролі сленгу в мовленні його починають сприймати як засіб вираження. Тобто жаргонна маркованість нейтралізується, завдяки чому окреслюється тенденція до включення сленгізмів у словникові ряди з експресивно маркованими членами.

А властивості мови і властивості середовища є взаємозалежними: як молодь не існує поза родиною, школою і суспільством, так і ці суспільні інститути не існують окремо від неї, тим самим впливаючи не тільки на формування мовної культури міської молоді сучасної України, тобто вміння останньої використовувати адекватні засоби спілкування з оточуючими, а й на її естетичну свідомість та смак, моральні переконання. В свою чергу, такий, безперечно, негативний вплив на молодь призвів до змін понять мовленнєвої норми та мовної культури особистості, загальмування становлення розвитку молоді людини та її духовно-моральних сил, девальвування культурних та загальнолюдських цінностей.

### Використані джерела

1. Глущенко Ю. В. Соціологія молоді: процеси концептуалізації в контексті соціокультурних змін : Автореф. дис... канд. соціол. наук: 22.00.01. / Ю.В. Глущенко ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2006. – 20 с.
2. Культура и молодежь: Сост., пробл., перспективы: Материалы круглого стола, 11 марта 2004 г. / Под общ. ред. Гуляева В.Н. – М.: Акад. тр. и социал. отношений, 2004. – 199 с.
3. Лисовский В.Т. Молодежь в условиях социально-экономических реформ / В.Т. Лисовский. – СПб, 1999. – 457 с.
4. Молодежные субкультуры / Исламшина Т.Г., Цейтлин Р.С., Салагаев Р.С. – Казань: Изд-во Казаню гос. технолог. ун-та, 1997. – 115 с.
5. Молодёжь и общество на рубеже веков / Под науч. ред. И.М.Ильинского. – М., 1999. – 154 с.
6. Морозова Е.Н. Городские подростки – мойщики машин / Е.Н.Морозова // СоцИс: Социологические исследования. – М., 2003. – №4. – С. 138-142.

УДК 94(477)(092)

**Наталія Іванівна Кобижча**  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв

### КУЛЬТУРНИЦЬКА ПРАЦЯ БОРИСА ГРІНЧЕНКА В КИЇВСЬКІЙ "ПРОСВІТІ"

*У статті на основі маловідомих архівних матеріалів аналізується культурницька діяльність Бориса Грінченка в контексті функціонування київського культурно-освітнього товариства "Просвіта", розглядається його роль у формуванні національної самосвідомості.*

*Ключові слова: Українське просвітництво, київське культурно-освітнє товариство "Просвіта", Борис Грінченко, національна самосвідомість.*

*In this article on the base of little known archive materials the cultural activity of Borys Grinchenko is analyzed in the context of functioning of Kyiv cultural and educational community "Prosvita", their role in the forming of national self-consciousness is described.*

*Keywords: Ukrainian Enlightenment, Kyiv cultural and educational community "Prosvita", Borys Grinchenko, national self-consciousness.*

Київське культурно-освітнє товариство "Просвіта" – одна з найбільш плідних в царській Росії українських інституцій, діяльність якої впродовж багатьох десятиліть не була належним чином поцінована з-за свідомого замовчування і навіть фальсифікування радянськими істориками культури. В сучасних умовах розбудови незалежної Української держави винятково важливе значення має звільнення історичних знань про становлення і розвиток українського культурницького руху початку ХХ ст. та персоніфіковану діяльність його керманців від відомих ідеологічних нашарувань і перекохань доби тоталітаризму, поповнення суми цих знань новими фактами, неупереджене наукове осмислення витоків і рушійних сил українського просвітянства як унікального явища пробудження національної самосвідомості на теренах "тюрми народів", як справедливо називали імперську Росію кінця ХІХ – початку ХХ ст. тогочасні прогресивні громадські діячі. Діяльність київської "Просвіти" у перший період її існування (з травня 1906 р. по квітень 1910 р.) нерозривно пов'язана з іменем Бориса Дмитровича Грінченка – ініціатора створення товариства, її першого керманця та незаперечного лідера. Постать Б. Грінченка привертає особливу увагу насамперед у контексті вивчення його надзвичайно продуктивної праці в товаристві та визначення особистого внеску у створення інституції, формування програмних засад її діяльності та практичних кроків по їх втіленню. Це питання має важливе значення і в плані збереження, популяризації та примноження просвітянських набутків і традицій, започаткованих століття тому і втілення їх в діяльності сучасного відродженого Всеукраїнського товариства "Просвіта" ім. Тараса Шевченка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з даної теми свідчить, що діяльність київської "Просвіти" найбільш повно висвітлена у дисертації та низці публікацій С. Зворського [1], який, однак, зупинився лише на двох напрямках праці товариства – видавничій і бібліотечній, а робота Б. Грінченка в "Просвіті" розглядається автором побіжно і лише в контексті зазначених двох напрямів. Щодо персоніфікованого внеску Б. Грінченка в українську культуру і науку, то в останній час спостерігається помітне й цілком закономірне зростання інтересу дослідників до цієї видатної особистості, зародження нової комплексної науки – грінченкознавства. Так, в працях Н. Зубкової [2], дисертаціях Л. Козар [3], М. Малиш [4], розвідці А. Животенко-Піанків [5] проаналізовано окремі аспекти культурницької праці Б. Грінченка, однак без прив'язки до його діяльності в київській "Просвіті". Існує також значна кількість наукових праць про Б. Грінченка як письменника, мовознавця, педагога, які, однак, не стосуються його просвітянської роботи. Таким чином, можна констатувати, що діяльність Б. Грінченка саме у київській "Просвіті" не отримала належного висвітлення в науковій літературі.

Мета статті – на основі дослідження значної за обсягом джерельної бази, включаючи й маловідомі архівні документи, висвітлити багатогранну культурницьку діяльність Б. Грінченка в київській "Просвіті", і тим самим частково усунути істотну прогалину в історії українського національно-культурницького руху початку ХХ ст.

Постать Бориса Грінченка в історії української культури є унікальною. Він був ледь чи не останнім вітчизняним діячем новітньої доби, якого з повним правом можна назвати вченим-енциклопедистом за різноманітністю і вагомістю його наукових здобутків, до яких слід додати й результативність його громадської праці. Письменник, педагог, літературознавець, лексикограф, етнограф, історик, фольклорист, публіцист, видавець, популяризатор науки, соціолог, перекладач, бібліограф, громадсько-культурний діяч – ось далеко не повний перелік іпостасей Б. Грінченка, в яких він здобув загальне визнання попри трагічну короткочасність життєвого шляху, відведеного йому долею. Якщо ж врахувати, що він з-за тяжких життєвих і родинних обставин не зміг дістати ґрунтовної освіти, був фактично самоуком, і всі його наукові здобутки – це результат невтомної самоосвіти, титанічної праці й саможертвості, то слід визнати, що Б. Грінченко – це дійсно феноменальна особистість. Але передусім Б. Грінченко був палким патріотом України, тільки заради неї він жив і творив, тільки з метою виведення української нації з темряви неучтва, пробудження в народних масах усвідомлення національної гідності він ревно плекав свій найдорожчий громадський здобуток – "Просвіту".

Формування Бориса Грінченка як особистості відбувалося в кінці 1870-х років – за найбільш глухої і безпросвітної доби українського громадського й культурного життя, в характерному для зубожілих дворянських верств Російської імперії останньої третини ХІХ ст. майже повністю російськомовному соціокультурному середовищі Слобожанщини. Духовний перелом у світогляді юного Бориса Грінченка трапився після прочитання ним у 13-14-річному віці Шевченківського "Кобзаря". З юнацьких літ відбувалося поступове формування переконаного українського патріота, діяча національної культури.

Мрію створити в Україні культурно-освітнє товариство, яке б сіяло в народних масах, передусім селянських, зерна національної просвіти, діяло задля подолання віковичної "прірви між мужиками і панами" [6, 37] Борис Грінченко плекав багато років, ще з часів свого учителювання на Слобожанщині, перебування у "Братстві тарасівців" та на чиновницькій службі в Чернігівському земстві. Він був переконаний, що "народна українська просвіта буде величезним добром українському народові..." [6, 110-111]. Не маючи можливості видавати свої художні й науково-популярні твори в умовах царської Росії, де українське друковане слово перебувало під забороною (наслідок сумнозвісного валуєвського циркуляру 1863 р. та таємного Емського едикту 1876 р. Олександра ІІ), він зав'язав тісні стосунки з українськими культурно-освітніми і видавничими інституціями в Галичині й на Буковині, які на той час перебували у складі Австро-Угорської імперії і де законодавство у сфері національно-культурних прав автохтонного

населення окраїнних земель, що базувалося на конституції 1848 р., на відміну від Росії, було набагато ліберальнішим. Особливо плідно Грінченко співробітничав з львівським товариством "Просвіта", заснованим у 1868 р., яке за кілька десятиліть охопило своєю культурницькою працею всю Східну Галичину. Свої художні і науково-популяризаторські твори у виданнях львівської "Просвіти" він друкував, починаючи з 1888 р., здебільшого під псевдонімом Василь Чайченко (інші псевдоніми, які використовував Б. Грінченко – Вартовий, Вільхівський, Перекотиполе, Л. Яворенко та ін.). Там же під псевдонімами М. Загірня, М. Чайченко друкувалися й твори дружини й соратниці письменника – Марії Миколаївни, у дівоцтві – Гладиліної [7]. Росіянка за походженням, під впливом чоловіка, вона теж стала переконаною прибічницею українського культурницького руху. У 1902 р., вже переїхавши з сім'єю з Чернігова на постійне проживання до Києва, Борис Грінченко здійснив поїздку в Галичину, де зустрічався з Іваном Франком та іншими видатними діячами української літератури і культури, ретельно вивчав досвід діяльності місцевих культурно-національних установ, аналізував особливості їх видавничої політики, просвітницької роботи в народних масах, пробудження паростків національної самосвідомості серед українців-галичан. Надихаючий приклад львівської "Просвіти" ще більше зміцнював упевненість Грінченка в необхідності створення подібного українського культурно-освітнього товариства і в Наддніпрянській Україні. Однак в умовах всемогутності царату, його відверто асиміляційної політики на національних окраїнах імперії та тотальних переслідувань будь-яких проявів національно-визвольного руху такі наміри в кінці XIX – в перші роки XX ст. були нездійсненними, не існувало й підґрунтя для створення такого товариства.

Ситуація в Російській імперії суттєво змінилася внаслідок загальної кризи царату, активізації діяльності політичних партій лівого спрямування та революційних подій 1905 року. Наляканий розмахом народних виступів і під тиском поміркованих урядовців-лібералів цар Микола II своїм маніфестом від 17 жовтня 1905 р. проголосив політичні свободи, 24 листопада того ж року було затверджено "Тимчасові правила про пресу", якими нарешті скасовувалися ганебні цензурні утиски української мови в друці. 4 березня 1906 р. царат пішов ще на одну поступку вимогам народних мас – на підставі "Закону про товариства та спілки" було дано дозвіл на створення спілок і об'єднань, зокрема на національному ґрунті.

Ці сприятливі обставини для реалізації своєї давньої мрії Борис Грінченко використав блискуче і, головне, швидко, протягом 10 тижнів, виявивши нові грані своїх обдарувань – організатора й керманіча. Об'єднавши навколо себе та редакції прогресивної україномовної газети "Громадська думка" невеличкий (близько 20 осіб) гурт української інтелігенції, наприкінці 1905 – на початку 1906 рр. він заходився створювати у Києві українське за своїм духом культурно-освітнє товариство. Така мала кількість освічених людей-українофілів не була дивиною, адже в той час у Києві було лише кілька родин інтелігентів, що сповідували українство, майже всі вони перебували між собою у родинних стосунках. Як назвати товариство, сумнівів не виникало – звичайно ж, "Просвіта", за прикладом львівських однодумців, хоча спершу Олена Пчілка пропонувала іншу назву – "Україна" (однак її пропозиція більшістю була відхилена з огляду на радикалізм, певну визивність такої назви на той час, що могла спровокувати швидкі репресії з боку поліції). Крім того, як згадував Б. Грінченко, прийнявши назву "Просвіта", київські "просвітяни" сподівалися з часом об'єднати всі "Просвіти" Наддніпрянщини в єдину й масову організацію [8, арк. 5-6] Юридичний документ, на основі якого товариство мало бути затверджене київським губернатором – статут офіційною, тобто російською, мовою уклав Модест Левицький, а остаточний текст у перекладі українською мовою тричі ґрунтовно виправляв Грінченко [9, арк. 6-7]. За основу було взято статут львівської "Просвіти". В перших рядках статуту київського товариства проголошувалася його головна мета – "допомагати розвиткові української культури і першим чином просвіті українського народу його рідною мовою, працюючи в Києві і Київській губернії" [9, арк. 1]. Бажаючи підкреслити спадкоємність новітньої генерації "просвітян" духовним заповітам Кобзаря і віддати данину його генієві, засновники нового товариства проголосили його покровителем (патроном) своєї інституції, що й було зафіксовано у повній (офіційній) назві інституції – "Товариство "Просвіта" у Києві, засноване в пам'ять Тараса Шевченка". 26 травня 1906 р. статут товариства, попередньо завірений у нотаря десятьма "просвітянами" на чолі з Борисом Грінченком, було офіційно зареєстровано у Київському губернському у справах про товариства присутствії, під № 1, і, таким чином, "Просвіта" отримала дозвіл розпочати свою діяльність, до речі першою серед громадських об'єднань і інституцій у Києві і Київській губернії [10, арк. 3]. Вже надалі виникли польські, єврейські, російські та інші національні товариства, але проторувала їм дорогу саме "Просвіта".

Необхідно зазначити, що від самого початку організаційної роботи по створенню товариства серед його засновників кілька тижнів точилися гострі суперечки про загальні засади його діяльності. Більшість, під впливом тогочасної революційної ситуації та підпорядковуючись тим чи іншим партійним інтересам, відстоювала політичний напрям діяльності "Просвіти". Меншість, очолювана Грінченком, вбачала сенс своєї праці в товаристві як суто просвітницької, поступової, звільненої від будь-яких політичних уподобань та радикалізму, які, з одного боку, неминуче відвернуть від "Просвіти" частину політичних опонентів, з другого боку – спричинять поліційні переслідування і швидку заборону інституції. Поступово Борис Грінченко та його прибічники переконливими аргументами зуміли переконати більшість "просвітян" у безперспективності й явній згубності політизації товариства, недоцільності його перетворення фактично на одну з численних тогочасних політичних партій й зуміли перетягти на

свій бік значну частину ідеологічних опонентів. У цьому контексті Грінченко ні на йоту не відступився від кредо, сформульованого у своїй новелі "Спроба": "Не у хвилях кривавих, як кажуть революціонери, треба омита наш край, щоб він воскрес для нового життя, а у ясних співучих хвилях української просвіти". Загальнонародне, загальноцивілізаційне він завжди ставив вище за класове. Така підкреслено позапартійна позиція Б. Грінченка призводила до численних нападок на нього з боку радикально налаштованих представників українських політичних партій, але, як засвідчив перебіг подальших подій, аполітичність й дозволила "Просвіті" в умовах наростання чорносотенної реакції протриматися 4 роки. Саме цієї громадської позиції не могли вибачити Грінченку його ідейні опоненти і в радянські часи, ось чому за доби тоталітаризму поодинокі публікації про нього зазвичай супроводжувалися епітетами "поміркований", "обмежений", "націоналістичний", "буржуазно-ліберальний діяч", одним словом – "не наш", не пролетарський.

Однак на перших загальних зборах товариства, які відбулися 25 червня 1906 р. і на яких з програмною доповіддю про завдання та мету "Просвіти" виступив Б. Грінченко, ці суперечки дістали нове продовження під час дискусії про засади створення і завдання майбутньої бібліотеки "Просвіти" та про принципи видавничої політики інституції. Частина "просвітян" (Володимир Винниченко, Андрій Жук та Юрій Єремійів) пропонували комплектувати бібліотеку популярною партійною літературою соціал-демократичного спрямування, призначеною для політичної просвіти робітників, в цьому ж руслі формувати й видавничий портфель товариства. На противагу цій трійці Борис Дмитрович та переважна більшість "просвітян" відстоювали принцип універсальності комплектування фонду бібліотеки товариства найкращими зразками українського і світового письменства, але пріоритетним в ній мав бути відділ україніки, тобто видань українською мовою та про Україну, незалежно від місця їх видання та мови. Так само універсальною за змістом, позбавленою будь-яких елементів партійної агітації, але з переважанням українознавчої тематики має бути й видавнича програма товариства, до якої слід приступати без зволікань, наголошував Грінченко.

Обрання Бориса Грінченка головою керівного органу "Просвіти" – Ради стало переконливим визнанням його лідерських якостей й незаперечного авторитету серед "просвітян". Цей авторитет підкріплювався і словом, і ділом – щоденною "чорною" працею Грінченка в "Просвіті". Формально, за посадою він міг би лише здійснювати загальне керівництво й контроль за діяльністю чотирьох робочих комісій товариства – видавничої (у складі якої діяла й календарна підкомісія), бібліотечної, артистичної (займалася організацією літературно-музично-вокальних вечорів, вистав та інших масових заходів) та шкільно-лекційної (організовувала лекції на різні теми, переважно на робітничих околицях Києва – Деміївці, Шулявці). Фактично ж Грінченку належить визначальна заслуга в організації та чіткій роботі видавничої комісії "Просвіти" (ця сфера була йому найбільш близькою, в ній він вже мав певний досвід власної видавничої діяльності ще з часів чернігівського періоду свого життя, і тому крім Ради головував 3 роки і в цій комісії), обговоренні, рецензуванні й редагуванні рукописів, що надходили до комісії. Він сам написав понад 20 рецензій, відредагував близько половини книжок для народу та календарів (альманахів), що вийшли з друку під егідою "Просвіти" в 1906–1910 рр. (з них три написані самим Грінченком) [11]. Крім видавничих справ він постійно переймався проблемами комплектування та оптимальної організації фондів просвітянської бібліотеки, самотужки розставляв книжки на полицях тощо. Бібліотека "Просвіти" стала першою в Наддніпрянській Україні дійсно доступною українською книгозбірнею. Як можна переконатися з протоколів засідань робочих комісій, Б. Грінченко брав діяльну участь у щотижневих засіданнях всіх чотирьох комісій (кожна з них у складі 5–10 "просвітян" збиралася щотижня у певний день), а також вів непрості переговори з власниками друкарень та книгарями з фінансових питань [11], листування з різними установами, інституціями, товариствами (так, на видавання книжок та проведення кожного літературно-музичного-театрального вечора потрібно було виклопотати дозвіл відповідно у цензора і в адміністративних органах) та виконував безліч інших громадських справ, не рахуючись ні з часом, ні з втомою. Дмитро Пісочинець, товариш Бориса Грінченка ще з юнацьких років, згадував про свого друга: "Взагалі і в "Просвіті", як і скрізь, він не був увільнений і не цурався поруч з важливою і чорною роботою. І роботи тієї і другої було в нього завжди багато" [12, с. 29] Плани ж у Грінченка по розвитку діяльності "Просвіти" були далекосяжними. Так, він планував створити ще кілька робочих комісій – музейну, з будівництва Народного дому "Просвіти", зі спорудження пам'ятника Т. Шевченку у Києві, педагогічну, організувати "просвітянську" книгарню тощо [13], однак через брак коштів, робочих рук, часу із-за нагальної потреби згуртувати сили на виконанні вужчих, але реально здійсненних завдань ці наміри реалізувати не вдалося.

Велику увагу Б. Грінченко приділяв розповсюдженню в суспільстві інформації про культурницьку діяльність "Просвіти", її програмні цілі, заходи, що відбувалися в товаристві або під його егідою (лекції на робітничих околицях, літературно-музичні вечори тощо). Товариство не мало свого друкованого органу, втім, в цьому й не було особливої потреби, оскільки діяльність "Просвіти" регулярно висвітлювалась Б. Грінченком та іншими "просвітянами" на шпальтах київської україномовної позапартійної газети "Рада", редакція якої майже у повному складі одночасно мала членство і в товаристві.

На перших порах (друга половина 1906–1907 рр.) серед членів "Просвіти" спостерігалася емоційне піднесення від усвідомлення того, що нарешті стало можливим не приховувати своє українофільство, приносити своєю видавничою, лекційною, бібліотечною працею певну користь

народові. Однак у подальшому ейфорія пішла на спад, частина членів товариства почала нехтувати своїми громадськими обов'язками, з'явилися проблеми зі сплатою внесків, приміщенням для "Просвіти", почастишали поліційні переслідування "просвітян".

В цих складних умовах Б. Грінченко та його найближчі товариші докладали багато зусиль, щоб поширили сферу діяльності товариства не лише на Київ, а й на містечка і села Київської губернії, вбачаючи в масовості своєї роботи запоруку успішності покладених на "Просвіту" завдань, постійно порушували відповідні клопотання у владних коридорах, однак всі ці намагання постійно натикатися на глуху стіну заборон і відмов, часто навіть без будь-якого пояснення причин. Так само негативно ставилася влада й до вимог і пропозицій Грінченка та його однодумців по "Просвіті" щодо українізації шкіл в Україні, видавання україномовних підручників.

Хоча київська "Просвіта" не була першою за часом виникнення серед однойменних товариств в Наддніпрянській Україні (наприкінці 1905 р. перші "Просвіти" були започатковані в Катеринославі (8 жовтня) і Одесі (25 грудня), а 8 травня 1906 р. утворилася "Просвіта" в Кам'янці-Подільському), однак вона одразу стала найавторитетнішою установою українського культурно-національного руху на теренах царської Росії, зокрема першою розпочала видавничу, концертно-театральну, лекційну діяльність. За неповних чотири роки під егідою київської "Просвіти" побачили світ 32 так звані "народні книжки" різноманітного тематичного змісту (історія України та інших країн світу, географія, белетристика, природознавство, право, етнографія тощо) 3 щорічні календарі-альманахи, не рахуючи офіційних видань (статутів, щорічних звітів, каталогів "просвітянських" книжок для народу тощо) [14]. Не випадково в архіві товариства, який з невідомих причин виявився розділеним і зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (ІР НБУВ, ф. 114) та в Державному архіві м. Києва (ф. 1447), відклалося дуже багато звернень до київської "Просвіти", що надходили від селян-українців і місцевої інтелігенції майже з усіх губерній Наддніпрянської України, і навіть з Кубані, Сибіру, Далекого Сходу з проханнями надіслати статут "Просвіти", "просвітянські" книжки, надати допомогу у створенні в селах і містечках бібліотек, філій товариства тощо. Всі інші тогочасні "Просвіти" Наддніпрянщини дуже поступалися киянам в продуктивності видавничої діяльності.

Основні заслуги Б. Грінченка в організації плідної діяльності київської "Просвіти", на нашу думку, полягають, по-перше, в тому, що йому вдалося згуртувати навколо товариства найдобрішу національну письменницьку, наукову, педагогічну, мистецьку еліту не лише Києва, а й багатьох інших міст, містечок і сіл Наддніпрянської України, а також Москви, Петербурга та інших міст за межами України. Так, діяльними членами "Просвіти" були Леся Українка, С. Єфремов, В. Дурдуківський, М. Лисенко, С. Шемет, В. Прокопович, В. Винниченко, Гр. Шерстюк, Олена Пчілка, Мод. Левицький, Є. Чикаленко, Л. Яновська, С. Тимошенко, В. Степанківський, С. Петлюра, В. Королів-Старий, Д. Дорошенко, О. Мишуга, І. Огієнко, С. Сірополко, Л. Старицька-Черняхівська, П. Стебницький, О. Косач-Кривинюк, Ф. Матушевський, М. Гехтер, Ф. Штейнгель, Л. Жебуньов, Л. Пахаревський, А. Яковлів, М. Кропивницький, П. Капельгородський, Вас. Доманицький, І. Стешенко, М. Грінченко, Л. Драгоманова, А. Кримський, Ф. Красицький, П. Холодний, Г. Хоткевич та багато інших видатних діячів України. Навіть під короткочасного перебування у Києві підданого Австро-Угорської імперії Івана Франка Грінченко умовив його прислужитися просвіті наддніпрянських українців, попросивши прорецензувати кілька рукописів творів, що готувалися у товаристві до друку та дати дозвіл на видання кількох своїх творів. Серед відомих діячів українського руху, що мешкали в Києві, таких, хто не пристав до "Просвіти", було дуже мало. Це, зокрема, Іван Нечуй-Левицький, передусім через принципові розходження з Б. Грінченком та його однодумцями в "Просвіті" в питаннях українського правопису, хоча між двома видатними письменниками взаємна довіра і щирість у стосунках панували все життя. Попри всі намагання, Борису Грінченку не вдалося знайти спільної мови і з Михайлом Грушевським, який 1907 р. переїхав до Києва зі Львова.

По-друге, Грінченку вдалося прищепити в "Просвіті" засади інституції з надзвичайно високим рівнем демократизму, інтелігентності, порядності (так, показово, що у спілкуванні між "просвітянами" взаємне (і дуже поширене нині) звертання "пан" було табуованим, побутувало лише слово "добродій") та з постійною ротацією у керівних структурах, аби уникнути застою і зниження вимогливості до своєї праці. Він зумів об'єднати в згуртовану силу людей без огляду на їх соціальне і майнове становище, вік, стать, професію, національність, віросповідання, партійність, освіту. Так, не випадково у "Просвіті" активну роль відігравало жіноцтво. В умовах низького рівня емансипації в Росії це було рідкісним і, безперечно, прогресивним явищем. В українському за своєю суттю товаристві завжди значним був прошарок представників інших національностей – росіян, євреїв, поляків, татар та ін.

По-третє, незаперечне лідерство Бориса Грінченка в київській "Просвіті" базувалося насамперед на його винятковій відданості справі. Всі, хто особисто знав Б. Грінченка, обов'язково відзначали у своїх спогадах його неймовірну працездатність, максимальну самовіддачу. Грінченко не вмів працювати, не викладаючись сповна й цього ж вимагав і від інших "просвітян". Погано працювати поряд з Грінченком було неможливо. "Треба робити, робити, робити, – писав він в одному зі своїх листів. – Ми воли у ярмі (.) Але й воли зорють рілля, прийде сівач, рясно засіє, і запишніють сходи" [12, 58]. Недарма один з його сподвижників, письменник М. Чернявський зазначав: "другого такого робітника мені не доводилося бачити" [15, 18]. Аналогічної думки дотримується й сучасний грінченкознавець



А. Погрібний: "Достоту Б. Грінченко працював як віл. Вищу вітху мав він з того, що в результаті цих надзусиль закладав камінь за каменем у підмурівок національно-культурного відродження рідного народу" [16, 46-47]. Тому не випадково Грінченко був таким непримиренним до будь-яких проявів національного недбальства та "підганяв до праці, як диктатор". Як згадував про Бориса Грінченка відомий український письменник Володимир Самійленко, "він був дуже настирливий. Ви повинні це зробити. Ви повинні це написати" – улюблені його слова" [17, 308] Така безкомпромісна надвимогливість Б. Грінченка і до себе, і до своїх товаришів по "Просвіті" багатьох і відлякувала, і ображала, і призводила інколи й до конфліктних ситуацій, розриву деяких "просвітян" з товариством. Тому у спогадах його сучасників можна зустріти твердження про "невживчивість", підвищену конфліктність Грінченка, жорстке ставлення до колег, і про те, що він був людиною, "трудною в громадському житті" [18, 98]. Але всі ці прояви були лише свідченням прагнення Грінченка встигнути зробити якомога більше користі для українського народу і, певною мірою, наслідком підірваного непосильною працею здоров'я. До того ж Грінченко небезпідставно побоювався, аби товариство не перетворилося з часом у своєрідний вузькокорпоративний і бездіяльний клуб української інтелігенції, оскільки серед частини "просвітян" панували песимістичні настрої, навіювані чутками про неминучу заборону інституції владою.

Афористично була сформульована Борисом Грінченком заповідь, вірним якій він залишався до останніх днів свого життя:

"Зроблю" – сього сахайся слова,  
"Зробив", – отсе потужних мова.

Між тим вся ця титанічна націєвідроджувальна, громадська, культурницька праця Бориса Грінченка в "Просвіті" відбувалася за надзвичайно тяжких умов його приватного життя. Він тривалий час тяжко хворів на сухоти, в сім'ї теж ситуація була дуже важкою: єдина улюблена донька Настя з головою поринула в революційну діяльність, що призвело до її арешту поліцією, і вже в тюрмі вона народила сина Волю (Володимира) і невдовзі померла. Через кілька днів померла й матір дружини. Тяжко хворіла після складної хірургічної операції та потрясінь дружина. Б. Грінченко був змушений взяти на себе клопоти по вихованню онука. Час від часу письменникові доводилося мати справу з брутальними поліцейськими втручаннями в його громадські справи, навіть опинятися за ґратами. І те, що встиг здійснити Грінченко в київській "Просвіті" в таких умовах (а крім громадських справ, була в нього й письменницька, перекладацька, наукова, публіцистична робота, загальний обсяг якої, за орієнтовними підрахунками грінченкознавців, становить щонайменше 50 томів) – це справжній подвиг в ім'я відродження української нації. Однак тяжка хвороба змусила врешті-решт Бориса Грінченка улітку 1909 р. зректися головування в київській "Просвіті" й через кілька місяців виїхати разом з дружиною на лікування до італійського курортного містечка Оспедалетто поблизу Риміні.

Показово, що після вимушеного відходу Грінченка від "просвітянських" справ ситуація в товаристві відчутно погіршилася, особливо у фінансових питаннях. Ні інженер Сергій Тимошенко, який став головою київської "Просвіти" після Б. Грінченка, ні відома письменниця Любов Яновська, третій за ліком керманіч товариства не змогли зберегти той рівень продуктивності й мотивації в діяльності "просвітян", який був в часи головування Грінченка. Почастішали випадки порушень графіків здачі книжок до друку, зриву лекцій, несплати членських внесків, чимало "просвітян" поступово відходили від активної праці в товаристві. Все ж таки слід визнати, що попри буцімто "диктаторський" стиль керівництва і спілкування, жорсткість і вимогливість, Борис Грінченко володів вмінням надихати соратників, переконувати їх у вищості громадського обов'язку над власними інтересами, подавати їм приклад власною жертвовною працею.

Перед від'їздом до Італії, немовби відчуваючи, що вже не побачить рідну Україну, Борис Грінченко у присутності свідків – своїх найближчих друзів – Дмитра Дорошенка, Сергія Єфремова, В'ячеслава Прокоповича склав заповіт, згідно з яким все своє майно передав на народну справу, точніше – "Просвіті". Так, після смерті Марії Грінченко до "Просвіти" переходили всі права власності на літературні твори та велику й унікальну книгозбірню, яку подружжя Грінченків дбайливо збирало багато років і до якої, крім друків, що охоплювали майже всю україніку – від першого видання І. Котляревського "Енеїди" 1798 р. по 1910-ті роки, входили також рукописи й гравюри. При цьому на кошти, що мали надходити від продажу творів письменника, гонорарів за постановку театральних п'єс "Просвіта" мала відкрити в Києві чи під Києвом народну школу з українською мовою викладання, бібліотека ж – зберігатися як меморіальна колекція, не змішуючись з власною бібліотекою товариства, мати окремий каталог, а книги з неї мали видаватися для безкоштовного користування лише в читальний зал [19]. Однак "Просвіті" не вдалося виконати цих умов фундатора і мецената товариства через швидке припинення свого існування (так само недовго проіснувала відроджена київська "Просвіта" і за доби національно-визвольних змагань 1917-1920 рр., бо засади її діяльності принципово розходилися з більшовицькою практикою "окультурювання" народних мас). У 1920-ті роки Марія Грінченко, яка доживала свій вік у злиднях, передала сімейну бібліотеку до Всенародної бібліотеки України (нині – НБУВ), де унікальна книжкова колекція була розпорощена у загальному фонді, швидше за все зумисне будівниками "світлого майбутнього".

Як не обережно діяли Б. Грінченко та його товариші по "просвітянській" праці, щоб не спровокувати репресії з боку царської каральної машини, все ж незаперечні здобутки товариства по пробудженню на-

родних мас з темряви неучтва, в освідомлювальній роботі серед українського селянства і міщанства, в пропаганді найкращих здобутків національної і світової культур, зростання авторитету "Просвіти" у суспільстві були для владних кіл немов більмо на оці. Навесні 1910 р. за облудним доносом відомого київського україножера С. Щоголева діяльність київської "Просвіти" буцімто за "мазепинство" рішенням в. о. київського губернатора О.Ф. Гірса від 8 квітня 1910 р. було брутально перепинено [10, арк. 42].

До далекої Італії сумна звістка про закриття "Просвіти" дійшла досить швидко. Марії Миколаївни цю новину певний час вдавалося приховувати від свого чоловіка. Однак 14 квітня 1910 р. Борис Дмитрович все ж випадково дізнався про ліквідацію товариства, своєї "останньої дитини", за висловом Л. Яновської, і це стало для нього надзвичайно тяжким ударом. З цього моменту став здоров'я Грінченка різко погіршився. Він рався повернутися в Україну, сподіваючись, що на рідній землі йому полегшає, можливо навіть плекав надію відродити "Просвіту", однак 23 квітня, на 47-му році життя, Бориса Грінченка не стало.

Похорон Бориса Грінченка, подвижника української культури 9 травня на Байковому кладовищі Києва перетворився у велику 5-тисячну маніфестацію українських сил. Вдячний український народ протягом кількох місяців 1917 р., після повалення царату, увічнив ім'я Б. Грінченка в назвах щонайменше 9 навчальних закладів та відроджених "Просвіт" [20, 103]. В умовах незалежної України ми є свідками того, що титанічна праця Бориса Грінченка в ім'я українського народу, збереження та примноження його культурних набутків не була марною, вона стала підмурком для розвитку національної культури на принципово нових засадах державотворення і культурної політики.

На підставі дослідження культурницької діяльності Бориса Грінченка в київській "Просвіті" можна зробити такі висновки:

– Борис Грінченко був ініціатором створення весною 1906 р. київського культурно-освітнього товариства "Просвіта", одним з розробників його статуту та основних напрямів діяльності, що ґрунтувалися на засадах деполітизації і позапартійності та авторитетним керманичем, про що свідчить його головування у виборному керівному органі товаристві – Раді "Просвіти" протягом перших трьох років діяльності інституції;

– організаційна структура, принципи й напрями діяльності київської "Просвіти" ґрунтувалися на запозиченні позитивного досвіду львівської "Просвіти", творчо засвоєного Б. Грінченком та його однодумцями, з урахуванням суспільно-політичної ситуації і тогочасного законодавства Російської імперії, і мали за мету всіляко сприяти відродженню і примноженню культурних надбань українського народу, пробудженню його історичної пам'яті й національної самосвідомості, утвердженню української мови у всіх сферах суспільного життя в Україні;

– діяльність київської "Просвіти" постійно супроводжувалася перепонами і заборонами з боку місцевого адміністративно-поліційного апарату, тому товариство не мало можливості розгорнути повноцінну роботу і сповна використати людський і інтелектуальний потенціал своїх членів задля реалізації програмних цілей;

– багатогранна культурницька діяльність Бориса Грінченка в київській "Просвіті" була орієнтована передусім на видавання і розповсюдження книжок для народу, а також на формування фондів бібліотеки товариства переважно україномовними друками та літературою про Україну, популяризацію української музичної і театральної спадщини, наукових знань серед малоосвічених верств населення, активне відстоювання інтересів українського народу на використанні рідної мови у всіх сферах суспільного життя, починаючи зі школи.

#### Використані джерела

1. Зворський С.Л. Видавнича та бібліотечна діяльність київського товариства "Просвіта" (1906-1920 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук / Зворський Сергій Леонідович – К., 2000. – 18 с.; Його ж. Бібліотека київської "Просвіти" (1906-1910 рр.) // Історія бібліотечної справи в Україні: зб. наук. праць. – К., 1997. – Вип. 3. – С. 42-51; Його ж. Видавнича діяльність київської "Просвіти" в 1906-1910 роках // Вісн. Кн. палати. – 1999. – № 5. – С. 32-35.
2. Зубкова Н.М. Бібліотека і архів Б.Д. Грінченка як джерело з історії народної просвіти в Україні кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис. ... канд. іст. наук / Зубкова Наталія Михайлівна. – К., 1994. – 23 с.; Її ж. Народно-просвітницька діяльність Б.Д. Грінченка: (За матеріалами особового архівного фонду) // Рукописна і книжкова спадщина України: археограф. дослідження унікальних архівних та бібліот. фондів / ЦНБ АН України. – К., 1994. – Вип. 2. – С. 97-105.
3. Козар Л.П. Борис Грінченко як фольклорист: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Козар Лідія Петрівна – К., 1997. – 24 с.
4. Малиш М.М. Книговидавнича діяльність Бориса Грінченка: автореф. дис. ... канд. філол. наук / Малиш Мирослава Михайлівна. – К., 1994. – 22 с.
5. Животенко-Піанків А. Педагогічно-просвітня праця Бориса Грінченка. – К.: [Вид. центр "Просвіта"], 1999. – 175 с.
6. Грінченко Б. – Драгоманов М.: Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – 286 с.
7. Видання "Просвіт" Галичини: книги та аркушева продукція (1868-1939): бібліогр. покажч. / уклад. С.Л. Зворський. – К.: Абрис, 1996. – 248 с.
8. Грінченко Б. Товариство "Просвіта" в Києві: [стаття, б. д.] – ІР НБУВ, ф. І, № 31530, 32 арк.
9. Статут товариства "Просвіта" у Києві, заснованого в пам'ять Тараса Шевченка [26 травня 1906 р.]. – ІР НБУВ, ф. 114, № 1, 6 арк.

10. Об утверждении устава общества "Товарищество "Просвещение", основанного в память Т. Шевченко [26 мая 1906 г.]. – Державний архів Київської обл., ф. 10, оп. 1, спр. 21, 8 арк.
11. Протоколи видавничої комісії товариства "Просвіта" у Києві [25 серн. 1906 р. – 3 квіт. 1910 р.]. – ІР НБУВ, ф. 114, № 17.
12. Над могилою Бориса Грінченка: автобіографія, похорони, спомини, статті / упоряд. С. Єфремов. – К., 1910. – 184 с.
13. Звідомлення Товариства "Просвіта" у Києві, заснованого в память Т. Шевченка, за 1907 [1908, 1909, 1910] рік. – К., 1908 [1909-1910].
14. Видання "Просвіт" Наддніпрянської України (1906-1922): бібліогр. покажч. / уклад. С.Л. Зворський. – К.: Глобус, 1999. – 133 с.
15. Чернявский М. Кедр Ливана. – Херсон, 1918. – 114 с.
16. Погрібний А. У двобої з часом // Пам'ять століть. – 1999. – № 1. – С. 39-48.
17. Тулуб О. Матеріали до життєпису Володимира Самійленка // За сто літ. – К., 1928. – Кн. 3. – С. 302-328.
18. Чикаленко Є. Спогади (1861-1907). – Львів, 1925. – 269 с.
19. Духовное завещание Гринченко Бориса Дмитриевича [21 авг. 1909 г.] – ІР НБУВ, ф. І, № 31671-31672, арк. 1-2.
20. Пастух Б. Терновий вінок титанові праці // Бахмутський шлях. – 2003. – № 3-4. – С. 97-109.

УДК 115.4:130.2"19/20"

**Оксана Миколаївна Луценко**  
аспірантка Національного педагогічного  
університету ім. М. П. Драгоманова

### ХРОНОТОП ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

*У статті досліджено основні онтологічні характеристики віртуальної реальності – час і простір. Встановлено, що віртуальна реальність має свою темпоральність та казуальність. Показано, що саме методологія постмодернізму дозволяє ввести поняття нон-фінальної креативної процесуальності віртуальної реальності, коли простір, час у ній знаходяться у процесі постійної зміни, а процес становлення ніколи не завершується. Окреслено перспективи розробки даної проблеми у філософії ХХІ століття, яка долає світовідчуття постмодернізму.*

*Ключові слова: віртуальна реальність, час, простір, хронотоп, нон-фінальна креативна процесуальність, глобальний простір, електронно-інформаційне суспільство.*

*Article is devoted to analysis of basic ontological characteristics of virtual reality – time and space. Here is researched that virtual reality has its own temporality and causality; showed that the methodology of postmodernism gave the concept of non-final creative processuality of virtual reality, when the space, time in it are in process of permanent change without ending; drawn the perspectives of topic research in the philosophy of the XXIst century that overcomes the postmodernism world picture.*

*Keywords: virtual reality, time, space, chronotope, non-final creative processuality, global space, electronically-informational society.*

Проблема віртуальної реальності як соціокультурного феномена є актуальною для всіх гуманітарних наук, які осмислюють трансформаційні процеси сучасного електронно-інформаційного суспільства, яке часто називають "віртуальною цивілізацією". Жан Бодрійяр афористично про це сказав так: "У наші дні віртуальне рішуче бере гору над актуальним".

Осмилення феномена віртуальної реальності як базового принципу розвитку гуманітарних теорій розпочалося наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., ставши можливим завдяки появі електронних і медіа-технологій. Утім, мало своїм підґрунтям довгий шлях філософських і ширше – наукових досліджень і відкриттів. Паралельно з відкриттями фізиків про "віртуальні часточки" філософія поступово підходила до усвідомлення проблематичності і невизначеності реальності, до осмилення як можливого, так і неможливого в якості дійсного. Це включало зміни в трактуванні ключових філософських категорій, зокрема ідентичності, простору, часу. Хоча вже в глибинах античної, а пізніше середньовічної філософії містилися думки щодо співвідношення в бутті людини світу мислимого, світу видимого і світу об'єктивного (зовнішнього).

Зрештою, віртуальність є феноменом, іманентним самій структурі буття, що втілює можливість творчої діяльності, оскільки люди завжди прагнули облаштувати світ, створюючи свої світи, які, по суті, є віртуальними. За словами Річарда Гарнера, "людина, намагаючись пізнати і переробити світ, в якомусь сенсі виводить його назовні за допомогою тієї "співвідносної сітки", з якої до нього підступається". Про людину як носія смислоутворюючого чинника свідчать дані сучасної фізики і космології. Навіть сформульовано принцип антропності, відповідно до якого основні фізичні світові константи (швидкість світла, постійна Планка тощо) зумовлені фактом існування людини-творця.

Для роботи з поняттям "віртуальної реальності" в сучасних реаліях, по-перше, необхідна відмова від прийняття існування лише однієї реальності (лінійний детермінізм) і визнання множинності світів і проміжних реальностей; по-друге, усвідомити, що віртуальний світ вже давно сприймається не просто й не лише як комп'ютерна ілюзія, а як можливий замітник реального світу. Особливо, якщо взяти віртуальне не лише як те, до чого стаєш дотичним, одягнувши шлем-дисплей, а й як загальну тенденцію в політичному, економічному, соціокультурному розвитку суспільства.

Відповідно, щодо власне онтологічного статусу віртуальної реальності та її внутрішніх характеристик віртуальна реальність постає, з одного боку, як інтерактивна, символічна реальність, що містить у собі нестачу реальності та внаслідок цього є умовою пошуку істини, виступає постійним нагадуванням про існування розрізнення між буттям та його формами, а з іншого, навпаки, може призводити до забуття реальності, стверджуючи можливість абсолютного та вичерпного представлення буття технічними засобами – завдяки інтерактивності та повній включеності у неї людини: формується переконання, що все можна втілити, зробити видимим.

Часо-просторові координати віртуальної реальності в її технічному плані в науковій літературі досить ретельно описані. Віртуальний простір сформований інформаційними потоками і характеризується мінливістю, симуляційністю, знеособленістю, поверховістю людських контактів, принциповою відкритістю, антиієрархічністю, децентрованістю, мобільністю. Час зумовлений симуляційною сутністю, видовищним характером, технологічними можливостями створеної реальності і зняттям у ній соціокультурних обмежень; в ньому панують багатомірність, відносність (здатність виявлятися і у вигляді миті, і у вигляді вічності), зворотність, детермінація людською діяльністю і знаковим характером існування. Простір і час віртуальної реальності моделюються і постійно змінюються, реальне, вигадане і символічне взаємопроникають, а процес становлення ніколи не завершується.

Складніше є поняття хронотопу віртуальної реальності як філософської категорії, де семантика віртуального, віртуальності в ході історії значно різнилася. Так, за Бодрійяром, у зв'язку із зникненням реальності в філософії постмодернізму стає неможливим традиційне філософське уявлення про віртуальне як таке, що прагне перетворитися на актуальне, яке перебуває з ним у діалектичних відносинах.

Вихідним моментом для філософського розгляду феномена "віртуальної реальності" є факт, що хронологічно і ідейно його актуалізація постала синхронно з культурою Постмодернізму. Це не просте співпадіння. Саме концептуальний апарат філософії постмодерну дозволяє найкраще осмислити характеристики віртуальної реальності, зокрема часо-просторові зв'язки.

Чимало представників постмодернізму констатували дефляцію реальності й безпосередньо зверталися до категорії віртуальності. – Ж.Бодрійяр, Ж.Дельоз, Ф.Джеймісон, П.Вірільйо, М.Постер та інші, котрі розкривали не лише соціально-технічний, а й онтологічний статус цієї категорії. І хоча було й чимало дослідників осмислення 3-Д макромоделей дійсності (Д.Ланьє, Ф.Хемміт, У.Гібсон, А.Бюль, П.Леві, А.Черних), утім, резонанс отримали праці більш широкого системного аналізу – ті, що відкривали онтологічну перспективу і стосувалися уявлень про множинність світів і відносну реальну дійсність, котрій приписувалися такі риси, як поліцентризм, варіативність, плюральність (М.Хейм, Ж.Дельоз, С.Жижик, М.Носов, С.Хоружий, Н.Маньковська, М.Карпицький). Можливе і поєднання обох напрямків. Так, один з дослідників віртуальної реальності Девід Белл пропонує концентрувати увагу не стільки на власне науково-технічній складовій функціонування віртуальної реальності, скільки "перемістити" кіберпростір у соціокультурний контекст, тобто розглядати його не лише як результат технологічного розвитку, а як результат взаємодії між технологічним розвитком і соціальними, політичними, культурними реаліями.

Більше того, в останнє десятиліття з'явилися праці, автори яких (зокрема М.Епштейн, Г.Тулчінський) пропонують перегляд культури постмодернізму, показуючи, як момент "віртуалізації" став тією складовою філософії постмодерну, котра пережила культуру-засновника і може бути винесена в основу цивілізації XXI століття, якщо її розвиток взагалі можливий з огляду на загрози самознищення людства. При цьому як можливі характеристики майбутньої культури подаються зворотність часу, симетрія минулого і майбутнього, що можуть бути досягненні, наприклад, під час генетичних експериментів з виявлення і усунення механізмів старіння; відкриття паралельних, дзеркальних всесвітів, де праве й ліве міняються місцями і час тече у зворотному напрямку; примноження альтернативних способів існування кожного індивіда, здатного обирати для себе різноманітні форми втілення (йдеться про "мультивідуума", якому тісно в рамках одного "я"); гіперавторство і розмноження авторських і персонажних особистостей, що мандрують по віртуальним світам у непрямих відносинах до своїх біобатьків чи біоносіїв. Тобто в основу проекту виноситься віртуальність, що зумовлює як категорію простору (семантика паралельних світів), так і часу – з його багатовекторною спрямованістю. А це, в свою чергу, ускладнює розгляд хронотопу віртуальної реальності, адже технічне й антропологічне, навіть онтологічне надто щільно переплітаються.

У таких умовах категорія "віртуальної реальності" радше постає інструментом виявлення часо-просторової картини світу у свідомості сучасної людини, котра, у свою чергу, саме принципами віртуальної реальності живе у реальному світі, як у віртуальному. Іншими словами, вторгнення символічних систем і мозаїчної реальності, що створюється мас-медіа і власне "віртуальною реальністю", кардинально трансформує відносини людини зі світом. З іншого боку, віртуальна реальність, створена інформаційними технологіями, реалізує і представляє світ, описаний сучасною філософією.

Відтак освітлення пропонованої теми можливе лише в постійній взаємоциркуляції: через принципи віртуальної реальності до осмислення сучасної картини світу, і навпаки – від надбань філософії постмодерну до формулювання хронотопу віртуальної реальності.

Попередньо це можна охарактеризувати такими трьома тезами:

1. Розвиток ідеї множинності світів (можливих світів), первинної невизначеності і відносності "реального світу" дали можливість ввести для означення такого проблематичного світу поняття "віртуальна реальність".

2. Саме пильна увага філософії постмодернізму до процесуальності буття, увага до зон не-присутності, що принципово неатрибутивні і мають лише ситуативну актуальність, дозволяє сформулювати хронотоп віртуальної реальності.

3. Реальність, що розуміється як проблематична, множинна, культурно ангажована і така, що знаходиться у процесі нон-фінального становлення і сенсоозначення, як сфера абсолютної випадковості і мінливості, в якій немає сутності, необхідного, відсутні виділений світ і абсолютний спостерігач, дозволяє інтерпретувати, з одного боку, саму цю реальність як віртуальне середовище, а з іншого – процес збагнення, сприйняття і представлення реальності як процес її віртуалізації: чи то як наслідок контекстуальності сприйняття, як збагнення реальності не в її істинному вигляді, не в актуальному втіленні; чи то як симуляція реальності, втілена в представленому світі мас-медіа, мультимедіа, як заміщення реальності симулякрами.

Отже, віртуальна реальність постає як образ-метафора, що дозволяє сучасним філософам аналізувати світ і місце в ньому людини.

Розуміння часу в постмодернізмі прийшло на зміну історизму, в межах якого сучасність сприймалася лише як коротка мить переходу між вже об'єктивованим минулим і ще не сформованим майбутнім. Постмодернізм перегорнув традиційні погляди на історію. У новому хронотопі Теперішнє менш акуратно відділене від свого Минулого, аніж вузьке Теперішнє прибічників історизму, зокрема завдяки новим технічним можливостям збереження чуттєвих стимулів Минулого, внаслідок яких нове Теперішнє наповнене нескінченно великою кількістю наслідків матеріальної присутності Минулого. Час присутній в нашому Теперішньому завдяки більшій кількості кіно- і аудіо документів, ніж здатний переглянути і прослухати історик. Наше нове Теперішнє заповнено збереженою присутністю Свого Минулого. При цьому надзвичайно виросли технічні можливості створення симулякрів явищ, типових для будь-якого минулого. Так виникла постмодерністська концепція складного Теперішнього симультанностей, одним із теоретиків якого виступив Ж.Дельоз. Щоправда, його розуміння часу, у свою чергу, ґрунтується на аналізі Бергсона, котрий не вважав можливим розглядати час як послідовність. За Бергсоном, ми переходимо від одного теперішнього до іншого, кожне наступне теперішнє має іншу природу і ніби замінює те теперішнє, яке вже відійшло в минуле. Але з одного теперішнього не витікає наступне, тому уявити час як безперервну лінію неможливо. Час прогресує, створюючи нові виміри. У зв'язку з цим у Бергсона з'являється необхідність ввести минуле, котре дублює теперішнє. Процес актуалізації одного виміру часу переносить суб'єкт сприйняття цього часу до іншого виміру. Час – це становлення, але і розрізнення.

Дельоз запозичує ідею нелінійного розуміння часу для аналізу одвічної філософської дихотомії: можливого (потенційного) – актуального, що з часів середньовічних схоластів переходить на якісно новий рівень: замість категорії "можливого" постає віртуальне як абсолютне, ідеальне, котре може проявлятися в актуальному. Автор пише про фундаментальний розкол Часу, коли він триває, розділяючись двома великими шляхами: даючи пройти теперішньому і втримуючи минуле. "Теперішнє – це величина змінна, що вимірюється безперервним часом, тобто рухом, передбаченим в одному напрямку: теперішнє триває тією мірою, якою цей час вичерпується. Саме теперішнє, триваючи, визначає актуальне. Але віртуальне з'являється зі своєї сторони у часі більш короткому, аніж те, котре вимірює мінімум руху в єдиному напрямку. Тому віртуальне "ефемерне".

Отже, абсолютне минуле вводить у світ низку віртуальних об'єктів, що за природою відрізняються від реальних. Їх відмінність обґрунтована сутнісно минулим характером і фрагментарним, не повністю визначеним існуванням віртуальних об'єктів. Нелінійне розуміння часу обґрунтовує віртуальну реальність як необхідний елемент реальності. Оскільки абсолютна пам'ять, чисте минуле, з'являється як додатковий вимір, що завжди співіснує із сьогоденням, то віртуальна реальність, віртуальні об'єкти з'являються як завжди співіснуючі з реальністю і реальними об'єктами. І віртуальні об'єкти, і віртуальна реальність свідчать про нестачу, втрату реальності, тому що не включеним у виміри світу залишається майбутнє, що несе в собі метаморфози і радикальні перетворення.

Віртуальна реальність постає як сфера, альтернативна і присутності, і відсутності, як нон-фінальна креативна процесуальність, реальна у своїй віртуальності, як безупинне різноманіття розбіжних серій, як середовище, в якому відсутні виділений світ і абсолютний спостерігач. Події, що мають місце у віртуальному середовищі, втягують у себе як існуючі, так і неіснуючі речі. Реальність постає як відсторонене-відстрочене, зникаюче існування, що не набуває остаточної сталості. Стихія віртуального – стихія диференційованого. Тому віртуальний об'єкт завжди являє собою зсув. У ньому завжди є порція розходження. Реальність віртуального не представлена простором-часом і причинно-наслідковими відносинами, а втілена в диференційованих елементах і зв'язках, а також відповідних особливих моментах (сингулярностях).

Середовище віртуальних образів ділиться на фрагменти, простір розкритий згідно з розпадом рівномірного і нерівномірного часу. І цілісний імпульс віртуального об'єкта розламується на сили відповідно з частинами континууму на швидкості, котрі пронизують розкритий простір [6]. З цього слідує питання: як у світі, побудованому на засадах віртуальної реальності, відчуває час і простір людина, котра, по суті, стає мандрівником у стихіях модального буття.

Цікавий ракурс розкриття цієї тематики подає З.Бауман, котрий, розглядаючи тему фрагментації, звертається до теми ідентичності постмодерного суб'єкта, що формується в пустелі сучасного міста і проходить шлях від 1) людини, що прогулюється (тобто відчуває себе незнайомцем серед незнайомців, "ковзає" по поверхні міста; прогулянки розбивають життя на епізоди – без минулого, зобов'язань і наслідків – і розміщенні в розриві між появою і реальністю) через 2) споживача (автор наводить архетип прогулянки торговими вулицями-рядами; сама конструкція ринкових місць стимулює постійний рух, не дає зупинитися, вимагає переміщатися і зміщувати об'єкт уваги) і до 3) туриста як втілення мобільності і фрагментації (мета туриста – новий досвід, ним керує прагнення покинути повсякдення і "стрибнути" в нове, але з обов'язковим "пакетом безпеки". Так Бауман вводить поняття дереалізації. Дім як символ реального і впорядкованого світу стає майбутнім часом і одночасно страхом бути прив'язаному к дому. Бездомність – це і є дереалізація. Утім, є ще одна модель ідентичності: модель "гравця". Гра – світ ризику і евристичних рішень, а не алгоритмічних ланцюжків поведінки. Сам світ – це гравець. Його час складається з послідовностей ігор, а кожна гра – закритий, практично непроникний простір. Постмодерна гра не впорядковує світ, не продукує мораль (адже мета гри – виграти, і тут немає місця співчуттю, жалості), а навпаки, дестабілізує, деморалізує, дереалізує. "Туристи" і "гравці" прагнуть до насолоди тут-і-тепер. Адже не існує більше тієї лінії часу, на котрій можна було б вибудувати порядок послідовних ефектів щастя.

Питання дереалізації і деперсоналізації не є власне питаннями віртуальної реальності, утім, описана ситуація перебування людини в сучасних реаліях віднаходить своє граничне втілення саме в віртуальному просторі, котрий тому й постає таким привабливим для багатьох людей, що супроводжується ефектом легкості, швидкості, носить акцентовано ігровий характер, а головне, є ілюзією, яка дає можливість, за одним із перших теоретиків віртуальної реальності Ф.Хеммітом (книга "Віртуальна реальність", 1993), поряд із принципом насолоди, будити уяву і дати можливість подолати екзистенційну, територіальну і часову обмеженість власного життя, вийти за межі смерті, часу і тривоги, анулювати свою закинутість і кінцевість, досягти безпечності і святості. Щоправда, замість омріяної свободи і безпеки людини-творця описана фрагментарність формує зовсім інше екзистенційне відчуття, так добре зображене в культурі Постмодернізму: відчуття загубленості. У кінематографі, а потім і в телебаченні загалом проникає і стає улюбленим ефект: ледве виникає один образ, як його вже змінює інший (ефект автомобіліста, пішохода в гушій транспортної потоку сучасного міста).

Такий досвід саме і можливий в реальності, яка не має сталості, а є постійною зміною. Тут, як бачимо, діє вже описана стихія віртуального, в якій об'єкт являє собою зсув, де завжди є порція розходження.

У такому сенсі питання самоідентифікації ускладнюється. Людина прагне діяти відповідно до власних уявлень про життя і своє покликання, але всі ці уявлення і способи життя розчинюються в потоці змінних зовнішніх тисків і рано чи пізно зводяться до прагнення відповідати певним груповим субкультурним стандартам і соціальним ролям, які, як показує практика, теж надто мінливі. Сучасність віддає перевагу говорити замість Я – Ми, Воно, перетворюючи Я на неповноцінний редуваніт якихось суперпристроїв: Нації, Культури, Партії, Корпорації, Віри... Від людини вимагається лише одне – розчинитися, "безкоринитися", ототожнити себе з певними віртуальними матрицями, прийняти таку матрицю як свою ідентичність. Зрештою, цей процес обертається глобальною ідентичністю: віртуальність, поряд з мас-медіа, транснаціональним бізнесом, сучасними технологіями, транспортними засобами і засобами зв'язку, кінематографом та іншими проявами масової культури, є могутнім фактором глобальної транснаціональної культури. Як і символ глобалізму Макдональдс, віртуальна культура вводить в буденне життя стандарти і стереотипи глобального порядку, даючи знайомі орієнтири і пошук рішень. Глобальна ж культура і глобальна ідентичність (знову ж, завдяки віртуальній реальності, діяльності транснаціональних корпорацій, таких, як Кока-Кола, Нестале, Сіменс, високим технологіям, маскультури, мульти-медіа) вже стали реальністю, розширюючи простір життя людини до світового масштабу взаємопроникнення і прозорості.

З іншого погляду підходить до теми віртуальної реальності Ж.Бодріяр, котрий ототожнює віртуальне і гіперреальне, буквально наділяючи їх субстанційним статусом у світі, позбавленому трансцендентного: "Поняття віртуального... співпадає з поняттям гіперреальності, тобто реальності віртуальної, реальності, котра, будучи абсолютно гомогенізованою, "цифровою", "операціональною", в силу своєї досконалості, контролюваності і несуперечливості замінює все інше" [2, 20].

Ефект реальності виявляється значно привабливішим і "реальним", ніж сама реальність. Екстатичність поширення інформації на екранах телевізорів і комп'ютерів несе тотальну близькість і миттєвість всіх речей, навалюється потоком їх надмірного деталізованого розкриття, свого роду "порнографією всесвіту".

Базовою в концепції віртуальної реальності Ж.Бодріяра виступає теорія симулякрів. Симулякр – це знак, що набуває свого власного буття, творить свою реальність, тому й перестає бути знаком по суті. Він так само реальний, як і інше тіло, але реальний він віртуально. Один симулякр симулює інший

симулякр подібно до "ефекту вкладених матрьошок", що наводить на думку про множинність світів, кожен з яких присутній віртуально в іншому. І можливо, кожен із них сам по собі володіє повнотою реальності, залишаючись в якості віртуального лише щодо породжуючого його світу. Очевидна своєрідна ієрархія реальностей, котрі є генетично спорідненими і утворюють різноманіття. На відміну від простору актуальної дійсності, що виражає цілісність, стабільність, завершеність, віртуальний простір є джерелом різноманіття і розрізнення.

Нарешті, останній момент, з яким можна пов'язати становлення віртуальної реальності і який дозволяє розкрити взаємозв'язок простору і часу в ній – ідея процесуальності. Сам факт включення в науковий обіг поняття "віртуальної реальності", онтологічні характеристики якої цілком зумовлені поняттями часу і простору, загалом продовжує ту глобальну лінію включення ідеї темпоральності в фундаментальні основи гуманітарної орієнтації, включення у сферу розгляду гуманітаристики феномена простору (концепція площини, складки...), зрештою, ту лінію розвитку філософії, котру німецький філософ Р.Коззеллек назвав "наданням часового виміру" і котра зміщувала акцент з ідеї позачасового буття на ідею становлення (як в парадигмі, заданій "Буттям і Часом" Хайдеггера, так і в парадигмі, заданій "Процесом і реальністю" Уайтхеда). За Пригожиним, ми вступаємо у світ становлення, тобто принципово процесуальний світ, де буття і становлення повинні розглядатися не як протилежності, що суперечать одне одному, а як співвідносні аспекти реальності. Це передбачає установку на подолання протистояння "наук про природу і наук про дух": виникає "необхідність подолання протиставлення "людської", історичної сфери матеріальному світу, що розуміється як атемпоральний... по мірі того, як будуть створюватися засоби опису внутрішньо еволюційного Всесвіту, невід'ємною частиною якого є і ми самі" □5, 566-567□. Попередньо вже введено поняття віртуальної реальності як креативної процесуальності, проблематика якої теж актуалізує людську креативну смислотворчу функцію. Послугуючись висловом Григорія Тульчинського, проблема не в реальності. Проблема навіть не в цілях активізму, що актуалізує людський горизонт буття. Справа в самому потенціюванні буття, в самій можливості проривів до іншого, яку надає віртуальне середовище. Звичайно, це не позбавляє нас ризику вкотре не побачити черговий лакований покрив технологічних інновацій у вигляді духовного трансценденталізму, або, іншими словами, проєкцію духовної потреби в трансцендентному на технічні досягнення людства, в даному разі комп'ютерні 3-Д виміри. Головне, аби людина, набуваючи в цих нових вимірах нове тіло, не втратила своє, людське.

#### Використані джерела

1. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунт Бауман. – М., 2005. – 390 с.
2. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. Н. Сулова. – Екатеринбург, 2006.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/ baud/zlo.html>
4. Гонгало Е. Концепция виртуальной реальности в творчестве Ж.Бодрийяра. – Режим доступа: <http://belintellectuals.eu/publications/254/>
5. Можейко М. Переоткрытие времени // Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия. – М. : Книжный дом. – 2001. – С. 565-568.
6. Делез Ж. Актуальное и виртуальное. – Режим доступа: [http://kosilova.textdriven.com/narod/studia3/Act\\_virt.htm](http://kosilova.textdriven.com/narod/studia3/Act_virt.htm)
7. Емелин В.А. Виртуальная реальность и симулякры. – Режим доступа: <http://emeline.narod.ru/virtual.htm>
8. Каріна О. Віртуальна реальність: онтологічний статус // Каріна О. Автореф. дис. канд. філософ. наук. – Х., 2004. – 17 с.
9. Тульчинский Г. Духовные итоги XX столетия и новый парадигмальный сдвиг. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x3117.htm>
10. Тульчинский Г. Современные факторы культурогенеза. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x3121.htm>
11. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн. – М., 2004. – 864 с.

УДК 76.01 (097)

**Тетяна Василівна Сафонова**  
старший викладач Мистецького інституту  
художнього моделювання та дизайну

### ІНФОРМАТИВНІСТЬ ЕКСЛІБРИСУ: ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ

*У статті розкриваються естетичні аспекти внутрішніх та зовнішніх зв'язків художньо-візуальної інформації в екслібрисі на прикладах художників закордонного та українського мистецтва.*

*Ключові слова: традиції культури, історичні аспекти, особистість, структурний, семіотичний, стилістичний аналіз, символізм, зображувальна інтонація, оцінювання.*

*The article looks into aesthetic aspects of internal and external links of the artistic-visual information of the exlibris using the examples from Ukrainian and foreign artists.*

*Keywords: cultural traditions, historical aspects, analysis of structure, significs and stylistics, symbolism, intonation, estimation.*

Проникнення у глибину художньо-зображувальної інформації, аналізування його структури, членування на елементи та вивчення кожного з них дозволяє глибше пізнати мистецтво створення екслібрису, його цінності, обґрунтувати змістовно-образне значення його внутрішньої побудови.

Незважаючи на свій невеликий розмір, екслібрис – художньо-прикладний витвір об'ємний та багатогранний. Зіткнення з ним, розглядання його повинно відбуватися з різних боків, використовуючи різні підходи. Сутність розглядання передбачає послідовність підходів у визначенні чергування: від загального до часткового. Тут маються на увазі питання цінності зовнішніх зв'язків від реальності до культури та від неї до художника.

У даному розгляданні питання під реальністю треба розуміти – ключ до пізнання екслібрису, тому що він відображає соціальну дійсність. Світ екслібрису – це перетворене відображення та переосмислення реальності. Наскільки в екслібрисі відображена правдивість, визначити відповідність мистецтва реальності дозволить використання гносеологічного підходу при аналізі екслібрису. У свою чергу, цей підхід приведе до розглядання екслібрису з точки зору його ілюстративності або натуралізму. Ключем до визначення інтерпретації екслібрису є культура, оскільки він – є відображенням певних традицій, він існує та створюється в їх потоці. Витвір цієї малої форми може бути зрозумілим тільки у культурному контексті, на широкому тлі буття. Культура дає код, який дозволяє прочитати, сприймати, зрозуміти даний вид художньо-прикладного мистецтва [2, 461]. Так, наприклад, мистецтво екслібрису початку ХХ століття австрійських художників та Європи насичене духом традицій культури, історії, мистецтва минулого; помітний вплив готики та бароко.

Сфера спрямувань художника-графіка професора Отто Файля з Вени обмежена уподобаннями до пам'яток старовинної австрійської архітектури (обов'язково у співвідношенні з пейзажем та органічно поєднаною з нею). Відомий західнонімецький дослідник та пропагандист графіки Герхард Крейнберг називав творчість О. Файля одним з найвиразливіших явищ австрійського графічного стилю та ставив ім'я художника поряд з іменами його сучасників, зокрема учениці А. Коссмана Розе Рейнхольд. Дійсно, творчість обох майстрів близька не тільки причетністю до певних родів графіки, а й і до витоків, які своїм корінням йдуть з глибинних шарів народного та національного мистецтва.

Історично-культурний підхід бере свій початок з розуміння витвору як частини духовної культури. Він спирається на взаємодію витвору-екслібрису з широким колом культури, зокрема з витворами інших видів мистецтва.

Мистецтво Еріка Шенера (1901 р.) (родом з Глогніце) звернено до народних мотивів, він komponує пейзажі улюблених йому рідних місць – Вахау, Мюльфіртелю, околиць старого Шпитцфу, пам'ятники архітектури міста, причому не у дусі старого народного лубка, а в характері особистого безпосереднього та доброзичливого спостереження. По формі його гравюри такі, що в них збережено щось від натхненного начерку з природи. Але при цьому композиція має вигляд завершений та продуманий настільки, що могла би слугувати і мінієстампом, і ілюстрацією до альбому з історії і культури краю.

Використання порівняльно-історичного підходу дозволяє визначити різноманітність видів екслібрисів з середини одного виду мистецтва, розкриваючи лінії взаємодії у художньому процесі, дозволяє визначити типологічні загальності графічної мови екслібрисів, а також їх схожі зв'язки у різних підходах зображення в ключі подій соціальної дійсності. Цей підхід торкається питань змістовності та розумового матеріалу, форми, художньої мови. Типологія взаємодій стає результатом проведеної роботи по дослідженню екслібриса.

Доля художників і самого витвору також є ключем до його осмислення та смислу. Екслібрис як витвір сам по собі унікальний та оригінальний: в ньому відбивається неповторна особистість його творця. При дослідженні на цьому етапі може допомогти біографічний підхід, який є способом прочитання екслібрису через особистість автора. Індивідуальні особливості автора дозволяють зрозуміти глибину художнього задуму, в якому особливо багато розкривається побут, архітектура і людські відносини.

Особистість художника настільки повно відбивається в екслібрисі, що можна встановити стиль автора по неповторній графічній мові, манері виконання.

Якщо подивитися всі гравюри Шенера за багато років, то можна відчути, наскільки його вірність природі стійко спирається на добре засвоєні уроки світової класики, в тому числі і уроки японської ксилографії. Це особливо помітно у вмінні художника за допомогою живих, пружних ліній та контурів виявити пластичну різноманітність та рухливість всього багатства природних форм. У останні роки творчості його характер графіки перетерплював ряд змін. З'явилися більш сміливі та гострі композиційні вирішення, що особливо помітні в його екслібрисах, раніше виконаних зі спокійним спогляданням. Побудова багатьох знаків стала енергійною, що зробило їх більш специфічними для такого роду графіки.

Один із засобів прочитання художньо-візуальної інформації екслібрису є творчо-генетичний підхід, який базується на таких основних моментах як: творча історія створення, сам процес створення



ня, творчі переживання художника, варіативність вирішень, яка зафіксована у начерках, час створення, загальні обставини, а також об'єктивно-фізичні аспекти (технологія, папір тощо).

Тоні Хофер (1903 р.) (з кола О. Файля) після закінчення училища відвідував вечірню ремісничу школу, у 1948 році він – старший співробітник книжкової типографії в Лінці. У 1964 році він запрошений на посаду професора кафедри мистецтв коледжу при університеті у Шеффільді.

За довгі роки Хофер створив більше тисячі графічних листів, у тому числі багато ескібрисів, які виконав майже всі у гравюрі на дереві. Тяжінням до малоформатної графіки та ескібрису, по черку, характеру різьблення, по своєму світосприйняттю Хофер відрізняється від названих художників кола О.Файля. Характерне бажання виявити перш за все пружно-примхливий біг штихеля, який вибирає вензелеподібні тонкі штрихи і лінії з чорного тла дошки, робить його гравюри, з одного боку, елегантнішими за інші, а, з іншого, надає їм риси святковості.

Також як і його сподвижники, Хофер знавець та істинний поет шрифту. У Хофера шрифт з'являється не тільки там, де він повиний бути присутнім обов'язково, але й і на станкових роботах. Надзвичайне володіння різцем, віртуозність проведення ліній, вміння зробити кожний контур, лінію невимушеними і сильними надають його пейзажам, ескібрисам, святковим композиціям рідкісну графічну свіжість, ефект тільки що відбитої форми.

Хофер різнобічний художник: він живописець, малювальник, гравер, він займається художньою фотографією, читає лекції по мистецтву та філософії. Він автор багатьох комплексно оформлених книг.

Його стиль не еклектичний, його роботи самобутні й виразні. Саме ксилографії Хофер забор'язаний деяким прийомам, які пов'язують його стилістично зі школою О.Файля.

Іноді сам художник формує задум свого ескібрису, але і в цьому випадку при дослідженні авторський опис потребує інтерпретації, корегування з позиції естетичних аспектів.

Творча історія витвору мистецтва – надійний засіб виявити художню цілеспрямованість. Аналіз пошукових начерків – порівняння варіантів, розглядання чернеток, ескізних проробок – встановлює спрямування розвитку авторської думки та перетворює всі ці матеріали у засіб інтерпретації витворів.

Прикладом цього можуть бути ескізні начерки у творчості українського художника Георгія Малакова (1928–1979) при створенні чотирьох простих і ясних ескібрисів для друга, фотокореспондента Федора Федорова, обіграючи легкий сюжет теми "ню" (1962 р.) [4]. Безумовно, це добрий жарт художника, який має приховану таємницю – придумані композиції: або це карикатурний портрет, або це зображення геометризованого жіночого тіла при перевернутому стані малюнка дає інше або доповнене пояснення, розкриває повноту авторського задуму.

Виявлення цінності зовнішніх зв'язків витвору – це багатство і оригінальність художньо відбитих в ньому естетичних відносин.

Дослідження цінності повніших зв'язків витвору направлено на встановлення досягнутої в ньому міри збагачення і розширення естетичного відношення художника до світу. Ціннісно-аналітична процедура – це зіставлення естетичних відносин, які відбилися у витворі, з "нормою", яка є сталою у художніх традиціях епохи. Вищим критерієм тут виступає естетичне багатство.

Ескібриси Анатолія Калашникова (1930–2007 рр.) – згусток ідей, сплав образів-форм, виражених у декоративних мотивах [5, 3]. Калашников знаходить свій, незвичний стиль кожного ескібрису, а гама кольорів (ескібриси надруковані з трьох дошок) створюють захоплену симфонію краси. Архітектурні сюжети, символізм у філософському задумі ескібрису розкриваються з найбільшою повнотою у майстерності граверної техніки художника.

Внутрішня організація художньо-зображувальної інформації є не тільки якісним, особисто авторським, але й кількісним чинником структури ескібрису відповідно використанню автором елементів ритмічної побудови, це можуть бути графічні зображення, написи, а також означена змістовність художньої інформації у створенні серії, циклів тощо.

Наприклад, серія Г. Малакова – оригінальний рідкісний пентаптих – з п'яти ескібрисів (1970 р.), виконаних для відомого мистецтвознавця, друга та дослідника його творчості Юрія Белічка, професора Української академії мистецтв. Серію об'єднує латинське "PRO MEMORIA" – напам'ять, яке відноситься до кожного року Вітчизняної війни (1941–1945 рр.), і це й вислів у поєднанні з традиційним латинським "EX LIBRIS" відноситься своєю класичною мовою і сюжетом, і пам'яттю про події до розряду високого класичного витвору [4, 15].

Цикли ескібрисів можна проілюструвати на прикладі творчості А. Калашникова, які створенні у 1968 році на тему "Семь чудес света" [5]. Вони вражають своєю композиційною лаконічністю, динамічністю, глибиною філософської думки та кольоровою гамою – все це не полишає нас байдужим, наводить на роздуми і переносить у ті історичні часи. Також майстерно виконана авіаційна сюїта ескібрисів для конструктора А. Н. Туполева, Н. І. Камова, А. А. Мікуліна [5].

Кількісні параметри художнього витвору здатна визначити статистична методика, яка стає науково конкретною при використанні художніх прийомів аналізу авторських ескібрисів або системи ескібрисів відносно графічним, біографічним та іншим критеріям визначення.

Одним з прийомів визначення художньо-зображувальної інформації є структурний аналіз, який спрямовує дослідження у визначення системи великої кількості ескібрисів або систему композиційно-образних зображень, використанню графічних елементів тощо.

Структурний аналіз неможливо відокремити від історичних аспектів створення екслібрису, цей прийом дозволяє проникнути у середину часового опису створення художнього витвору, досліджуючи його як систему прийомів художнього задуму автора.

Можливість вільно оперувати параметрами структурного аналізу, використовувати закони золотого перерізу, схеми композиційно-графічної побудови, модульної сітки (у випадку серії екслібрисів) надають структурному аналізу гнучкості, відкривають можливості оперативного дослідження, дозволяють "під різними кутами" структурувати художньо-зображувальну інформативність екслібрису, виявити концептуальну змістовність самої його організації.

У процесі дослідження структури екслібрису, поділення його, наприклад, на змістовно створені зображувальні елементи, є лише аналітичною частиною, яка не руйнує його цілісність, не стає протиріччям цілісності художнього сприйняття, а відноситься до категорії особливості.

Виявлені принципи дослідження структурного аналізу можуть бути:

- 1) особливості поділу (час, простір) на елементи (наприклад, колір);
- 2) вивчення окремих елементів та системи їх взаємодії, цілісності, яка складається з елементів;
- 3) синхронний підхід, який передбачає дослідження не історичних аспектів виникнення художньо-образної інформації, а його структури.

Історичні аспекти прагнуть до широкого діапазону вивчення (розширине розглядання). Структурування прагне самим своїм процесом геометризації – до герметизму (закритості розглядання), замкненості даної системи, що аналізу дозволяє обмежити коло визначеності дослідження. Тому при поєднанні розширено-закритого розглядання можна визначити історично-структурний підхід, який розкриває загальні зв'язки та закони створення екслібрисів, діалектику взаємодії "рух-спокій".

Структурний аналіз, на думку деяких його опонентів, можна порівняти з анатомією, що не сприяє розгляданню витвору з точки зору його високої художності. Стосовно цього питання аналогів структурного аналізу у сфері екслібрису автором статті не знайдено, але можна порівняти цей підхід у визначенні ролі композиційно-структурного аналізу художнього витвору мистецтва у книзі Ф. В. Ковальова "Золотое сечение в живописи", авторів В. Є. Михайленко, М. І. Яковлева "Основи композиції" у розділі "Композиційний аналіз творів образотворчого мистецтва", а також обґрунтування геометричних аспектів художнього формотворення знаково-символічних об'єктів графічного дизайну [3, 46; 8, 208].

Екслібрис – це мініатюра, художній витвір малої форми, і нібито використання структурного аналізу його сприйняття спрощує. Хоча це необхідний етап пізнання для його всебічного осягнення та розуміння, структурний аналіз стає ланцюгом цілісного дослідження, який на одному з етапів спрощує художній витвір, але потім при кожному разі повертає йому художню цінність.

При розгляданні структурного аналізу, безумовно, важливе значення має основа композиційної побудови, яка, у свою чергу, залежить від графічного стилю екслібрису, який розглядається. Мається на увазі, що один екслібрис зображений з використанням більш геометричних форм, наприклад, згадані екслібриси А. Калашникова "Семь чудес света" або його ж екслібриси, які побудовані з використанням пластичних форм, наприклад, екслібрис "Мирослава Мацека" (1972 р.) [5]. У першому та другому прикладах обов'язково аналіз побудови буде оснований на поділенні книжкового знаку вертикальними та горизонтальними осями, діагоналями, лініями, які дозволять визначити центр екслібрису, наявність золотого перерізу, початкову структурну побудову: пропорції, повторення рівних величин, які дозволять визначити зв'язок між частинами і цілісністю єдиного та гармонічність побудови композиції. Наступним етапом буде визначення додаткових хвилястих лекальних або циркульних кривих ліній.

Безумовно, коли глядач дивиться на екслібрис, він менше за все думає про його структурну організацію. Він поринає у споглядання мистецтва як цілісного явища, де зміст і форма злилися у невід'ємну єдність. Геометрія побудови прихована за досконалістю та повнотою форм. Спеціалісту структурний аналіз та прийоми композиційної побудови дають можливість проникнути у таємниці організації зображення, здатного донести до глядача думку автора та сильно впливати на його естетичні уподобання. Смысл зображувальної мови та стилістичної побудови екслібрису розкриває семіотичний та стилістичний аналізи. Семіотичний аналіз дозволяє розглянути екслібриси незалежно від його графічної мови як знакову систему, тому що походить від положення: мистецтво є мова. Система знаків несе у собі систему значень (цінність) і передає смисл (художню концепцію). Одна з особливостей семіотичного підходу у аналізі екслібрису є наявність словесних та зображувальних детонат, які дозволяють доповнити структурованість та систематичність визначеної знакової системи. Екслібрис є не наслідуванням видимому світу, а творить знакову структуру ззовні себе самого.

У більшості екслібрисів – книжкових знаків присутня символіка. Довго був невідомий екслібрис, створений Г. Малаковим для друга, українського письменника Олеса Бердника (1963 р.). Цей оригінальний знак "Он – Она" відрізняється багатством символічних зображень, які засновані на творчих симпатіях письменника-фантаста, книги якого оформлював Г. Малаков [4, 21].

Символізм присутній і в творчості художників радянських часів. Екслібриси Н. І. Пискарьова (1892 – 1959 рр.) для відділу книжкових знаків бібліотеки В. Я. Адарюкова, в яких автор показав свою любов до цих мініатюр – стріла пронизує палке серце, книжковий знак та старовинну книгу, зміст зрозумілий без пояснень [7, 26]. Екслібриси О. І. Кравченко (1921 – 1925 рр.) – дуже декоративні, багаті емблемами, символічними знаками, різними аксесуарами та стилізованими елементами (екслібрис "из

книг А. І. Кравченко", "из книг И.В. Лазаревского", "из книг А.С. Голушкиной", проект книжкового знаку "М. Ю. Пановой" (1929 р.) [6, 22, 43, 47, 59].

Цікаві символи та емблеми виконані художником А. Калашниковим: підкова та крила Пегасу на екслібрисі поета Роберта Рождественського, поштовий ріжок на знаку художника марок Льва Шарова [5].

Стилістичний аналіз базується на двох головних процесах: інтерпретації та авторській техніці виконання, які лежать в основі стилістичного вирішення та знаходження взаємовідносин між цими двома пропозиціями. Ці взаємовідношення і заключають у собі стилістичні правила, які визначають зміни "звичних" зображень на стилізовані. Загальноприйнятною точкою відліку стилістичного аналізу може слугувати графічний начерк реалістичного зображення, фотографічний знімок для порівняння, а також при цьому, знання епох створення стилів або визначення особливостей індивідуального стилю автора, які відображають його соціальні орієнтації та особливості духовної якості.

Прикладом можуть бути стилізовані зображення (меча, фортеці, тварини та орнаменту) у створеному гербі Н. І. Пискарьовим для І. І. Лазаревського та його жінки М. М. Лазаревської (1924 р.) [7, 23]

Оцінювання внутрішньої організації художнього витвору – екслібрису, визначення цінності його внутрішніх зв'язків передбачає перш за все знаходження багатства емоційно-інтонаційної авторської інтерпретації та художньої тональності.

У книжкових знаках Г. Малакова зображення образів передано спрощено, але обов'язково з відповідним психологічним станом. Світ предметів та фігур людей у деяких екслібрисах стилізовані і сприймаються як гармонічна система лаконічного з мінімальною кількістю складових елементів.

Узагальнення зображення, з метою отримання направлених змін у реально існуючих якостях форми для передачі суми особливостей, сталих властивостей будь-якої речі, явища, сцени, передано у стилізованих книжкових знаках для живописця Григорія Боні (1968р.) та жінки Ганни Малакової (рік невідомий) [4]. Візуально-графічна інтонація в екслібрисі може бути виражена не тільки через задум сюжету, характер персонажів, але й і за рахунок техніки виконання, тобто манери автора (штриха, пластики ліній, світлотіньової інтерпретації, кольору тощо) [5].

Більшість екслібрисів художник А. І. Кравченко створив у гравюрі на дереві, вважаючи, що вона краще співвідноситься з іншими елементами книги. В його творчості перший мальований екслібрис "Книжный знак Б. А. Павловского" (1912 г.) так і залишився єдиним, йому, безумовно, вдавалися екслібриси, які були виконані у гравюрі на лінолеумі, а також і на металі, хоча пізніше він не повертався до цієї техніки. Естетичне переживання відображається у візуально-графічній інтонації, у даному випадку способі фіксації та трансляції думки, смисловий елемент інформаційного процесу, активний носій досвіду відносин, зосередження емоційно насиченої думки.

Цими якостями відрізняються книжкові знаки Н. І. Пискарьова для бібліотек ("Государственного издательства", "архива Российской центральной книжной палаты" (1923 г.), "Государственного музея изящных искусств" (1926 г.) та для "Дома Красной Армии" (1938 г.) [7, 18, 24, 31].

Книжковий знак музею – один з найкращих екслібрисів художника. На ньому зображено зал бібліотеки – це не існуюче, досить скромне приміщення за задумом художника, а величний храм книги, просторий, високий та світлий, з галереєю зверху.

Чіткі лінії колон, висота яких підкреслена невеликими фігурками людей, які працюють у бібліотеці, напівкругла стіна на задньому плані, скісні промені світла, які падають зверху на квадратний малюнок підлоги, чіткий та прозорий шрифт напису – все це надає знаку надзвичайну легкість та у той же час урочисту монументальність.

Крім цього, візуально-графічна інтонація зображення моторики (жесту, міміки) – відіграють важливу роль у передачі характерних особливостей персонажів, які відповідають змістовності сюжету та викликають у глядача відповідний емоційний стан.

Критерієм цінності екслібрису стають зображувально-графічне інтонаційне багатство художнього рівня, його емоційна наповненість, напруженість, логічна та семантична насиченість, інформативність. Визначення внутрішніх зв'язків зображувальних елементів у екслібрисі передбачає також виявлення ступеню збагачення в ньому художньої творчості та поетичної майстерності автора. Розширення визначення художніх норм мистецтва при аналізі витвору малої форми – екслібрису, збагачує та розвиває його емоційно-семантичне поле та художньо-концептуальні можливості, що таїть у собі підвищення ціннісного потенціалу мистецтва та стимулює художній процес.

Книжковий знак несе у собі інноваційні оновлення, живить глядача оновленою інформацією. Споглядання книжкового знаку, аналіз та порівняння екслібрисів перетворює глядача з пасивного суб'єкта сприйняття на його активного співавтора. Процес сприйняття при цьому перетворюється у процес спільної дії або взаємодії, які торкаються вже безпосередньо творчих, особистісних якостей глядача, не полишаючи місце для його байдужості до отримання інформації.

#### Використані джерела

1. Беличко Ю.В. Георгий Малаков (на украинском языке) / Ю. В. Беличко. – К.: Вид-во "Мистецтво", 1974. – 95 с.
2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев ; 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Ковалев Ф.В. Золотое сечение в живописи: Учеб. пособие / Ф.В. Ковалев. – К.: Выща шк. Головное изд-во, 1989. – 143 с.

4. Малаков Д. В. Книжкові знаки Григорія Малакова / Д.В. Малаков. – К.: Київ, 1998. – 81 с.
5. Минаев Е. Эксибрисы Анатолия Калашникова / Е. Минаев. – М.: Издат. "Книга", 1975.
6. Панов М. Ю. Книжные знаки мастеров графики. А. И. Кравченко / М. Ю. Панов. – М.: Издат. "Книга", 1969. – 63 с.
7. Панов М. Ю. Книжные знаки мастеров графики. Н. И. Пискарёв / М. Ю. Панов. – М.: Издат. "Книга", 1977. – 32 с.
8. Михайленко В.Є. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): Навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / В. Є. Михайленко, М. І. Яковлев. – К.: Каравела, 2004. – 304 с.

УДК 168.522

**Наталія Анатоліївна Шевчук**  
старший викладач Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ОНТОЛОГІЧНА ЗНАЧУЩІСТЬ КОМУНІКАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ПРОЦЕСІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА РЕПРОДУКЦІЇ СПЕЦІАЛЬНИХ ПОДІЙ**

*У статті розглядаються наукові та технологічні можливості комунікативної взаємодії соціальних суб'єктів у вирішенні завдань організації та репродукції спеціальних подій.*

*Ключові слова: спеціальна подія, соціальна реальність, комунікації, соціальні суб'єкти.*

*The article deals with scientific and technological capability of interactive communication of social actors in solving problems of production and reproduction special events.*

*Keywords: special event, social reality, communication, social subjects.*

У наш час процеси глобальних комунікацій та інформаційні потоки поширюються на дедалі більшу кількість країн та регіонів. Сучасні комп'ютерні технології відкрили широкий доступ до різноманітних джерел інформації. Її активне використання є важливим соціокультурним чинником, який сприяє трансформації свідомості індивідуальних, групових і інституційних суб'єктів суспільного життя, сприяє перебудові всього комплексу соціальних відносин. Сьогодні інформація діє не лише як традиційна стимул-реакція пізнавальної діяльності та практичної орієнтації людей, а виступає як геополітичний феномен у взаєминах народів, визначаючи майбутнє державних і суспільних інститутів, ціннісних систем та способу життя людей. Соціокультурні характеристики комунікативних взаємодій стали визначальними чинниками у вирішенні багатьох актуальних глобальних проблем.

Праці українських та російських науковців у цьому питанні присвячені переважно розкриттю наукових і технологічних можливостей комунікації у вирішенні завдань формування політичного іміджу та проведення виборчих кампаній і політичних акцій, а також у організації бізнесу, комерційної діяльності та розвитку корпоративної культури – праці В.Бебика, Т.Галюк, М.Головатого, С. Королько, Г. Почепцова, І.Слісаренко, В.Судакова, В.Звягінцева, В.Конєцької, І. Синяєвої, І. Яковлева, А. Яновського та ін.

Важливо враховувати, що більшість науковців розглядають науку про комунікації як новий актуальний напрям, практична ефективність якого зумовлена успішністю організації спеціальних подій, які мають відношення до найрізноманітніших сфер суспільного життя.

Водночас, незважаючи на накопичений позитивний досвід організації спеціальних подій, особливо актуальними і недостатньо вивченими залишаються проблеми, пов'язані з науковим розумінням соціокультурної зумовленості спеціальних подій, а також із з'ясуванням ґносеологічного і технологічного статусу спеціальної події як процесу та результату соціального конструювання соціокультурних комунікацій соціальних суб'єктів. Важливі світоглядні та теоретичні передумови наукової розробки цих проблем містять праці М.Вебера, А.Шюца, А.Редліф-Брауна, Б.Маліновського, К.-Г. Юнга, Й.Хейзінґи, І.Гофмана, П.Бергера, М.Дугласа, Е.Золотухіної-Аболіної, П.Коннертона, Ю.Габермаса, В.Бурлачука, А.Ручки, Ю.Сурміна та ін.

Більшість соціологів, які досліджують різноманітні явища та процеси суспільного життя, вимушені враховувати фундаментальні онтологічні властивості соціальної реальності як особливого світу людських взаємодій, що мають складні просторові та часові виміри.

У суб'єктивістських соціологічних теоріях – феноменологічній соціології, символічному інтеракціонізмі, драматургічній соціології – соціальна реальність інтерпретується як змістовним чином організоване середовище спільного існування людей, особлива "рукотворна" реальність, у яку люди прагнуть "вжитися" і в якій вони прагнуть реалізувати потенціал свого життєвого світу.

У праці "Загальна соціологія" (за ред. А.Ефендієва) зроблена, на нашу думку, по суті єдина у сучасній соціологічній літературі серйозна спроба з'ясування категоріального статусу поняття "соціальна реальність": "Соціальна реальність – це аналітично виділена з усіх явищ, що охоплюють життєдіяльність людей, система дій та взаємодій між людьми. Соціальна реальність може бути

втілена і занурена в матеріально-речові об'єкти, атрибути, ресурси (приміщення, технології), але не включає їх, представляючи особливу систему, що розвивається за особливими законами"

У феноменологічній методологічній орієнтації головний акцент робиться на тому, щоб розкрити змістовний склад навколишнього соціокультурного світу як світу " для нас" і визначити основні чинники його проблематизації.

Початкова природна спільність і колективність соціального світу може сприйматися як проблема завдяки такому фундаментальному чиннику проблематизації, як подія.

Саме завдяки подіям, як вважає один із учнів та послідовників Е.Гуссерля А.Шюц, люди усвідомлюють свою унікальність та несхожість із іншими. Тому самі події слід сприймати як важливі компоненти соціальної реальності.

Відзначимо, що у феноменологічній перспективі соціологічного аналізу події, підкреслюючи індивідуальні відмінності суб'єктів (у термінології А.Шюца їх "біографічно детерміновані ситуації") виступають як найбільш значущі динамічні компоненти соціальної реальності. Тому науковці просто зобов'язані вивчати події та з'ясувати їх змістову структуру за допомогою пізнавальних процедур типологізації та аналізу. "Учений спостерігає певні події у соціальному світі, – відзначає А.Шюц, – як події, породжені людською діяльністю і починає із встановлення типу таких подій" [170, с.112].

"Зрозуміти сенс події", як вважає А.Шюц, означає не стільки емпіричне вивчення "породжених людською діяльністю", тобто сконструйованих активністю людей подій, скільки їх співвідношення із якимось ідеальним типовим зразком події, що є плодом наукової фантазії вченого.

У зв'язку з цим важливо звернути увагу на ще одне оригінальне тлумачення поняття "подія" у рамках конструктивістського підходу, яке викладене у роботі Ірвіна Гофмана "Уявлення себе іншим у повсякденному житті" [40]. Цей американський соціолог є представником "драматургічної" конструктивістської версії. Так, суспільство є не просто сукупністю численних взаємодій, а сценою, де відбувається постійна гра індивідів. Характер кожної конкретної взаємодії визначається ролями, які грають її учасники. Кожна людина грає свою роль, яку вона частково отримує від народження та поступово усвідомлює, а також частково обирає сама.

Події займають важливе місце в такій соціальній системі, проте вони, на думку Гофмана, є одночасно рамками для реалізації взаємодії. Кожен учасник взаємодії, як вважає Гофман, має конкретну мету – сприйняти роль свого партнера та найголовніше, реалізувати, зіграти свою роль, самовиразитися і залишити враження про себе.

Здібність індивіда до "самовираження" (відтак його здатність справляти враження на інших) містить два зовсім різні типи знакової активності: вимушене самовираження, яким він надає інформацію про себе, і невимушене самовираження, яким він обнародує інформацію про себе. Тобто в контексті драматургічного підходу, "подія служить приводом для самовираження індивіда і для реалізації інформації про його соціальну роль". У першому і другому випадках самовираження індивіда відбувається завдяки його постійній комунікації із іншим або іншими індивідами.

В більшості довідкових видань підкреслюється, що комунікація (від лат. communicatio – повідомлення, передача) – це спосіб передачі інформації від однієї системи до іншої за допомогою спеціальних матеріальних носіїв, сигналів.

На думку російського ученого М.Назарова, в цілях коректного використання терміна "комунікація" необхідно враховувати два аспекти. "По-перше, поняття застосовується, коли необхідно сказати про процес передачі інформації, яка включає такі складові, як відправника повідомлення, канали, вміст, адресат, ефективність, зворотний зв'язок і деякі інші. По-друге, для позначення акту спілкування між людьми за допомогою передачі символів, метою якого є взаєморозуміння".

Неважко помітити, що в роздумах і аргументах Н.Назарова вказується на пріоритетну значущість обліку інформаційного аспекту комунікації. Проте важливо враховувати і ту обставину, що термін "комунікація" реально має ще ширший онтологічний вміст.

У "Російській соціологічній енциклопедії" підкреслюється, що вміст і форми комунікації відображують не лише процеси передачі інформації, а й суспільні стосунки та історичний досвід людей. "Комунікація – необхідна передумова функціонування і розвитку всіх соціальних систем, оскільки забезпечує зв'язок між людьми, робить можливим накопичення і передачу соціального досвіду, розподіл праці і організацію спільної діяльності, управління, трансляцію культури. В процесі безпосереднього спілкування між людьми комунікація, яка нерозривно пов'язана з їх психологічною взаємодією, лише в абстракції може розглядатися як самостійна інформаційна форма міжособового спілкування".

Неважко помітити, що в даній характеристиці комунікація трактується як важливе соціальне явище та процес, які виконують роль життєзабезпечення в сучасному суспільстві. Тому можна погодитися, що при вивченні феномена і процесуальних характеристик комунікації важливо перш за все враховувати її онтологічні характеристики.

На значущість урахування даного аспекту справедливо вказує вітчизняний соціолог Н.Костенко, яка підкреслює, що "комунікація презентує собою онтологічну структуру суспільства, розгорнутий зразок якої нам демонструє сучасність".

І дійсно, в сучасних умовах жодний член суспільства не може бути абсолютно автономним суб'єктом. Людина постійно зіштовхується з іншими індивідами, взаємодіє з ними, незалежно від свого

бажання вона отримує інформацію про зовнішній світ і не може не реагувати на неї. З позицій врахування онтологічної значущості комунікації, сучасне суспільство – це комплексна комунікативна система взаємодіючих індивідуальних, групових та інституційних суб'єктів, в рамках якої організовується і контролюється їх життєдіяльність.

Важливо враховувати, що соціум не може існувати без постійної підтримки прямих і зворотних зв'язків, постійної взаємодії зі своїми членами. У цьому проявляється комунікативна сутність сучасного суспільства.

Враховуючи рівень розвитку сучасного суспільства, широко атрибутивною характеристикою якого є "масовість", традиційним є ділення комунікації на масову, групову та між особову.

На нашу думку, саме масова комунікація є головним орієнтиром соціального життя, "це особливий якісний стан суспільства, в якому всупереч позиції "всі проти всіх" всі вступають в комунікацію зі всіма, тобто взаємодіють, реалізуючи внутрішню інтенцію на іншого і в кінці кінців співвідносять себе із соціальним світом". Вона відрізняється від комунікації буденної. Буденна комунікація – особова, діалогічна, усна.

Масова – безособова, монологічна, друкарська (чи іншого виду технічної реалізації), що і дозволяє виходити на масову аудиторію. В цілому в масовій комунікації утворюється мозаїка із різноманітних відомостей, оскільки канал цей нейтральний по відношенню до описаних в ньому об'єктів. Тут може зустрітися повідомлення про страйк шахтарів на Донбасі або про війну в Югославії і про ціни на базарах Києва. На відміну від нейтрального каналу, система ПР ніби то замкнута на собі, оскільки розповідає про свої власні об'єкти, частиною яких сама і являється.

У цьому плані вона близька до комунікації буденної, оскільки в ній йдеться про об'єкти, до яких особисто причетний той, що говорить. З іншого боку, оскільки це може виходити на широку громадськість, вона спирається на закономірності спілкування з масовою аудиторією. Саме тому така комунікація спирається на ЗМК.

Відмітимо, що характеристика паблік рилейшнз як науки, що займається організацією комунікативного простору сучасного суспільства, об'єктивно загострює питання як про природу феномена масової комунікації, так і про специфіку засобів її організації.

Саме такий, найбільш сучасний вигляд комунікації, процес поширення інформації (знань, духовних цінностей, моральних і правових норм) на чисельно великі розріджені аудиторії, вимагає особливих високо технологічних технічних засобів – засобів масової комунікації (ЗМК – друкарські, аудіо, відео і електронні). Головна функція масової комунікації полягає в забезпеченні взаємозв'язку між елементами співтовариства (індивідами, соціальними групами, класами) і між самими співтовариствами з метою підтримки динамічної єдності та цілісності даного соціального утворення.

Масова суспільна комунікація відбувається за конкретними зразками, моделями, які сформувалися під час соціально-історичного розвитку комунікації та ЗМК.

Відзначимо, що дослідники виділяють декілька типів моделей масової комунікації, зокрема, соціологічний, психологічний, семіотичний, міфологічний та інші.

Врахування цієї обставини є важливим фактом, оскільки масова комунікація, на нашу думку, виступає реальною основою подієвої структуризації суспільного життя. Засоби масової комунікації не випадково реально виступають інструментами конструювання спеціальних подій як комунікативних взаємодій соціальних суб'єктів. Це доводить справедливості запропонованого нами визначення, що спеціальна подія є результатом цілеспрямованого соціального конструювання суспільно значущих комунікативних взаємодій між людьми.

Проаналізований нами такий онтологічний чинник спеціальної події, як комунікативна взаємодія, вказує і на таку значиму ознаку спеціальної події, як можливість її повторної репродукції.

З врахуванням значущості даної ознаки її можна розглядати як змістовний критерій класифікації спеціальних подій, оскільки, керуючись даним критерієм, можна виділити три основні типи спеціальних подій:

- 1) одиничні спеціальні події;
- 2) спеціальні події з локалізованим репродуктивним циклом;
- 3) спеціальні події із стійким константним репродуктивним циклом.

Відзначимо, що представлена нами типологія спеціальних подій має особливу значущість для соціокультурної діяльності, яка по суті пов'язана з орієнтацією на організацію і репродукцію спеціальних подій.

В зв'язку з цим не можна не підтримати позицію О. Некрасової, одного з авторів методичного посібника "Стратегія і тактика комунікацій з громадськістю", яка справедливо вказує, що "спеціально створені події мають бути соціально значущими, цікавими для суспільства акціями і заходами. При цьому є виключно важливим, щоб формування спеціальних подій здійснювалося не з метою вибілювання та підняття іміджу організації (акції заради створення позитивного іміджу), а з метою реального поліпшення політики компанії".

Очевидно, що в Україні з розвитком ринкових відносин, укріпленням демократичних інститутів, структур та організацій громадського суспільства, вплив різних груп громадськості на процеси сучасного суспільного життя дедалі зростатиме. У розвинених демократичних країнах необхідність

цілеспрямованого формування різних груп громадськості і розвитку комунікативних взаємодій з ними в цілях досягнення суспільно вагомих результатів зумовила появу в ХХ столітті спеціалізованої комунікативної технології, яка отримала узагальнену назву паблік рилейшнз (ПР).

У той же час науковий статус ПР лишається досить невизначеним. Так, частина науковців вважає, що ПР є не лише спеціалізованою прикладною наукою, а й мистецтвом встановлення контактів та підтримкою добрих стосунків із громадськістю, що є необхідною умовою ефективного функціонування та розвитку демократичного суспільства. Така позиція відстоюється у працях американських вчених С. Блека, С. Катліба, А. Сентера, Р. Брума, Д. Доті, Е. Бернейса, А. Раучера, Дж. Бергер, Л. Кортленда, І. Сендіджа, Ст. Фрайбургера, До. Ротцола, В. Уеллса, Дж. Бернет, С. Маріарті, Т. Ханта, Е. МакКарті, Ф. Зайтеля та ін. У працях К. Баркоро, Б. Брюса, Д. Врега, Ф. Дженкінса, Р. Нерлунда, Дж. Фіске, Ф. Ронненберга, М. Руля, Ф. Ерфіна та ін. підкреслюється вагомість більш поглибленої наукової розробки концептуальних проблем ПР теорії.

#### **Використані джерела**

1. Бергер П. Соціальне конструювання реальності//Бергер П., Лукман Т. – М.: Луч, 1995. – 180 с.
2. Бурлачук В.Ф. Символічні системи конституювання соціального змісту/ Бурлачук В.Ф.// Автореф.. д-ра соц. наук. – К.: Ін-т соціології НАН України, 2005. – 27 с.
3. Галюк Т.Л. Спеціальні події в теорії і практиці ПР-діяльності (чинники мотивації і організації)//Галюк Т.Л. – Д.:МАУП, 2005. – 23 с.
4. Гофман І. Уяви себе іншим в повсякденному житті // Гофман І. – М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц, 2000. – 304 с.
5. Дуглас М. Чистота і небезпека // Дуглас М. – М.: КАНОН-ПРЕСС-Ц, 2000. – 288 с.
6. Золотухина-Аболіна Е.В. Повсякденність: філософські загадки// Золотухина-Аболіна Е.В. – К.: Ніка-центр, 2006. – 256 с.
7. Конечкая В.П. Соціологія комунікації// Конечкая В.П. – М.: Вид-во МГУ, 1997. – 304 с.
8. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають // Коннертон П. – К.: Ніка центр, 1984. – 184 с.
9. Костенко Н.В. Цінності і символи в масовій комунікації// Костенко Н.В. – Д.: Ін-т соціології НАН України, 1993. – 160 с.
10. Маліновський Б. Динаміка культурних змін // Маліновський Б. Вибране: Динаміка культури. – М.: РОССПЕН, 2004. – С.7-210.
11. Назаров М.Н. Масова комунікація і суспільство// Назаров М.Н. – М-код: Авантіплюс, 2004. – 428 с.
12. Почепцов Г.Г. Паблік рилейшнз для професіоналів// Почепцов Г.Г. – М.: Рефл. бук; К.: Ваклер, 2000. – 624 с.
13. Судаков В.І. Технологічний статус культури як суспільного явища (соціологічний і соціально-психологічний аспекти аналізу)// Судаков В.І., Даміров А.Г., Волинський А.К., Рухліс А.Б //Наукові праці МАУП. – № 6. – Д.: МАУП, 2003. – С. 35-38.
14. Юнг К.Г. Психологічні типи // Юнг К.Г. – М.: Наука, 1996. – 340 с.

---

# М и с т е ц т в о з н а в с т в о

УДК 792.54:792.075(477)

**Олена Миколаївна Ізваріна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

## **АНТРЕПРИЗА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті розглядається проблема історико-культурного процесу формування приватної антрепризи на українській музично-театральній сцені. Висвітлюється значення приватних антреприз для формування українського оперного мистецтва.*

*Ключові слова: приватна театральна антреприза, українське оперне мистецтво.*

*There are considered the problems of the history-cultural processes forming of the private theatrical enterprise at the Ukrainian musical theatrical stage; to lighting meaning of the private theatrical for forming Ukrainian opera's art.*

*Keywords: private theatrical enterprise, Ukrainian opera's art.*

Історія існування в Україні музично-драматичного мистецтва налічує досить тривалий час. За цей період утворилися різні форми його сценічного буття: від вертепної драми, шкільного, кріпацького та аматорського театрів до приватної мандрівної антрепризи і професійного музично-драматичного й оперного театрів. У першій половині XIX ст. український музично-драматичний театр існував переважно у формах кріпацького і аматорського, а також як приватна антреприза.

Трупи приватної антрепризи були надзвичайно мобільні. Вони мандрували містами і містечками України, знайомили глядачів з драматичним і оперним мистецтвом, впливали на розвиток естетичних смаків публіки. Їхній різноманітний репертуар складав певну конкуренцію виставам аматорських театрів, хоча акторська гра приватних труп часто поступалась аматорам своєю якістю. Найчастіше антрепренери відвідували Київ, що відіграло помітну роль у розвитку культурно-мистецького середовища міста першої половини XIX ст.

Серед дослідників, які звертались до питань антрепренерської діяльності Л.Архимович [1], М.Кузьмін [2], О.Лисюк [3], В.Мітлицька [4].

Актуальність даної статті полягає у висвітленні історико-культурного процесу формування антрепризи на українській музично-театральній сцені.

Мета статті полягає у з'ясуванні значення приватних антреприз для формування українського оперного мистецтва.

Перші театральні антрепризи з'явилися у Києві на початку XIX ст. У Києві діяли польські та польсько-українські театральні трупи, які посідали провідне місце у музично-театральному житті міста. Вистави цих труп популяризували кращі твори західноєвропейського мистецтва. Саме польські антрепризи поклали початок приватній театральній справі в Україні. Перші польські театральні трупи були представлені антрепризами Лотоцького (1803) та Кваснієвського (1804). В той час з-за відсутності спеціалізованого театального приміщення вистави відбувалися у приватних будинках. Коли ж був споруджений Перший міський театр, який зразу ж став центром мистецького життя Києва, його орендували для своїх вистав польські антрепренери А.Змійовський (1816; 1819-1820), С.Малиновський (1819), Я.Камінський (1821), О.Ленкавський (1823; 1826-1829), А.Шитлер (1829-1830). Ці антрепризи зробили суттєвий внесок у культурно-мистецьке життя Києва першої половини XIX ст.

Склад трупи А.Змійовського, який сам виступав не тільки як антрепренер, а й як актор, режисер, а згодом і як драматург, – налічував близько двадцяти осіб. Серед акторів – відомі в майбутньому антрепренери Л.Млотковський, А.Шитлер, О.Ленкавський. Репертуар був досить різноманітний: ставилися як драми, так і оперні твори, серед яких опери відомих польських композиторів В.Богуславського, Л.Дмушевського, Ю.Стефані. Антрепренер значну увагу приділяв п'єсам західноєвропейських авторів, які ставив у перекладах російською або польською мовами. Цей принцип постановок перекладних творів згодом запозичить український театр. Вистави А.Змійовського приваблювали пишними декораціями та театральними "спецефектами" (феєрверки на сцені, бенгальські вогні, ілюмінації), що, безумовно, приваблювало глядачів. В приватних європейських антрепризах утвердилася поліжанровість вистав: в



одному спектаклі йшли або комедія і драма, або комедія і опера, або комедія і балет, і приватні антрепризи в Україні не були в цьому винятком. Так, один з перших подвійних спектаклів А.Зміювського складався з комедії А.Коцебу "Неуважний" та опери Л.Дмушевського "Шкода вусів". Антреприза А.Зміювського проіснувала в Україні майже 20 років (1816-1835), що можна вважати рекордом, і завжди вистави трупи були успішні. В цьому заслуга антрепренера і режисера А.Зміювського. Він орієнтувався у підборі репертуару на різні соціальні прошарки мешканців Києва, застосовував поліжанрові спектаклі, поєднуючи в одній виставі драматичні твори з операми і балетами, залучав до трупи талановитих акторів, наповняв на постійному фаховому зрості майстерності акторської гри, вдосконаленні режисури та оздобленні вистав.

Певний час поряд з трупою А.Зміювського у Києві діяла польсько-українська антреприза О.Ленкавського, яка зробила значний внесок у музично-театральне життя Києва означеного періоду. Утворивши власну трупу, відомий актор запросив до неї талановитих майстрів сцени Л.Млотковського, П.Рекановського, П.Мікульського та ін. Багатьох він знав ще по трупі А.Зміювського. О.Ленкавський одним з перших почав запрошувати на головні ролі провідних акторів з інших труп: Угарова (Харків), Недзельського (Житомир), Кольбе (Вільно). Провідними акторами його трупи виступали Л. Млотковський (романтичний репертуар) та П.Рекановський (історичний репертуар). Грав і сам О.Ленкавський (Петро І в опері "Перемога під Полтавою" невідомого автора) [2, 66].

Репертуар трупи О.Ленкавського значною мірою складали музичні твори. Переважали західно-європейські опери: французькі (Ф.Буальдьє, Н.Далейрак, Д.Керубіні, Є.Мегюль), німецькі (Ф.Аспельмайр, Ф.Кауер, Ф.Френцль), італійські (Ф.Антоніні, Дж.Кореллі, Дж.Россіні), польські (Ю.Ельснер, К.Курпінський), чеські (І.Вейгль), російські (С.Давидов, К.Кавос, М.Соколовський, О.Титов). Найпопулярнішими оперними виставами трупи були "Севільський цирульник" та "Італійка в Алжирі" Дж.Россіні, "Русалка" Ф.Кауера, "Йосиф в Єгипті" Є.Мегіля, "Король Локстек, або Віслічанки" Ю.Ельснера, "Швейцарська родина" І.Вейгля, "Мірошник-чаклун, обманщик і сват" М.Соколовського. Опери були різноманітні за жанрами: історична, комічна та "чарівна". Особливою популярністю користувалась "чарівна" опера "Українка, або Зачарований замок", яка представляла собою переробку "Дунайської русалки" Ф.Кауера. Відомості про авторів "Українки" досі не знайдені. О.Лисюк припускає, що ними могли бути актори [2, 66]. В репертуарі затвердилася і "Леста, Дніпрова русалка" з музикою К.Кавоса та С.Давидова.

Музичні фрагменти були обов'язковою складовою і драматичних вистав.

Антреприза О.Ленкавського була однією з найкращих. Антрепренер на ґрунті романтичного репертуару своєї трупи формував нові принципи режисури, вдосконалював акторську майстерність та сценографію. Він збагатив жанрову різноманітність українського репертуару, ввів український музичний фольклор та мову.

На київській сцені виступала українсько-польська трупа А.Шитлера (30-ті рр.). Репертуар наслідував досягнення антреприз А.Зміювського та О.Ленкавського. Новаторським у роботі антрепризи А.Шитлера було те, що значну частину репертуару складали п'єси на українську тематику (І.Котляревський, А.Зміювський) з акцентуванням етнографічного та народно-побутового елементів. Сам А.Шитлер з дружиною вважались прекрасними виконавцями українських народних пісень.

Отже, польсько-українські антрепризи становили важливу складову музично-театрального мистецтва Києва. Трупи демонстрували значний фаховий рівень, різноманітний репертуар, включаючи опери і балети, нові режисерські та виконавські рішення, нові жанри. Це сприяло розвитку українського музично-театрального та оперного мистецтва і мало на нього значний вплив.

З другої чверті XIX ст. суттєву роль у розвитку національного музичного театру та оперного мистецтва відіграють українсько-російські театральні трупи.

Однією з перших українсько-російських труп була антреприза М.Щепкіна, яка розпочала свою діяльність у Києві 1821 року. Значну частину репертуару посідали російські комедії та водевілі ("Недоросток" Д.Фонвізіна, "Ябеда" В.Капніста, "Урок донькам" І.Крилова, "Хвалько" та "Диваки" Я.Княжніна, "Своя родина" О.Грибоєдова, "Козак-віршувальник" О.Шаховського), а також твори західноєвропейських авторів, серед яких опери "Водовоз" Л.Керубіні, "Русалка" Ф.Кауера, "Севільський цирульник" Дж.Россіні. Проте найзначнішим досягненням антрепризи М.Щепкіна стали постановки п'єс І.Котляревського "Наталка Полтавка" та "Москаль-чарівник", які київська публіка побачила вперше. Сам М.Щепкін був неперевершеним виконавцем ролей Макогоненка і Чупруна.

З появою "малоросійських опер" І.Котляревського остаточно визначився етнографічно-побутовий напрямок репертуару українського музичного театру, ознаками якого стали також національна тематика, народна мова, специфіка музичного фольклору та характерні персонажі. На ґрунті української драматургії формувалася школа реалістичної акторської гри, фундатором якої виступив М.Щепкін. Він вперше ввів на сцену природні й живі українські народні персонажі. Реформа М.Щепкіна мала значний вплив на розвиток сценічної майстерності та сприяла усталенню реалізму на сцені українського театру.

На початку 30-х рр. у Києві діяла антреприза І.Штейна. Антрепренер орендував Перший міський театр на умовах контракту, за якими, окрім сплати оренди за приміщення, він повинен був виставляти в сезон 80 спектаклів та утримувати трупу. Його трупа складалася з українських, російських, польських та німецьких артистів. Працювали тут і кріпосні актори, викуплені І.Штейном у поміщиків

(В.Шацький, А.Артем'єва), які за його ж сприяння були приписані до міщан. Випадок показовий і неординарний для свого часу. У складі трупи були і дворяни (П.Мікульський, І.Ліханський, К.Зелінський), і представники шляхти (А.Янковський, Левандовський) та козацтва (Ф.Бабанін) [2,81].

Антрепренер при складанні репертуару перевагу надавав комедіям, мелодрамам, водевілям та оперним і балетним творам. Серед останніх "Цирульник Шнапс" В.Мюллера, "Ломоносов" Ф.Антоноліні, "Князь-Невидимка" К.Кавоса. Його політика у театральній сфері була спрямована на показ найновіших творів, прем'єри яких відбувалися у Києві відразу ж після показу п'єс у столичних театрах. Популяризував він і твори українських драматургів (І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка та п'єси на українську тематику А.Зміївського). Відомо, що кращими акторами на ролі українців були К.Зелінський, П.Мікульський, Мей, Бекман, Є.Мочалова, Меншинська, Т.Пряженківська.

І.Штейн запровадив новий антрепренерський прийом: поділив трупу на кілька мобільних груп, що дозволяло водночас виступати у різних містах. Так, 1834 р. частина трупи на чолі з І.Штейном виступала у Житомирі, інша частина на чолі з Ф.Бабаніном – у Ніжині. Репертуар оновлювався відповідно до місця гастролей. Так, в Житомирі поставлено близько 20-ти нових п'єс. Загалом в репертуарі трупи І.Штейна було понад 70-ти творів різних жанрів. У цьому він поступався лише антрепризі О.Ленкавського, репертуар трупи якого складала понад 90-та творів.

Антреприза І.Штейна мала великий успіх усюди, де виступала, особливо у київської публіки. Це було свідченням антрепренерської "політики" І.Штейна. Насамперед, І.Штейн виступав не тільки як антрепренер, а й як режисер театру, значну увагу приділяв підготовці спектаклів, а також підвищенню акторської майстерності (заняття з декламації, хореографії, музики, іноземних мов), оздобленню вистав. Спектаклі І.Штейна завжди вражали декораціями, театральними ефектами, костюмами, які готувались до кожного спектаклю окремо.

У 1835 р. І.Штейн раптово їде з Києва. Це сталося внаслідок конфлікту між ним та керівництвом театру: адміністрація не завжди дотримувалась контрактних угод, обмежувала повноваження антрепренера, впливала на укладання репертуару. Некомпетентність чиновників від театру призводила до нестабільності у виконавському складі, швидке оновлення репертуару знижувало художній рівень вистав.

У сезон 1837-1838 рр. виступала українсько-російська антреприза Л.Млотковського, організована з акторів трупи І.Штейна. Тут працювали видатні українські актори К.Соленик, І.Рибаків, І.Лавров та Л.Острякова-Млотковська. Репертуар складала різножанрові твори: трагедії ("Гамлет", "Отелло" В.Шекспіра), романтичні драми ("Розбійники", "Підступність і кохання" Ф.Шиллера), комедії, водевілі російських та українських драматургів. Найпопулярнішими у репертуарі трупи стали п'єси Г.Квітки-Основ'яненка "Шельменко-волосний писар" та "Сватання на Гончарівці". Твори драматурга виставлялись відразу ж після їх написання, а Г.Квітка-Основ'яненко безпосередньо брав участь у підготовці вистави. Першими виконавцями головних ролей у цих п'єсах стали К.Соленик та Л.Млотковська, творчий ансамбль яких вважався найкращим. Вони стверджували реалізм на українській сцені й були визнаними майстрами національно забарвлених образів, відображених правдиво і природно. Особливий успіх завжди випадав на долю К.Соленика, неперевершеного комічного актора, грою якого захоплювались М.Гоголь, Є.Гребінка, Т.Шевченко. Його акторській манері були властиві емоційність, природність, імпровізаційність, які й зумовлювали яскраву сценічну індивідуальність актора.

Л.Млотковський як антрепренер особливу увагу приділяв режисурі спектаклю, декораціям і костюмам, завжди історично достовірних, деталям локального колориту. Діяльність трупи мала новаторський характер, що проявилось в оновленні репертуару, розвитку романтичної та реалістичної манери виконавства, вдосконалення режисерської майстерності. Вистави антрепризи Л.Млотковського мали значний успіх у київської публіки, і тривали до кінця сезону 1839 р.

У 1842 р. антрепренер російської трупи О.Каратеев одержує в оренду на п'ять років Перший міський театр. Трупу Каратеева складала відомі московські актори М.Щепкін, П.Живокіні, Сандунова, Зарецька, а також кияни П.Мікульський, І.Мочалов, М.Максимов, Є.Мочалова, А.Колумб. Були запрошені трагік П.Мочалов (1842) та комік О.Мартінов (1843). Репертуар трупи визначався поліжанровістю, різноманіттям художніх течій (романтизм, реалізм, сентименталізм). Значним успіхом користувались твори І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, в яких виступали М.Щепкін, П.Мікульський, І.Мочалов, Є.Мочалова. Проте узгодити всі свої прагнення стосовно театральній діяльності О.Каратеев не зміг, і поїхав з Києва 1843 року.

Цього ж року у Києві з'явилася трупа П.Рекановського, яка складалася з акторів польських та українсько-російських труп, Київського та Харківського театрів. Серед акторів трупи Ф.Бабанін, Мей, Є.Мочалова, Рекановська. Антрепренер не часто пестив публіку прем'єрами: основою театральної політики П.Рекановського було прагнення триматися вже апробованого сценою репертуару. Це було головною причиною незначної зацікавленості київської публіки виставами трупи. Прагнення публікою новизни призвело до застосування деяких антрепренерських прийомів, аби не позбутися її уваги назавсім. По-перше, запрошуються провідні російські актори (П.Мочалов, Усачов, Марковецький, П.Григор'єв, Орлова). По-друге, антрепренер спішно оновлює репертуар: з'являються твори Е.Сю, Н.Кукольника, М.Полевого, а також нові п'єси відомого актора і драматурга того часу В.Дмитренка "Малоросійські вареники" та "Вечір на хуторі біля Диканьки" (за М.Гоголем). В.Дмитренко у свої твори вводив народні обряди та пісні у народному дусі. В міському побуті набули популярності пісні з остан-

нього твору (пісні Вакули "Коли б цар призвав", Солохи "Не сама ж я прийшла", Дяка "Зрю, гряде Кондратій"). Твори В.Дмитренка постійно ставилися на українській музичній сцені у першій половині XIX ст., чому сприяли значна роль музичних епізодів, достовірні народні образи.

На початку 50-х років театральні вистави мандрівних антреприз відбувалися у приміщенні Контрактів, приватних будинках, залі університету. Так, у будинку генеральші Брікен на Хрещатику виступала трупа П.Мікульського, у Ходоловського на Подолі – трупа П.Рекановського, у будинку генерала Белгородського в Липках – трупа Федецького. Репертуар складали популярні російські та українські комедії та водевілі. Типовим для цього часу стає певне зниження художнього рівня музично-театральних вистав.

Отже, історико-культурологічний аналіз процесу формування приватної музично-театральної антрепризи показав, що діяльність приватних мандрівних антреприз стала однією з підвалин становлення українського оперного мистецтва. Конкуруючи головним чином з аматорськими театрами, антрепризи хоча й поступалися аматорам якістю вистав, проте перевершували їх кількістю спектаклів у репертуарі. Музично-драматичні вистави, а також улюблені публікою "малоросійські опери" складали постійну частину репертуару антреприз.

Приватна мандрівна антреприза, що діяла на терені України, зокрема у Києві, сприяла утворенню нових принципів організації театральної справи, нових підходів до укладання репертуару, відповідального ставлення до акторської майстерності, розвитку режисури та сценографії. Типові риси антрепризи означеного часу – це мобільність, постійне оновлення акторського складу, прагнення задовольнити естетичні смаки різних прошарків населення, провідна роль антрепренера. Завдяки появі творів класичної української драматургії – "малоросійських опер" – формуються принципи національної виконавської школи. Саме діяльність українсько-російських антреприз підготувала ґрунт для становлення національного професійного музично-драматичного та оперного театру.

#### Використані джерела

1. Архимович Л.Б. Українська класична опера. Історичний нарис / Л.Б. Архимович; загал. ред. В.Довженка. – К.: Держвидавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 311 с.
2. Кузьмін М.І. Забуті сторінки музичного життя Києва / М.І. Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – 225 с.
3. Лисюк О.О. Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олена Олегівна Лисюк. – К., 1998. – 210 с.
4. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини сер. XIX – поч. XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Вікторія Анатоліївна Мітлицька. – К., 2000. – 179 с.

УДК 711.57

**Владислав Вікторович Корнієнко**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент, заслужений діяч мистецтв, доцент  
КНУТКіТ ім. І.К.Карпенка-Карого

### ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У КОНТЕКСТІ ОСНОВНИХ ЗАСАД МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

*У статті розглядається основна нормативно-правова база міжкультурного діалогу в Європі. Аналізуються різноманітні інструменти Ради Європи: конвенції та угоди, що накладають зобов'язання на всі чи окремі держави Ради Європи, а також рекомендації, декларації. Подається Програма співробітництва між Міністерством культури і туризму України та Міністерством культури Російської Федерації на 2010-2014.*

*Ключові слова: Рада Європи, міжкультурний діалог, Програма співробітництва між Міністерством культури і туризму України та Міністерством культури Російської Федерації.*

*In the article the basic normative-legal base of intercultural dialog in Europe is examined. The various instruments of Advice of Europe are analysed: conventions and agreements, that impose the obligation on all or the separate states of Advice of Europe, and also recommendations, declarations. Program of collaboration between Ministry of culture and tourism of Ukraine and Ministry of culture of Russian Federation on 2010-2014. is given*

*Keywords: Advice of Europe, intercultural dialog, Program of collaboration between Ministry of culture and tourism of Ukraine and Ministry of culture of Russian Federation*

Міцний європейський консенсус щодо культурних цінностей підтверджують різноманітні інструменти Ради Європи: конвенції та угоди, що накладають зобов'язання на всі чи окремі держави Ради Європи, а також рекомендації, декларації.

Європейська конвенція з прав людини (1950 р.) втілила у собі повоевну позицію щодо поваги людської гідності й створила Європейський суд з прав людини, який у своїх рішеннях тлумачить Конвенцію в світлі сучасних "викликів". Протокол 12 до Конвенції про захист прав і основних свобод людини (2000 р.) містить положення, що забороняють дискримінацію взагалі. Європейська соціальна хартія (ухвалена 1961 року і переглянута 1996 р.) чітко проголосила про те що, визначені в ній права застосовуються до всіх людей без винятку. У прийнятій Комітетом міністрів Ради Європи 1988 року Декларації про рівність жінок і чоловіків встановлено, що дискримінація за ознаками статі в будь-якій галузі є перешкодою визнанню і реалізації прав і основних свобод людини. Європейська конвенція про правовий статус робітників-мігрантів (1977 р.) постановила, що ставлення до робітників-мігрантів не може бути гіршим за ставлення до громадян держав-членів.

Європейська культурна конвенція (1954 р.) утвердила "загальну культурну спадщину" континенту і пов'язану з цим необхідність між культурного навчання, в той час як Європейська конвенція про транскордонне телебачення (1989 р.) наголосила на важливості телебачення для розвитку культури та вільного формування думок. Рамкова Конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства (2005 р.) визначила, в який спосіб знання цієї спадщини може сприяти розвиткові довіри та розуміння.

Захист і розвиток розмаїття в дусі толерантності – головна тема Європейської хартії регіональних мов та мов національних меншин (1992 р.) і Рамкової конвенції про захист національних меншин (1995 р.). Європейська рамкова конвенція про прикордонне співробітництво між територіальними громадами або органами влади (1980р.), Конвенція про участь іноземців у суспільному житті на місцевому рівні (1992 р.) і Європейська хартія про участь молоді у громадському житті на місцевому і регіональному рівнях (2003 р., переглянута) присвячені питанням участі в суспільному житті на місцевому рівні. На цих питаннях зосереджується й Конгрес місцевих і регіональних влад. Зокрема, ним прийняті: Штутгартська декларація про інтеграцію іноземців (2003 р.), спільна Конвенція Ради Європи і ЮНЕСКО при визнанні кваліфікації з вищої освіти в Європейському регіоні (1997 р.), Резолюція про нову муніципальну політику багато культурної інтеграції в Європі та "Франкфуртська декларація" (1992 р.), Рекомендація про регіональні ЗМІ та транскордонні співпрацю (2005 р.), Рекомендація про мовну освіту на регіональних мовах і мовах меншин (2007 р.), Резолюція про інтеграцію за допомогою спорту (2008 р.).

Ще до появи Декларації Фаро про стратегію Ради Європи з розвитку між культурного діалогу (2005 р.), міжкультурний діалог сам по собі став темою Опатійської декларації Конференції міністрів культури (2003 р.), а міністри освіти в Афінській декларації (2003 р.) торкнулися питань міжкультурної освіти.

Європейські міністри, що відповідають за питання молоді, на конференції у Будапешті у 2005 році домовились про надання пріоритетності навчання в галузі прав людини, всесвітньої солідарності, трансформації конфліктів і міжрелігійного співробітництва. Рекомендації Комітету міністрів : Про Європейський день шкіл (1982 р.), Про підтримку іммігрантами культурних зв'язків із країнами свого походження і можливості з організації дозвілля (1984 р.), Про підготовку вчителів з викладання між культурного розуміння, зокрема, в контексті міграції (1984 р.), Про узгоджену культурну політику за кордоном (1986 р.), Про академічні мобільність (1985 р.), Про доступ до вищої освіти (1998 р.), Про сприяння транскордонному співробітництву між територіальними громадами чи органами влади у сфері культури (2001 р.), Про Європейську конвенцію з прав людини в університетській освіті й професійному навчанні (2004 р.), Про роль національних рад у справах молоді в розвитку молодіжної політики (2006 р.), Про плюралізм у ЗМІ та розмаїття інформаційного змісту (2007 р.), Про підтримку свободи слова та інформації в новому інформаційному оточенні (2007 р.).

Також Парламентська асамблея Ради Європи, починаючи з 1980-х років, зробила свій внесок у вигляді цілої низки рекомендацій, резолюцій, слухань і дебатів щодо різноманітних аспектів міжкультурного діалогу: Резолюція про європейське співробітництво у галузі освіти (1983 р.), Рекомендація про європейський вимір освіти (1989 р.), Рекомендація про історію та вивчення історії в Європі (1996 р.), Рекомендація про Європейський день мов (2001 р.), Рекомендація про внесок Ради Європи у створення Європейського простору вищої освіти (2003 р.), Рекомендація про культури діаспор (2004 р.), Рекомендація про освіту і релігію (2005 р.) [1, 17-19].

У "Білій книзі з міжкультурного діалогу" – міжкультурний діалог розуміється як відкритий та шанобливий обмін думками, на основі взаєморозуміння та поваги, між окремими людьми та групами людей, що різняться за етнічними, культурними, релігійними й мовними ознаками, а також за історичним походженням. Діалог діє на всіх рівнях – у межах одного суспільства, між європейськими суспільствами, а також між Європою та рештою світу [1, 14].

Мультикультуралізм розуміється Радою Європи як особливий політичний підхід, тоді як терміни "культурне розмаїття" і "багатокультурність" означають емпіричний факт існування різних культур та їхню взаємодію в межах певного простору і соціальної організації [1, 14].

Інтеграція (соціальна інтеграція, залучення) розуміється як двосторонній процес і як здатність людей жити разом, поважаючи гідність кожного, принципи суспільного блага, плюралізм і розмаїття, на засадах солідарності й відмови від насильства, а також їхню здатність брати участь у соціальному, культурному, економічному і політичному житті. Поняття інтеграції охоплює всі аспекти соціального розвитку і всі напрями політики [1, 14].

Міжкультурна взаємодія в Європі формується сьогодні в контексті широкого багатостороннього потоку культурно-мистецьких проектів та ініціатив, що пропонуються, розробляються та реалізуються окремими митцями, непрофесійними організаціями, музеями, театрами та компаніями, службами з мистецького управління, місцевими та регіональними органами управління, так як і національними урядами та їх структурними урядовими організаціями. Всупереч труднощам, що породжуються з багатьох причин, держава виконує свою роль в 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 в разі появи нових аудиторій.

В рамках цього дослідження поняття "міжкультурна комунікація" означає будь-яку форму інституційної міжкультурної взаємодії з залученням, як мінімум, двох європейських країн, між національними управліннями чи їх підрозділами, яким надано спеціальні повноваження національними управліннями для ведення культурного діалогу з метою підтримки та поширення національних інтересів в культурному аспекті. Розглянемо Програму співробітництва між Міністерством культури і туризму України та Міністерством культури Російської Федерації на 2010-2014 роки.

Програма співробітництва між Міністерством культури і туризму України і Міністерством культури Російської Федерації на 2010-2014 роки:

Міністерство культури і туризму України і Міністерство культури Російської Федерації, далі – Сторони, бажаючи розвивати процес взаємного збагачення культур України і Російської Федерації, будучи переконаними, що співробітництво в галузі культури та мистецтва сприяє взаєморозумінню, розвитку й укріпленню добросусідських відносин між Україною і Російською Федерацією, відповідно до Угоди між Міністерством культури і туризму України та Міністерством культури і масових комунікацій Російської Федерації про співробітництво у галузі культури від 22 грудня 2006 року, домовились про таке:

1. Сторони створюють сприятливі умови для розвитку співробітництва в сфері образотворчого і сценічного мистецтва, кінематографії, бібліотечної і музейної справи, декоративно-прикладного, самодіяльного та циркового мистецтва, народних промислів, збереження об'єктів історично-культурної спадщини, виявлення і взаємного повернення культурних цінностей, що опинилися на території України і Російської Федерації в наслідок Другої світової війни.

2. Сторони, у разі необхідності, проводитимуть круглі столи з метою обговорення актуальних питань українсько-російського культурного співробітництва.

3. Сторони сприяють встановленню прямих контактів між музичними закладами і концертними організаціями, обміну виконавцями, музичними колективами і спеціалістами, а також розширенню зв'язків між творчими спілками України і Російської Федерації.

Сторони підтримують взаємну участь українських і російських виконавців та колективів в міжнародних музичних фестивалях, конкурсах та музичних заходах, що проводяться на території держав Сторін, надають підтримку організації й проведенню спільних концертних програм та проектів, обміну солістами, режисерами-постановниками й хореографами.

Сторони заохочують участь російських виконавців і колективів в міжнародних фестивалях, що проводяться на території України:

- міжнародний фестиваль "Два дні і дві ночі нової музики";
- міжнародний музичний фестиваль "Прем'єри сезону";
- міжнародний форум "Музика молодих";
- міжнародний фестиваль "Джаз Коктебель";
- міжнародний фестиваль сучасного мистецтва "ГОГОЛЬFEST";
- міжнародний фестиваль "Київ-Музик-Фест";
- XVI міжнародний фестиваль музичного мистецтва "Прокоф'євська весна";
- міжнародний фестиваль сучасної музики "Контрасти";
- міжнародний конкурс оперних співаків імені С. Крушельницької;
- міжнародний конкурс балету імені Сергія Лифаря;
- міжнародний конкурс вокалістів імені Бориса Гмирі;
- міжнародний конкурс вокалістів імені А.Б. Солов'яненка;
- міжнародний конкурс диригентів імені Стефана Турчака;
- міжнародний фестиваль "Зірки світового балету".

Сторони заохочують участь українських виконавців і колективів в міжнародних фестивалях, що проводяться на території Російської Федерації:

- концертна програма для органних залів "Що за геній цей Бах", присвячена 325-річчю від дня народження І.С. Баха;
- московський пасхальний фестиваль;
- фестиваль симфонічних оркестрів світу;
- Санкт-Петербурзький міжнародний хоровий фестиваль;
- міжнародний фестиваль мистецтв "Зірки білих ночей";
- XIV міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського;
- III міжнародний конкурс оперних артистів Галини Вишневіської.

4. Сторони сприяють встановленню й розвитку прямих контактів між театрами, обміну виконавцями, постановочними групами, критиками та театрознавцями, запрошенню режисерів на постано-

вку вистав в Україні і Російській Федерації, а також організації гастролей, участі в міжнародних театральних фестивалях, які проводяться на території держав Сторін.

Сторони заохочують участь російських виконавців і колективів у міжнародних театральних фестивалях, що проводяться на території України:

міжнародний фестиваль "Боспорські Агони";

міжнародний театральний фестиваль "Золотий Лев".

Сторони заохочують участь українських виконавців і колективів у міжнародних театральних фестивалях, що проводяться на території Російської Федерації:

міжнародний фестиваль російських театрів країн СНД і Балтії "Зустрічі в Росії";

міжнародний фестиваль NET (Новий Європейський Театр);

міжнародний фестиваль "КУКАРТ";

міжнародний фестиваль "Слов'янські театральні зустрічі".

Сторони сприяють організації виступів драматичних і музичних театрів, художніх колективів та окремих виконавців у рамках проведення Днів та Тижнів культури, а також заходів, присвячених ювілейним і визначним подіям у житті народів України і Російської Федерації.

З метою поглиблення українсько-російського гуманітарного співробітництва Сторони сприяють проведенню в обох державах заходів, приурочених до ювілейних дат – 150-річчя від дня народження А.П. Чехова у 2010 році та 200-річчя від дня народження видатного художника і поета Т.Г. Шевченка у 2014 р.

Під час планування спільних заходів Сторони надають особливого значення проектам і програмам, спрямованим на висвітлення теми святкування 65-ї річниці Перемоги у Другій світовій війні.

5. Сторони сприяють співробітництву і розвитку партнерства між музеями України і Російської Федерації, обміну художніми і фотовиставками, експозиціями сучасного мистецтва, інформацією стосовно нових музейних технологій, а також встановленню прямих контактів між музеями та центрами сучасного мистецтва держав Сторін.

6. Сторони, у межах своєї компетенції, сприяють налагодженню контактів і зв'язків у галузі літературної і перекладацької діяльності, підтримують взаємну участь у міжнародних книжкових ярмарках, що проводяться в Україні та Російській Федерації.

Сторони сприяють організації та проведенню спільних творчих семінарів, зустрічей і круглих столів за участю українських та російських письменників, поетів, перекладачів, надають підтримку участі у цих заходах учасникам від України і Російської Федерації.

7. Сторони сприяють встановленню прямих зв'язків між вищими та середніми спеціальними навчальними закладами культури і мистецтва України та Російської Федерації, створюють умови для підвищення кваліфікації та творчих стажувань викладачів вищих навчальних закладів.

Сторони сприяють обміну студентами на базі провідних театральних-видовищних установ та вищих навчальних і наукових закладів культури і мистецтва держав Сторін.

8. Сторони розвивають співробітництво в галузі народної творчості і обмінюються інформацією в сфері народного мистецтва, у тому числі – щодо міжнародних фольклорних фестивалів, що проводяться на території держав Сторін.

Сторони заохочують участь російських виконавців і колективів у міжнародних фольклорних фестивалях, що проводяться на території України:

міжнародний фестиваль фольклору "Поліське літо з фольклором";

міжнародний фестиваль дитячого фольклору "Котилася торба";

міжнародний фестиваль українського фольклору "Берегиня";

міжнародний фестиваль українського фольклору "Покуть";

міжнародний етно-фестиваль "Країна мрій";

міжнародний еко-культурний фестиваль "Трипільське коло";

міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури "Древлянські джерела".

Сторони заохочують участь українських виконавців і колективів у міжнародних фольклорних фестивалях, що проводяться на території Російської Федерації:

міжнародний фестиваль слов'янської культури "Хотмижська осінь";

міжнародний фестиваль народних мистецтв і ремесел "Садко";

міждержавний фестиваль "Слов'янська єдність";

міжнародний фестиваль народної творчості "Співдружність";

міжнародний фестиваль народної творчості "Амур – річка дружби";

міжнародний фестиваль ветеранських хорів "Перемога залишається молодістю";

міжнародний фестиваль "Граї гармонь у День Перемоги";

міжнародний фольклорний фестиваль "Танці над Ельбрусом";

міжнародний фестиваль народної творчості "Строката поляна".

Сторони сприяють запрошенню творчих колективів та окремих виконавців із України і Російської Федерації на фестивалі народної музики, співочі свята та інші музичні заходи, згідно регламенту цих фестивалів, а також участі українських і російських діячів культури і мистецтва, спеціалістів у галузі народної творчості в міжнародних семінарах й майстер-класах.

Сторони сприяють встановленню прямих зв'язків між закладами народної творчості і самодіяльними колективами держав Сторін.

Сторони сприятимуть організації і проведенню обмінних гастролей Національного заслуженого академічного ансамблю танцю імені П. Вірського та одного з провідних державних російських танцювальних ансамблів.

9. Сторони докладають зусиль для проведення обмінних Днів культури України і Російської Федерації в період дії цієї програми.

Терміни, місце проведення, фінансові і технічні умови організації обмінних Днів культури визначатимуться Сторонами в окремих протоколах.

10. Сторони здійснюють співробітництво в галузі кінематографії, сприяють реалізації спільних кінопроектів.

Сторони сприяють проведенню обмінних Днів українського і російського кіно на паритетних умовах, надають підтримку в запрошенні майстрів кіно України і Російської Федерації на міжнародні кінофестивалі та інші заходи, що проводяться на території держав Сторін, згідно їх регламенту.

Сторони заохочують участь фільмів російського виробництва у міжнародних кінофестивалях, що проводяться на території України:

київський міжнародний фестиваль документальних фільмів "Кінолітопис";  
міжнародний фестиваль анімаційних фільмів "Крок";  
київський міжнародний кінофестиваль "Молодість";  
міжнародний студентський кінофестиваль "Пролог";  
міжнародний кінофестиваль "Відкрита ніч".

Сторони заохочують участь фільмів українського виробництва у міжнародних кінофестивалях, що проводяться на території Російської Федерації:

відкритий фестиваль кіно країн СНД і Балтії "Кіношок";  
форум національних кінематографій;  
міжнародний кінофорум "Золотий Витязь";  
міжнародний фестиваль "Послання до людини";  
міжнародний фестиваль кінематографічних дебютів "Дух вогню";  
міжнародний кінофестиваль студентських фільмів "Свята Анна".

11. Сторони сприяють розширенню прямих контактів між бібліотеками України і Російської Федерації, підтримують обмін книжковими виставками, проведення спільних конференцій, симпозіумів і семінарів у галузі бібліотечної справи.

12. Сторони обмінюються інформацією щодо питань обліку, збереження, реставрації, археології, використання і пропаганди історико-культурної спадщини, а також вивчають можливості спільного проведення реставраційних та археологічних робіт, наукових і практичних семінарів, експедицій, симпозіумів, зустрічей спеціалістів та експертів.

Сторони сприяють вивченню історико-культурної спадщини народів України і Російської Федерації, пошуку й обліку об'єктів культурної спадщини на території держав Сторін.

Сторони забезпечують доступ громадян обох держав до культурних цінностей, які знаходяться у їх віданні, що зібрані в архіви, бібліотеки, музеї України і Російської Федерації.

13. Сторони сприяють активізації міжнародного та прикордонного співробітництва регіонів України і Російської Федерації в галузі культури, розвитку прямих контактів на регіональному рівні та здійсненню спільних проектів у сфері образотворчого, музичного, театрального мистецтва і народної творчості.

14. Сторони передбачають обмін делегаціями та інформаційними матеріалами з метою ознайомлення різних прошарків населення, у тому числі, – молоді, з національними культурними традиціями кожної зі Сторін і поглиблення співпраці в гуманітарній сфері.

Сторони передбачають обмін досвідом та інформацією, а також участь спеціалістів у наукових конференціях, робочих групах і різноманітних форумах, що організовуються на території України і Російської Федерації.

Терміни робочих візитів і склад делегацій уточнюватимуться в робочому порядку.

15. У межах своєї компетенції, Сторони забезпечують задоволення культурних потреб осіб, які відносяться до числа української національної меншини в Російській Федерації, та осіб, які відносяться до числа російської національної меншини в Україні.

16. Умови обміну офіційними делегаціями, проведення виставок і гастролей будуть погоджуватися Сторонами у кожному конкретному випадку.

Положення згаданої Програми не виключають інші форми співробітництва, реалізація яких стане предметом окремих договорів.

17. Сторони з метою практичного виконання цієї Програми у разі необхідності заключатимуть протоколи про співробітництво на взаємній основі.

18. Всі розбіжності між Сторонами відносно застосування положень Програми вирішуватимуться шляхом переговорів і консультацій.

19. Ця Програма не є міжнародним договором, не створює прав та зобов'язань, що регулюються міжнародним правом, і буде здійснюватися згідно законодавства держав Сторін.

20. Ця Програма набуває чинності з дати її підписання і діє до 31 грудня 2014 року.

Вчинено у м. Київ "17" травня 2010 р., у двох примірниках, кожний українською і російською мовою [2].

Відтак, в основі міжкультурного діалогу – розгалужена та змістовна законодавча база, яка визначила основні засади, зміст, форми, методи міжнаціональної взаємодії, зокрема культурного діалогу. Міжкультурний діалог дає змогу сформуванню сучасний Європейський культурний простір на засадах поваги та рівності всіх національних культур.

Розглянута в нашій статті Програма співробітництва між Міністерством культури і туризму України та Міністерством культури Російської Федерації на 2010–2014 роки дозволяє нам із впевненістю стверджувати, що культурна взаємодія є основою міждержавного співробітництва, успішної інтеграційної державної політики і, врешті-решт, формує сучасний світовий культурний, економічний ландшафт.

### Використані джерела

1. Біла книга міжкультурного діалогу "Жити разом у рівності й гідності": Пер. з англ. – К.: Оранта, 2010. – 72 с.
2. Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/inotex>

УДК 725.822

Олексій Павлович Кужельний  
народний артист України

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ СЦЕНОГРАФІЧНОЇ МОДИ: МИСТЕЦЬКА КАРТИНА СУЧАСНОСТІ

*Аналізом вистав, представлених на театральних фестивалях у Нідерландах, автор продовжує цикл статей, присвячених найвідомішим міжнародним театральним фестивалям, які найбільш яскраво репрезентують основні тенденції сучасної сценографічної моди, зокрема бажання за допомогою театрального мистецтва відтворити картину сучасності.*

Ключові слова: *театральний фестиваль, програма фестивалю, вистава, глядачі, театральний сезон.*

*Analysis of the performances presented at festivals in the Netherlands, the author continues a series of articles about the most famous international festivals, which most clearly represent the main trends of modern scenic graphics modes, including the desire by means of theatrical art to reproduce a picture of modernity.*

Keywords: *Theatre Festival, festival program, performance, audience, theater season.*

Особливий мистецтвознавчий інтерес щодо широти мистецького розмаху викликає щільне поєднання програм двох фестивалів, які традиційно проходять восени у Нідерландах: Театрального та Fringe-фестивалю, який складається з дивних вистав, імпровізаційних безфабульних гепенінгів, шоу, які здатні вражати, а частіше – шокувати глядача.

Відтак, мета дослідження – проаналізувати характерні особливості вистав, представлених на Нідерландських театральних фестивалях, які найбільш яскраво відображають сучасні тенденції сценографічних пошуків.

Церемонія відкриття Fringe-фестивалю відбувалася вдень біля камерного театру "Бельвю". Вхід до театру, колони у холі, перила сходів, навіть необхідне для туалетних кімнат обладнання прикрашені фіолетовими трояндами, кульками, оксамитом. Чоловік із бородою, переобладнаний у жінку накладним бюстом та принадами нижче талії, з чоловіком приємної зовнішності у фрачній парі, циліндрі, з краваткою та шнурками на чоботах обраного базовим кольору – одягалися, гримувалися за столиками перед театром, потім радо віталися аж до поцілунків із натовпом глядачів, врешті-решт розтягли стрічку в біло-червону смужку, яка зазвичай акцентує небезпеку, і церемоніально її розрізали, а тоді ще й розшматували.

Після келиху шампанського в закутку між театром і сусіднім будинком відбулася обрана для першого показу вистава "Метро" у постановці нідерландського колективу "Енн Сміт та Кет Верхей". Її тривалість лише 15 хв., тому всі бажаючі групами до 12 осіб мали змогу її передивитися.

Серед побутового сміття під пожежною драбиною лежала, ні —валаялася, дівчина років двадцяти. У посинілій від уколів руці лялька Арлекін. Він "прокидається" раніше господині. Здивовано оглядає її, намагається розбудити. Пробудження важке, тривале, з усіма болями й небажанням повертатися до свідомості. Нарешті, прийшовши до тями, дівчинка шукає наркотики, потрошить ватне тіло



ляльки, але не знайшовши ані зілля, ані грошей – обирає серед глядачів чоловіка, пропонує йому себе. Не отримавши згоди, починає нервувати й божеволіти.

Арлекін – пальчикова лялька, якою вправно грає актриса Кет Верхей, – приходить на допомогу: простягає руки до глядачів – просить милостиню. Чорні сльози під очима нікого не розчулюють, і господаря кидає його. З ненавистю вона оглядає нікчемне людство й біжить від нього. У цій маленькій виставі немає слів. Німіють і глядачі від безвихідності власної поведінки: подати – значить підтримати наркоманію, відмовити – означає підштовхнути до падіння заради продовження одурманення.

Загальновідомо, що в Нідерландах куріння марихуани абсолютно легальне. За 7 євро кожен, хто прийшов до кав'ярні, може придбати до кави або й без неї цигарку, яка дає дві години розслаблення і торує стежку до шизофренії.

Цікаво, що в Амстердамі місцеві жителі практично не користуються цією забаганкою, яка, однак, приваблює і захоплює тисячі туристів.

А от пересування на велосипеді об'єднує і дітей, і пенсіонерів, і людей скромного статку, і цілком забезпечених. Ніби зграї граціозних птахів, літають вони по відведених смугах або спеціальних доріжках. Їздять з немовлятами, з великим багажем, водночас розмовляють по телефону, підчитують газету, а інколи зворушливо тримаються за руки. Від таких "квадросипедистів" випромінюється взаємозахоплення. Можливо, горда постава, вихована потребою утримувати рівновагу при їзді на велосипеді, є життєвою позою голландців.

Значення пози, жесту, руху очей продемонстрував японець Макото Іноуе в хореографічній новітній виставі "Кагуя". Його вистава, з одного боку, доводить красномовність мовчазного монологу, а з іншого – дарує глядачеві велику свободу трактування історії, яку пантомімою, танком розповідає артист. Він був квіткою, птахом, від їхнього імені протистояв вітру й радів сонцю. Він народився на місяці й має повернутися назад.

З економічною кризою в Амстердамі борються реставрацією королівського палацу, інших пам'яток історії та архітектури і продовжують розпочату років з десяти програму вдосконалення доріг і підземних комунікацій. Так, вистава нідерландців "PUT" у постановці Барбари Крулік театру "Aardek" відбувалася в одній із підземних будівельних площадок метрополітену. Актор, лежачи на платформі з колесами, з картонним будиночком на спині, відштовхуючись руками й ногами від підлоги (словом, людина-черепаха), став провідником зібрання.

Неподалік хтось щось довбав, кольорова підсвічена пилюка перетворювалася на завісу, потім на стінах з'явилися креслення, на яких, ніби шашки, пересувалися позначки майбутніх будівель. "Черепаха" повела усіх далі, через розташоване під кутом дзеркало стало видно, як будівельник зрізує зі стелі низького тунелю пінопластові будиночки, які вирости подібно сталагімітам. Хлопець із будиночком на спині їх зібрав і, захопивши глядачів інтригою подальшого існування будиночків, повів у відкритий простір.

Стіна під великим ухилом. Під нею прямокутник води. Дві дівчини, через блок зв'язані одним страхувальним канатом, з вершини допомагають випхати на гору візок з будиночками. Вони падають у воду. Інший будівельник виловлює їх, дівчата прикріплюють до канатиків, все рухається, усі в роботі, усім керує Майстер за допомогою вправної гри на віолончелі.

Жінка, що, сидячи в ящику для сміття, переривала квитки, власним прикладом запросила громаду кинути по монетці у воду. Мабуть, на щастя нового мегаполіса мрій. Така майже дитяча забава раптом нагадала ігрову основу цивілізації. Якщо в людстві так багато дитячого, то йому належить ще довго жити.

Про виставу "The Freak and The Showgir" у постановці великобританського колективу "Атлас Муз" писати не можна. Заявлене гротескне осміювання стриптизерських забав набуває саркастично-брутального характеру і в підсумку дає абсолютну зневагу до тіла, статі, сорому. Щоправда, у фіналі добровольці із зали теж привселюдно оголялися, але в цьому скоріше виклик брутальності наготи. Не фокус роздягтися, питання – чи за цим є виправдана мистецьким завданням потреба.

Голландцям взагалі притаманно не критися, вікна не завішуються, а в нових будинках роблять скляні стіни. Їм затишно жити на очах у сусідів, туристів.

Нідерландську виставу "Tokio 3.6 V" показала група "Bosmos". У підвальному приміщенні театру "Paradiso" – павутиння проводів, настінні лампи різних конструкцій, відеопроєктори, коротше кажучи, електронний безлад. У темряві на зелені вогники кнопок включених приборів, як граціозні хижачки, заходять двоє чоловіків. Вони починають грати на електронних клавішних інструментах, світло прокидається, відеопроєкції раптом усе перетворюють на казковий ліс, і тоді, зовсім як радянські барди, хлопці починають грати простенькі романтичні мелодії на акустичних гітарах. Чи то вони самі, чи то хтось, кого нам не дано побачити, накриває усе гримлячою техно-музикою. Цей двобій із залученням всього арсеналу технічних засобів закінчується перемогою на користь вибору глядача.

Глядачів нідерландської вистави "За стіною" запросили до автобуса. Його маршрут пролягав по чистеньких і майже безлюдних вуличках району Амстердама, де компактно проживає велика кількість вихідців зі східних країн. Коли двері закрилися, до салону автобуса через люк у стелі спустилася, чи то приземлилася, білявка-стюардеса у фірмовому одязі. Спочатку вона розповіла водієві про точку призначення, а потім побачила пасажирів і, привітавшись, рефлекторно мало не почала інструктувати по техніці безпеки. Добрий настрій очікуваної зустрічі настільки оволодів нею, що, здається, не тільки

жителі району, а й весь світ видавався ріднею. Вона вийшла біля багатоквартирного будиночка. Автобус рушив, і пасажирів почули схвильоване дихання і внутрішній монолог хлопця, що наздогнав автобус на зупинці, про втечу від бійки з арабами. На наступній зупинці він вийшов і побіг ховатися. Під час руху автобуса перехожі зацікавлено придивлялися до автобуса. Хтось посміхався, хтось дивився з підозрою.

Кілька разів ми проїхали повз футбольну площадку, де окремо араб та голландець грали з м'ячем. Тоді побачили арабську дівчину, яка щось довго шукала в сумочці, аби виправдати своє перебування під деревом неподалік тренувального майданчика. Коли арабський хлопець пішов, дівчина підійшла до голландця. Виявилося, у них побачення. Ще пару кругів автобусом по мікрорайону, з уповільненням руху біля парку, де на лавочці сиділи наші закохані, біля пам'ятника, на фоні якого закохані фотографувалися у чудернацьких позах, і нарешті – чергова зупинка, на якій хлопець і дівчина забігли в салон. Серед пасажирів-європейців він почувається розкуто, дівчина ховає очі, і кожного разу обидва віддаляються один від одного, коли за вікном автобуса бачать арабів. Вона виходить першою, він довго проводить її очима. Їм буде дуже важко утриматися разом.

На фінал поїздки знов заскочила стюардеса. Задоволена і трошки стомлена, вона підправила макіяж і ніби виструнчилася до польоту. Кохання земне, складне, болюче і любовний політ метелика в акваріумному просторі автобуса, пасажирів-глядачів, як інопланетяни з навушниками у скляному контейнері, і ще купа асоціацій і образів, що виникали під час цього простого перфомансу: акварельному ескізові людських відносин надали масштабу картини сучасного світу. Світу, в якому зникають кордони між країнами, а між людьми розверзаються прірви ненависті. Дивний світ, дивніше дивного, та доки ми живимо – він наш.

Дуже дивне наше сьогоднішнє. Природа своїми вибриками ніби доводить технічно могутній людині її слабкість і незахищеність від вічних стихій, так і шторм почуттів не здолати модним скепсисом до нових форм, нової театральної мови, усього, що дедалі потужніше себе заявляє і вимагає розуміння й поваги, прислуховування й уваги, хоч би як надмірно дивним не видавалося нам.

Нідерландський театральний фестиваль з балкону Міського театру кілька разів сповіщав про своє відкриття феєрверками, виступами співаків, танцями ляльок. А на першому поверсі у кафе "Станіславський" збиралася по-вечірньому вбрана публіка.

У програмах фестивалю були представлені члени журі, які здійснювали відбір кращих вистав сезону, а керівник фестивалю Джеффри Мюльман прийняв рішення відкрити фестивальний показ виставою "11 хвилин" театру "Північний канал" у постановці Олі Мафаалані.

Звичайно, назва вистави одразу скоординувала з однойменним романом Пауло Коельйо, але до його сюжету жодного стосунку не мала. Хоча щось спільне все ж таки було, адже йшлося про життя повій, і стандартна тривалість сексуальної гри в 11 хвилин, мабуть, складає важливу частину їхнього ненормованого робочого дня.

Сюжет доволі простий – мікст Попелюшки з "Ромео та Джульєттою". Хлопець до нестями закохується у бандершу борделя і витягує її звідти. Але які емоції, скільки сліз і сміху! Сцена пуста, як надвечір кільцева дорога, зліва величезний вішак з безліччю костюмів. Повії міняють одяг, ходу, погляд, пластику – словом, перевтілюються на очах вправно і яскраво, тільки би підчепити клієнта, тільки би заробити і, власне, тільки би вижити...

Мила товстунка грає на віолончелі. Непристойна, але виправдана інструментом поза ніг привертає більше уваги, ніж вправність гри. Мопассан стверджував, що з повій виходять прекрасні дружини і мами.

Наша "Джульєтта" відмовляє своєму "Ромео" аргументовано та відкрито. Мажордом борделю, аби довести безсоромність професії, роздягається, голим прогулюється по авансцені і вишукує оком клієнтів. "Ромео" роздягається у відповідь, теж прогулюється, вдягається і проголошує, що тіло немає ані пам'яті, ані сорому. Справжнє кохання здатне відродити будь-кого!

В аеропорт бандершу-"Джульєтту" проводить весь бордель. Ніби ті ж самі кричущі сукні, але якесь тремтіння надії перетворює на очах досвідчених повій на наївних попелюшок. Чомусь режисерові захотілося закріпити цей момент очищення монологом героїні про гріховність їхнього бізнесу, що і так було зрозуміло і справило б потрібне враження, якби у залі був не театральний бомонд, а працівниці кварталу червоних ліхтарів.

Проте кут зору на цю болючу для всього світу проблему став предметом обговорювання в антракті і після вистави. Взагалі формування особистості досить серйозна суспільна тема. Можливо, шлях із заборонами, громадським осудженням і вказівками на хороше і погане був би прямішим, але, наприклад, в Нідерландах віддають перевагу випробуванню свободами. У кав'ярнях вільно купують і курять дурман. Сексуальне життя не розділяється по кількості прихильників або традиційності форм. Взагалі, життя з відкритими вікнами без штор і завісок, прагнення стати самим собою і мужність бути не таким, як усі, але з усіма у згоді, здається, складають внутрішню позу національного характеру [4].

Вистава "Це мій тато. Обітований день" за текстом, у постановці і виконанні Ілана ден Бура та Герта ден Бура з театру "Будинок Бургундії" багаторазово визначалася як одна з найкращих у врожаї прем'єр сезону 2009/2010. На початку кожному глядачеві видали програмку, в якій від народження до сьогоднішнього кожен рік життя старшого героя позначено певною подією. На сцені величезна шафа-

картотека, з шухлядками – квадратними, круглими, продовгуватими великими і малими. На кожній номер – точніше рік, позначений у програмці.

Герої вистави – батько й син. Обидва у спортивному одязі, ніби перед спортивною забавою. Син пропонує глядачам називати рік, виймає з відповідної шухлядки якийсь предмет, батько коментує подію свого життя, дотепно парирує синові коментарі і підколи. Коли назвали 1970 (рік створення рок-опери "Ісус Христос – супер-зірка"), батько аж підскачів, акомпануючи собі на уявній гітарі, і заспівав арію Пілата з рок-опери "Ісус Христос – супер-зірка". Така гра у "запитуйте-відповідаємо" з веселими сценками-картинками з життя продовжується з півгодини, і коли здається, що власне це і є суттю спектаклю, син від чергового запитання переходить до спогадів, як батько привів його до футбольного клубу.

Після тренувань вони відпрацьовували кожний прийом удома. І син урешті попав до молодіжної збірної з футболу. Син демонструє слайди, які зафіксували чудові моменти радості перемоги, батька із сльозами від щастя і їхній автомобіль, вимазаний багнукою. Син вказує на зображення шестикутної зірки, а батько, як і тоді, намагається переконати сина, що це випадковість і взагалі – це просто видається так, бо діти бавилися з машиною.

Син продовжує слайд-шоу, і ми бачимо батька, який захищає собою сина з хлопцями з футбольної команди від молодиків у масках, з кийками і фашистською свастикою на рукавах. "Чому ти не сказав мені у дитинстві, що я не такий, як усі? Чому ти ніколи не говорив, що мене ненавидять за те, що я єврей?". Під час монологу хлопець знімає з себе одяг. Нагота мускулястого спортсмена являє дитячу незахищеність. Він виливає на своє палаюче образою тіло воду. Її потоки здаються зовсім незначущими перед сльозами батька. Батько обтирає сина, одягає його, і невичерпна гіркота безпорадності прокладає соломинку над прірвою жорстокості, нелюдськості. В слабкості уникнення помсти звучить переможно голос батьківства і музика творця.

Заради цього моменту варто каратися трудами фестивальними і зовсім не каятися, якщо таких миттєвостей єднання у фестивалі буде не одна [2].

До програми фестивалю драматичних вистав з усього поставленого у Нідерландах у сезоні 2009/2010 років журі відібрало вистави, які у сучасних постановчих прийомах говорять про точки, які єднають сьогоднішнє з неминущим. Адже театр не займається дійсністю – театр цікавиться вічністю.

Відтак, можливо, два такі різні фестивалі відбуваються водночас, аби той, хто хоче побачити більше, встигав щодня бувати на трьох-п'яти виставах, а той, хто знає точно, чого хоче, не поспішаючи, день за днем, складав з театральних пазлів мистецьку картину сучасності.

#### Використані джерела

1. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ-ХХ століть / Н. В. Владимірова. – К., 2008.
2. Корнієнко Н. М. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності / Н. М. Корнієнко. – К., 2008.
3. Кужельний О. Життя без штор і завісок: Амстердам продовжує придумувати безліч принад для туристів та театралів / Олексій Кужельний // День. – №185. – 13 жовтня 2010.
4. Кужельний О. Дивніше дивного: "Амстердамський Fringe (узбіччя) фестиваль" продемонстрував бажання шокувати / Олексій Кужельний // День. – №212. – 19 листопада 2010.

УДК 659.148.4+79

**Катерина Ігорівна Станіславська**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
докторант Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

#### МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНІ РИСИ СУЧАСНОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ РЕКЛАМИ

*У статті зроблено огляд наукових здобутків у галузі реклами. Окреслено специфічні особливості телевізійної реклами. Визначено і проаналізовано властивості рекламного ролика як мистецької форми.*

*Ключові слова: реклама, телебачення, телевізійна реклама, рекламний ролик, мистецько-видовищна форма, екранна видовищність.*

*Scientific works in advertising industry are researched in the article. Specifics properties of television advertisement are considered. Properties of preview trailer as artistic-show form are analyzed.*

*Keywords: advertising, television, television advertisement, preview trailer, artistic-show form, screen show.*

Термін "реклама" походить від латинського слова "reclamo", що означає "голосно кричати" або "сповіщати": саме так – гучно викрикуючи – зачитувались оголошення на площах та інших місцях скупчення народу у Стародавній Греції та Римі [3].

Сьогодні, згідно з українським законодавством, рекламою вважається "інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформулювати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо особи чи товару". При цьому "товар" визначається як "будь-який предмет господарського обігу, в тому числі продукція, роботи, послуги, цінні папери, об'єкти права інтелектуальної власності" [2]. Отже, об'єктом реклами можуть бути особи, ідеї, товари широкого вжитку та різноманітні послуги. Необхідно також зазначити, що метою реклами завжди є просування конкретного об'єкту на ринку та одержання прямого чи опосередкованого прибутку.

Розгляду та аналізу різноманітних якостей та властивостей реклами присвячено велику кількість теоретичних праць та прикладних посібників. Серед американських та європейських вчених треба відзначити праці таких піонерів та фундаторів реклами, як У. Аренс, К. Бове, Ж. Бодрійяр, Д. Денісон, Ф. Джефкінс, Дж. Ф. Джоунс, С. Займан, Х. Кафтанджигев, Е. Левіс, Д. Огілві, Л. Тобі, К. Хопкінс, Т. Хьюз та ін.

Багато українських та російських вчених також включили у коло своїх досліджень численні аспекти створення, розповсюдження та функціонування реклами, а також її впливу на людину. Так, питаннями законодавства про рекламу, нормативно-правового забезпечення та юридичного регулювання рекламної діяльності займаються О. Борисова, Р. Лисецький, Л. Мамчур, Р. Мартиросов, Л. Микитенко, К. Сиротин, А. Стрельников та ін.

Проблеми рекламного маркетингу та рекламного менеджменту вивчають М. Лебедь, Н. Лебедь, В. Лучанська, О. Прозорова, С. Романишин, О. Соломіцька, А. Філіна та ін.

Як філософсько-соціальний та соціокультурний феномен рекламу розглядають А. Барябін, Є. Босв, Л. Васильєва, О. Вахрушев, Л. Геращенко, Н. Лисиця, Т. Луговська, В. Музикант, О. Оленіна, Ю. Пономаренко, В. Савицька, Р. Сапенько, О. Соломіцька, А. Стрелковська, С. Толмачова, Н. Удріс, Н. Чаган, Є. Шабай, О. Шигаєв та ін.

Психологічні аспекти впливу та сприйняття реклами висвітлюють М. Артем'єв, Н. Єфімова, М. Калиманов, Г. Козубова, Н. Лещук, М. Папантиму, О. Пушканова, М. Турчинова, О. Федоренко та ін.

Інформаційно-комунікативну специфіку реклами досліджують Д. Авраменко, Л. Брудницька, Ю. Булик, О. Васьків, О. Водоп'янова, В. Зірка, А. Лященко, О. Мосієнко, Н. Орлова, О. Семаш, Н. Сергеева, Р. Торичко та ін.

Лінгвістичні особливості рекламних текстів аналізують В. Зірка, Т. Іваненко, І. Імшинецька, А. Кагья, Т. Лівшиц, О. Лубкова, І. Мозова, Н. Панкова, А. Сажина, Т. Фурсова та ін.

Печатній рекламі та рекламі у пресі присвятили свої праці О. Бакалінський, В. Брюсов, Е. Булатова, В. Гайдаренко, О. Горюнова, Н. Іншакова, Л. Киричук, В. Мацєжинський, М. Папантиму, Т. Поствнова, С. Прохорова, О. Симонов, С. Соловійов та ін.

Особливості політичної реклами визначають О. Волоскова, Т. Ворначева, З. Гаркавенко, Г. Гранадзер, Т. Джига, Н. Лікарчук, К. Луценко, Н. Лютко, К. Нечай, С. Сєдова, О. Столярова, І. Решетов, С. Чугай, О. Шабарова, І. Шовкун та ін.

Соціальну рекламу як специфічний вид рекламної діяльності досліджують А. Азарова, А. Белянін, М. Гершун, М. Дороніна, Н. Клименок, Д. Кочергіна, Р. Крупнов, У. Потапова, Є. Степанов та ін.

Низка праць присвячена розгляду функціонування реклами у різних сферах життя людини: у галузі науки і техніки (С. Подолкова, С. Соловійов та ін.), у туризмі (М. Ілюшкіна, І. Ковшова, Н. Страчкова, А. Труфанов, О. Широкова та ін.), у сфері фізкультури і спорту (В. Калінкін, А. Литвин, Н. Тарасюк та ін.), у бібліотечній системі (О. Борисова, О. Гавриленко, О. Кашкарьова, І. Маршак, А. Полтавець та ін.).

Окреме коло наукових розвідок охоплює питання інтернет-реклами та загалом реклами у віртуальному просторі (Я. Воронін, О. Годін, Т. Дейнекін, В. Комаров, В. Коровкін, Т. Крутько, Р. Кузнецов, В. Силич та ін.).

Певні наукові дослідження зроблені і у сфері телевізійної реклами, зокрема, були опрацьовані такі аспекти, як: розвиток ринку телереклами (Т. Архипова, В. Коломієць, Т. Лук'янець, Ф. Панкратов, Т. Примак, І. Рожков, Є. Ромат, Т. Серьогіна), телереклами як феномен культури (М. Кривко), особливості режисури телевізійної реклами (В. Лозовська), жанри сучасної телереклами (К. Урванцев), телереклами як відображення соціальних цінностей аудиторії (Н. Макаровська), національно-культурні стереотипи у телерекламі (Ю. Голоднікова), вербальний компонент телереклами (Є. Корнилова), музика телереклами (А. Вуйма), реклама у контексті телепередач (М. Берда), персонаж телереклами (А. Давтян).

Втім, не існує жодної ґрунтовної праці, яка б розглядала рекламу (зокрема телевізійну) як мистецький феномен або особливий мистецький жанр. Тому метою даної статті буде виявлення та аналіз специфічних рис та властивостей, що уможливають визначення телереклами як мистецько-видовищної форми.

Процеси сприйняття людиною дійсності, явищ і подій сучасної культури обумовлені, серед іншого, і провідною роллю телебачення в організації повсякденного існування більшості людей. Наявність телевізора у кожному домі, створення "ефекту присутності", колажність інформації приводять до того, що значна частина суспільства звикає сприймати дійсність за поданими з екрану картинками – в тому числі, рекламними роликами.

Серед найбільш розповсюджених видів телевізійної реклами автори спеціалізованих підручників виділяють такі: телевізійний рекламний ролик (кіно- чи відеоролик тривалістю від кількох секунд до 2–3 хвилин); телевізійне рекламне оголошення (інформація, що читається диктором); рекламна телепередача (різноманітні шоу, вікторини, репортажі, інтерв'ю, в ході яких активно рекламуються ті чи інші товари та послуги); рекламна телезаставка (нерухомі рисовані чи фотографічні рекламні сюжети, що транслюються у супроводі дикторського тексту та музики) [3].

Як відомо, телебачення – це найдорожчий і найефективніший канал розповсюдження реклами, а сучасна телереклама – найбільш динамічніший посередник між виробництвом та ринковою реалізацією, глобальний символічний стимул масового споживання. Могутній вплив телевізійної реклами визначається двома факторами: великим охопленням аудиторії та комплексним впливом візуальних, звукових та текстових форм. І тому тотальні обсяги реклами на телебаченні мають не лише економічні наслідки (у вигляді оптимізації ринку та збільшення продажів), але й вносять гуманітарні зміни у сучасну культуру. Завдяки своїй мозаїчній строкатості телевізійна реклама у лічені секунди створює чуттєво-емоційні образи, котрі мимоволі фіксуються людиною, а потім впливають на її життєві орієнтири.

Ще одна перевага і онтологічна особливість телевізійної реклами полягає в тому, що вона може з'являтися на екрані в будь-який час доби – і не лише між іншими програмами, а й всередині передач та кінофільмів (і не по раз), і навіть під час прямого ефіру – наприклад, у трансляції боксерських поєдинків впродовж нетривалих проміжків відпочинку між раундами (у цьому контексті згадується новітня приказка: "Реклама інколи переривалась фільмом"). За таких умов глядачу важко рекламу полюбити (втім, це і не є її метою), проте є певні фактори, які іноді змушують нас зупинитись, зацікавитись і подивитись новий рекламний ролик. Такими факторами, на нашу думку, і є мистецькі риси даного телевізійного продукту.

Жанрова система сучасного телебачення досить різноманітна. Окремі жанри мають беззаперечну мистецьку природу (телевистава, телефільм, мультфільм, серіал, музичний відеокліп, творчі конкурси, трансляції концертів та вистав). Інші – яскраво демонструють властиві їм мистецькі та видовищні риси (популяризаторські передачі мистецького напрямку, ток-шоу, інтелектуальні та розважальні ігри, жартівливі програми, трансляції спортивних змагань). Деякі – спрямовані виключно на виконання інформаційної функції (новини, інтерв'ю, бесіди, репортажі, журналістські розслідування, теледебати), проте навіть в цій категорії окремі телепродукти характеризуються певними мистецькими елементами та виразними засобами (наприклад, акторська майстерність ведучого, використання в програмі мистецьких сюжетів, яскраве і драматургічно влучне звукове рішення передачі, операторська майстерність тощо). На нашу думку, телевізійний рекламний ролик на сьогодні є жанром другої групи, являючись суміжною інформаційно-мистецькою формою з яскравими художніми і видовищними рисами.

Характерною ознакою телереклами, яка наочно "лежить на поверхні", є її мистецька синтетичність. Історична динаміка мистецтва, як відомо, являє собою два етапи: 1) від архаїчного синкретизму до формування окремих видів мистецтва, 2) від окремих мистецтв – до їхнього синтезу. Сучасна культура яскраво демонструє прагнення різноманітних художніх форм до мистецького синтетизму – і телевізійна реклама є однією з них. Передусім, цей синтез виявляється у двох площинах: на рівні відчуттів та сприймання – у поєднанні зображення та звуку, на рівні смислової сутності повідомлення – у поєднанні вербальної та візуальної інформації. Крім того, у рекламній творчості активно використовуються прогресивні здобутки, художній потенціал та виразні засоби живопису, фотографії, театру, хореографії, телебачення, кінематографу, дизайну, музики, поезії, комп'ютерної графіки.

Крім синтезу мистецьких засобів, для постмодерністської художньої культури характерна яскрава міфологізація та максимальне зближення з міфом. Інструментом відродження міфу у художній культурі ХХ–ХХІ століття виступає сучасне мистецтво. Отже, міфотворча природа реклами є її наступною культурно-мистецькою ознакою.

Роль і значення міфу, його функції протягом багатовікової історії зазнали змін. Так, у первісному суспільстві міфи, перш за все, пояснювали світоустрій і генезу світобудови, закріплювали суспільні і правові інститути, регулювали мораль, зберігали суспільний порядок. З часом міф набував рис обмежувача, заборони, табу тих чи інших форм соціальної активності особистості, безумовного підкорення її колективу та колективним інтересам. Втім, міф – це не тільки історично перша форма культури та найдавніша система цінностей, знань та уявлень про світ. Загальна сутність міфу полягає у несвідомому спорідненні людини з силами буття – чи то природи, чи то суспільства.

Цікавість до міфу загострюється у переламні періоди природних то соціальних катаклізмів, а також філософських та психологічних криз. Одним зі шляхів "відпочинку" свідомості може бути індивідуальна та масова міфотворчість, у тому числі, засобами реклами, яка сама формує міфи. Міф у сучасній культурі створює засоби і способи символічного мислення, інтерпретує актуальні цінності через призму героїчного, легендарного, традиційного. Раціональне і чуттєве у міфі існують у єдності, синкретично, що втілено у мистецьких формах, зокрема телерекламі. У міфі все умовно та символічно, отже, фантазія та вимисел реклами дозволяють легко долати несумісність смислів і змісту.

Міф олюднює та персоніфікує навколишні явища і тим самим зводить їх до людських уявлень. У наш час міфологія – у тому числі в мистецтві та рекламі – використовується як підсилювач цінностей за рахунок їхньої фетишизації та гіпертрофування, що дозволяє загострювати та підкреслювати той чи інший аспект, гіперболізуючи його.

У сучасному суспільстві міф повертається до функцій маніпулятора масовою свідомістю, сприяючи психологічній адаптації та примітивній комунікації. Тотальні масштаби розповсюдження реклами у сучасних ЗМІ та її впливу на свідомість людей можна також порівняти із впливом міфу. Сучасна реклама характеризується, передусім, тим, що народжує міфи соціальної престижності, причетності споживача до яких сприяє створенню міфу про самого себе. Як наслідок, індивідуальність "тоне" в оточенні соціальних пріоритетів.

Реклама, як і міф, є аналогом соціокультурної дійсності і визначається комплексом соціокультурних норм, апелюючи до колективного досвіду (соціальної пам'яті), моделюючи систему цінностей. У міфі реклами явища, предмети, і образи існують у вигляді випадкової мозаїки; межі між світом людей і навколишнім предметним світом стають розмитими; у рекламному повідомленні споживач присутній в якості співучасника створеної віртуальної рекламної реальності.

Людина, до якої звернена реклама, мимоволі стає "вбудованою" у рекламний контекст, стає складовою частиною інформаційного або емоційного образу рекламованого товару чи послуги. Таке створення "нової реальності" та залучення людини в її ілюзорний світ є характерною рисою будь-якого видовищного мистецтва, з яким реклама також споріднена. Ще одна мистецько-видовищна риса реклами виявляється у створенні в уяві споживача ідеального образу або іміджу театральними засобами. Отже, міфотворча природа реклами, як мистецька ознака, підтверджується тим, що "реклама користується найістотнішими прийомами мистецтва, пов'язаними з такими механізмами міфотворчості, як міф і архетип, які витісняються з пост-авангардного мистецтва і згодом укорінюються в популярній культурі" [4, 29].

Окрім міфотворчої природи, реклама яскраво демонструє і тісний зв'язок та взаємодію з фольклором, що є невід'ємною рисою мистецтва усіх часів. На ранньому етапі свого розвитку реклама взагалі належала до народної творчості. А сьогодні вона не тільки не відмовилась від її традиційних засобів, але й культивує популярні форми усної народної творчості (прислів'я, приказки, частівки, казки), які часто можна ідентифікувати у рекламних телепродуктах. Фактично рекламний слоган ("фірмовий" вислів, девіз, фраза-"візитка") побудований за принципом приказок-прислів'їв: він у максимально стиснутому викладі передає сутність рекламного повідомлення або філософську ідею рекламної кампанії певного бренду, наприклад: "Чистота – чисто Тайд", "Мезим – шлунку добре з ним", "Зголоднів? Не гальмує – снікерсуй", "McDonalds – я це люблю", "Л'Ореаль – адже ви цього варті", "Зроби паузу – з'їж Твікс", "Шлунок не зможе – фестал допоможе", "Гала – відмінний результат без переплат", "Шоколад Амур – там, де любов" і т.д. Слогани, як і зразки усного фольклору, можуть бути заримованими, містити в собі елементи мовної гри, символічні асоціації.

Реклама також використовує властиві народній творчості художні прийоми, а саме: образну бінарність, принцип повторюваності, особливу форму будови сюжету, створення ідеальної реальності, надання речам людських рис (антропоморфізм), казкове перевтілення. З іншого боку, у сучасному суспільстві відбувається зворотній процес, коли реклама сама стає матеріалом для народної творчості: слогани сьогодні фактично стають інформаційним кодом у спілкуванні, просотуються у повсякденну мову, замінюють прислів'я, дають приводи для створення анекдотів, активно використовуються у гумористичній сфері.

Логічно примикає до попередньої властивості ігрова природа сучасної телереклами, безперечно властива багатьом видам мистецтва, в першу чергу, видовищним. Ігровий аспект рекламного ролика втілюється, передусім, у самій формі екранного продукту, виконаного за допомогою гри акторів, котрі "надягають маски" задуманих персонажів (не завжди людей), знімаючись у "маленькому кіно". Ігровий елемент також представлений у прийомі персоніфікації – представленні абстрагованого поняття у людському образі. Реклама також створює особливу святкову атмосферу навколо товару, розігруючи його переваги у різноманітних образах; при цьому всі – і рекламісти, і споживачі – розуміють, що реклама не тільки перебільшує достоїнства рекламованого об'єкту, а, ймовірно, приховує його негативні якості, але такими є правила гри, які обидві сторони приймають. Деякі дослідники з цього приводу вважають, що реклама взагалі "передає людям інформацію не про предмети, а про ставлення до них. І в цьому контексті вона ніколи не вводить в оману, не обманює" [4, 21].

Загалом, для рекламної діяльності характерна змагальність – теж яскрава ігрова властивість – адже в цій сфері жорсткої конкуренції часто виграє не той, у кого товар кращий, а той, хто зміг краще представити його публіці.

До особливої ігрової якості реклами можна віднести її "безкоштовність для глядача". Як вказує Ж. Бодрійяр, "...у суспільстві, цілком підкореному законам збуту та прибутку, реклама є найдемократичнішим з товарів, єдиним товаром, що отримується "в дарунок" і є доступним для всіх. Річ вам продають, а рекламу – надають". Таким чином, гра реклами виявляється тонко пов'язаною з архаїчним ритуалом дару та подарунку" [1, 185]. Ігровий контекст в даному випадку виявляється і в тому, що "безкоштовний бонус" (рекламу) споживач отримує раніше, ніж "основний продукт" (рекламований товар).

Ігрові риси можуть виявлятися і у мовних особливостях реклами, що вважається специфічним прийомом акцентуації художньої виразності. До таких мовних особливостей відносяться: гра слів, свідомі мовні помилки, ненормований порядок слів, мовні каламбури, фонетичні спотворення тощо. За допомогою сучасної реклами буденна свідомість стає колажною, наповненою ігровими смислами.

Використовуючи усі вищезазначені властивості, телевізійна реклама здійснює естетично-психологічний вплив на людину, схожий за механізмами на вплив мистецтва, – що і буде її наступною мистецько-видовищною рисою. Сприймаючи будь-який мистецький твір, особливо видовищний, людина передусім буде захоплена не логікою висловлювання, а почуттєвими образами, асоціаціями. Це саме відбувається і в сприйнятті реклами (принаймні, коли ролик переглядається вперше), тому вплив реклами починається саме із впливу на емоції.

Дослідження фахівців доводять, що під впливом реклами у людей не лише виникають потреби, але й міняються ціннісні орієнтації, формуються уявлення про світ. Реклама спроможна вселяти соціальні пріоритети, закладати моральні принципи, виховувати естетичні смаки. Як правило, це відбувається малопомітно, на основі цілого ряду складних взаємопов'язаних психологічних механізмів. Як пише у своїй праці "Система речей" Ж. Бодрійяр, "Вони (речі в рекламі – К.С.) більше не пропонуються для того чи іншого конкретного застосування (практика грубо-архаїчна) – вони нав'язуються, розгортаються парадом, шукають і оточують вас, доводять вам своє існування надлишковим виливом своїх видимостей. Річ націлена на вас, вона вас любить. А оскільки вона вас любить, ви і самі вже відчуваєте себе існуючим – ви "персоналізовані". Це і є головне, сама ж покупка грає другорядну роль" [1, 184]. Отже, реклама являє собою не просто спосіб передачі інформації про товар чи послугу. Формуючи стиль життя, світосприйняття, смак, реклама грає величезну роль не лише в економічній сфері, а й здібна впливати – як конструктивно, так і деструктивно – на духовне життя суспільства. При цьому реклама найвищого естетичного рівня, що найбільше наближується за впливом до мистецтва, спроможна стати позитивним ресурсом модернізації суспільства, "реставрації" почуттів патріотизму та вічних цінностей буття, гармонізації стосунків між поколіннями, правильного розуміння обов'язку і свободи, формування естетичного і художнього смаку, актуалізації професіоналізму в усьому.

Завдяки такому естетично-психологічному впливу на людину телевізійна реклама встановлює з нею певні комунікативні зв'язки, тобто є особливим видом спілкування. Така комунікативна особливість реклами споріднює її з процесуальними, видовищними, екранними мистецтвами, сутність яких і полягає у спрямованості на глядача, встановленні з ним контакту, внутрішнього діалогу, зворотного зв'язку. Телереклама завжди має своєю кінцевою метою виведення процесу інформаційно-мистецької комунікації на рівень спілкування, де відгук реципієнта-споживача (зворотній зв'язок) може виявлятися у вигляді емоційно-розумової та практичної діяльності (захоплення рекламним роликом чи ідеєю, зацікавлення товаром/послугою, поштовх до зібрання більшого обсягу інформації про товар, рішення придбати, здійснення покупки, рекомендування товару знайомим). Такий зворотній зв'язок дозволяє інтерпретувати рекламу як спілкування і є показником її ефективності.

Щоб реклама могла реалізувати свої комунікативні завдання, вона повинна стати, за Р. Сапєнськом, "повідомленням розважальним, часто дуже близьким до художності" [4, 20]. Отже, розважальність, як природна ознака популярного мистецтва, є характерною рисою і реклами. Передусім, вона реалізується у поєднанні утилітарного й естетичного начал: про банальні побутові речі і проблеми режисер повинен розказати цікаво й оригінально, створюючи при цьому приємну, "чарівну" атмосферу. Спрямованість рекламної діяльності на побут і повсякденність зумовлює специфічність її як мистецтва, яке не тільки відображає прекрасне як прекрасне, але й звичайне підносить до рівня прекрасного, спонукаючи споживача відчути естетичну насолоду від контакту з речами тривіальними і повсякденними. Розважальний характер реклами також обумовлюється її націленістю на реальне задоволення, простотою і загальнодоступністю, спрямованістю на масове сприйняття, пародійністю та нарочитим наївним примітивом. Рекламні виразні засоби – еkleктичність, колаж, комбінаторика, синтез, сумісність несумісного, варіювання та маніпулювання різними художніми прийомами, багатозначність і багатоплановість сприйняття, культивування карнавалу і хаосу, жонглювання смислами і масками, іронічне ставлення до всього (в тому числі, вічних цінностей буття) – посилюють її розважальність, чим наближують телевізійну рекламу до мистецьких жанрів поп-культури.

Сприймаючи телевізійну рекламу як жанр мистецтва, глядач підсвідомо і вимоги до неї висуває відповідно до естетичних категорій (прекрасного і потворного, комічного, трагічного, піднесеного тощо). У контексті категорій реального та ідеального у глядача часто виникає роздратування щодо страшної неправдоподібності рекламних ситуацій, що демонструються на екрані як реальні, життєві. Згадаємо, як приклад, ролик прального порошку "Тайд". Заклик "Ви ще виварюєте? Тоді ми йдемо до вас!", на думку автора, "запізнився" років на 30–40, адже білизну виварювали наші бабусі саме за відсутності порошку. Зараз, як відомо, на ринку сила-силенна видів порошку, а у кожній оселі – пральна машина. І кожна господарка розуміє, що навіть найдешевша механічна пральна машинка у парі з найдешевшим пральним порошком дасть непоганий результат без зайвих витрат часу і сил на виварювання. І тому цей заклик звучить, щонайменше, безглуздо. Прихований зміст цього слогану полягає у наступному: кожний, хто не пере "Тайдом", – непрогресивна людина; у вас немає "Тайду" – значить, ви виварюєте. Третій варіант (я не виварюю, але перу іншим порошком) рекламою заперечується як неможливий.

В іншій серії реклами цього ж продукту розігрувалась ситуація обміну, на який не погоджувались героїні сюжетів: ведучий пропонував дві, п'ять, десять пачок іншого порошку в обмін на одну пачку "Тайду". Знову ж таки, в умовах сучасної ринкової ситуації кожна господиня розуміє, що порошки

приблизно однієї цінової категорії (і навіть суміжних категорій) за якістю приблизно однакові. І тому у "тверезому розумі" будь-яка жінка радісно обміняла б одну пачку на десять.

І, нарешті, зовсім нереально і відірвано від життя виглядають ситуації, коли екранні жінки показують брудні речі, що вимагають прання. Дуже важко повірити, що діти у танцювальному ансамблі щоденно танцюють у шкарпетках без взуття (героїня це заявляє, демонструючи на екрані кілька пар брудних шкарпеток). Автор статті спеціально подивилась сайт заявленого у цій рекламі хореографічного ансамблю "Соколята", в якому, за сюжетом, танцюють п'ятеро синів героїні ролика, – на великій кількості фотографій репетиційного процесу усі діти або у балетках, або у спеціальному танцювальному взутті. Так само смішно і безглуздо виглядають футболки з плямами кетчупу після пікніку... – покажіть людину, яка поїде в ліс на шашлики у білій футболці!.. Зрозуміло, що певні елементи життєвої реальності були свідомо порушені задля ідеального втілення комерційної ідеї: виробники порошку мріють, щоб усі люди ходили без взуття, носили виключно біле, постійно його забруднювали і прали лише "Тайдом", а всі інші виробники пральних порошоків збанкрутували.

Ще однією естетичною особливістю, властивою сучасному мистецтву та художній культурі загалом, є еротичне начало. Реклама активно демонструє наявність його в своїй естетичній системі. Будучи одним із способів конструювання внутрішнього світу споживача, еротична реклама намагається придушувати і збуджувати одночасно, маніпулюючи комплексами та несвідомими бажаннями. Досить звичним для нас стало демонстрування в рекламному кадрі оголених тіл (чи частин тіла), крупного плану губів, доторків та поцілунків і навіть "постільних сцен". В окремих рекламних роликах еротичні мотиви виглядають досить вдало і доречно, в інших – кумедно, з гумором і також досить влучно. Проте досить часто в рекламі використовується нарочитий еротизм, виникають сексуальні асоціації там, де їх не повинно бути. Наприклад, в багатьох рекламах харчових продуктів (особливо часто – йогуртів) використовується однаковий прийом: підносячи ложку до рота, герой (героїня) сюжету заплющує очі і з томним виразом обличчя куштує продукт, не відкриваючи очей. В реальному житті такого не побачиш: яка б не була смачна страва, людині не властиве заплющування очей під час переживання – це яскравий символ саме еротичних стосунків.

Сексуальні асоціації часто бувають закладені у вербальну складову ролика і в рекламні слогани: "Я не хочу показувати свій... горіх" (цукерки "M&M's"); "Вся справа в яйцях" (майонез "Ряба"); "Смокчу за копійки" (пилосос LG); "FAX me" (факс Olivetti); "Евросеть – цены просто о...ть!", "Ни ... себе, все – людям!" (мережа мобільних телефонів та аксесуарів "Евросеть"); "Візьми до рота", "Оближи шары", "Раздвинь палочки", "Я худею от нового меню" (ресторан "Якіторія") і т.д. Такі слогани, безумовно, привертають увагу своєю відвертістю, але в подальшому формується неприємний "післясмак". В цілому, можна стверджувати, що еротизація сучасної реклами є певним компромісом між страхом перед сексуальним плуралізмом та некерованими формами сексуальних виявів.

Подібні роздуми про рекламу в контексті естетичних категорій зайвий раз підтверджують, що рекламний ролик в уяві сучасного глядача не є просто комерційною інформацією – ми сприймаємо його як художню форму, застосовуючи до нього, як до мистецтва, найвищі вимоги – краси і правди. І таких дійсно мистецьких, високохудожніх рекламних роликів у світі створюється достатньо багато. Підтвердженням тому є найавторитетніший Міжнародний фестиваль реклами "Каннські леви" (Cannes Lions International Advertising Festival), який проводиться щорічно у французькому місті Канни, нагороджуючи найкращих рекламистів всього світу у багатьох номінаціях. Влітку цього року відбулась 57-ма церемонія фестивалю. Україна також є організатором престижного Київського міжнародного фестивалю реклами, який у травні цього року проводив свій 11-тий форум. У мережі Інтернет усім користувачам доступні зібрання найкращих роликів-переможців різних часів, перегляд яких дарує справжнє естетичне задоволення та переконливість у безперечній причетності телевізійної реклами до екранного мистецтва.

Сучасний ринок насичений різноманітними товарами, більшість з яких активно розрекламована, в тому числі на телебаченні. "Розбалуваний" споживач вже не реагує на звичні рекламні засоби, і тому одним із основних мотивів процесу споживання під час купівлі або користування послугами стає саме естетична насолода, яку може надати високохудожня реклама. Проникаючи у культурні традиції і певною мірою формуючи їх, реклама впливає на уявлення споживача про цінність і корисність тієї чи іншої речі. Таким чином, реклама містить у собі деякі риси естетичного ідеалу, що формується у споживача на рівні повсякденної свідомості.

Різде збільшення обсягу телевізійної рекламної інформації сьогодні свідчить про невпинне зростання значення реклами у сучасному суспільстві. Втім, реклама починає набувати цінності не тільки тому, що забезпечує успішну практичну маркетингову діяльність, але й сама по собі – як незалежна структура з конкретними функціями і цілями, як соціокультурний феномен та своєрідна культурна універсалія. А телевізійний рекламний ролик у своїх кращих зразках оформився у самостійну мистецько-видовищну форму, характерними рисами якої є синтетичність та міфотворчість, комунікативність та розважальність, тісний взаємозв'язок з фольклором та ігровий характер. Телевізійна реклама у своїй сутності виявляє усі основні естетичні категорії, завдяки яким і здійснює на глядача багаторівневий естетично-психологічний вплив.



## Використані джерела

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 221 с.
2. Закон України "Про рекламу" // Офіційний веб-сайт Верховної Ради України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=270%2F96-%E2%F0>
3. Рекламная деятельность : [учеб. для студ. высш. учеб. заведений] / Ф.Г. Панкратов, Ю.К. Баженов, Т.К. Серегина, В.Г. Шахурин. – [3-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Информационно-внедренческий центр "Маркетинг", 2001. – 364 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.popov-lib.narod.ru/economy/p/pankratov/reklamnaya\\_cont.htm](http://www.popov-lib.narod.ru/economy/p/pankratov/reklamnaya_cont.htm)
4. Сапенко Р.П. Реклама як транскультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філос. наук : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Р.П. Сапенко. – К., 2009. – 36 с.

УДК 371.14

**Ніна Миколаївна Гусакова**  
кандидат педагогічних наук, професор  
Київського національного університету  
культури і мистецтв

### ДІЯЛЬНІСНА МОДЕЛЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА-ПЕДАГОГА

*У статті розглянута діяльнісна модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога, зосереджено увагу на формування такої системи відносин майбутнього фахівця з соціокультурною дійсністю, основою якої виступає творчість. Запропонована модель визначає напрями практичної роботи в розвитку творчої особистості майбутнього режисера-педагога.*

*Ключові слова: творча діяльність, творча особистість, функції режисера-педагога, соціально-культурна сфера.*

*In this article the model of creative activity and a future director-teacher, focus on the formation of the system's future relations specialist sociocultural reality, which is the basis for creativity. The model determines ways of working in the creative development of future-directed teacher.*

*Keywords: creative activity, creative personality, features director of teacher, social and cultural sphere.*

У сучасній педагогічній науці значна увага приділяється розвитку творчої особистості. В соціокультурний процес сьогодення включається не просто "адаптивна модель", а "діяльнісна модель" творчої особистості, що функціонує на рівні особистісних диспозицій. Все це набуває певної актуальності у вирішенні питань формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога.

В загальному вигляді розвиток особистості визначається як процес і результат входження її в соціокультурне оточення, що включає засвоєння чинних цінностей, норм поведінки, орієнтацію на максимальну персоналізацію, сформованість творчих можливостей, що спонукають до удосконалення особистісного "Я".

Формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога виступає як об'єктивний творчий процес. У цьому процесі виявляються сучасні підходи до визначення творчої особистості та її структури, розвитку творчої індивідуальності, творчої діяльності, творчого самовираження.

У науковій літературі існують різні підходи до обумовлення розвитку особистості. Дослідники Л.І.Божович, Л.С.Виготський, О.М.Леонтьєв, С.Л.Рубінштейн розглядають особистість з позицій соціальних умов, що її формують. Аналізуючи структуру цієї досить складної властивості особистості, автори розкривають провідний компонент у системі мети – а саме "спрямованість" особистості (С.Л.Рубінштейн), що включає потреби, інтереси, ідеали людини.

Сучасні дослідження підтверджують думку про те, що тільки дії у відповідності з необхідністю розгортання багатства особистісних сил є творчими й тому оригінальними. Психологічні основи творчого процесу закладені видатними вченими Ю.Б.Богоявленською, Є.С.Громовим, Л.С.Виготським, О.М.Леонтьєвим, В.О.Моляко, К.К.Платоновим, та ін.

Творчість, творча діяльність є однією з головних визначень людської сутності. В.О.Моляко підкреслює, що здатність до творчої діяльності характеризує особистість як творчу. Але творча діяльність не зводиться до однієї новизни чи унікальності її продуктів. Творчість має містити в собі певне суспільне значення. Аналогічні судження висловлює Є.С.Громов зазначаючи, що творчість – це не обов'язкове створення чогось суто нового щодо вихідного матеріалу, вона може виступати як рекомбінація певних відомих елементів. Психологи Л.С.Виготський, В.О.Моляко, С.Л.Рубінштейн визначають творчість як діяльність для створення нового, чи то речі зовнішнього світу, чи умови або почуття, що існують в самій природі людини. Дослідник І.Г.Каневська дає теоретичний аналіз природи творчості і

визначає її як суспільно-корисну, прогресивну, спрямовану на перетворюючу діяльність, яка здійснює саморозвиток, самореалізацію суб'єкта творчості. Питання розвитку науково-педагогічного стилю мислення, створення методик підготовки майбутніх фахівців до іноваційної, педагогічної діяльності розглядали дослідники І.А.Зязюн, В.О.Кан-Калик. Результативність педагогічної творчості, підкреслює Є.С.Барбіна, забезпечується завдяки створенню ефективних умов продуктивного співробітництва між суб'єктами в процесі навчання, що проявляється в нетрадиційності, оригінальності педагогічних впливів.

У професіографічних дослідженнях педагогічної праці розкривається проблема становлення особистості майбутнього фахівця, визначаються ефективні шляхи, засоби, методи формування готовності випускників вищої школи до професійної діяльності (В. І. Бондар), розглядаються актуальні питання формування майстерності у професійній діяльності майбутнього режисера (Г.О.Товстоногов, М.Й.Кнебель), творчого пошуку в процесі педагогічної співтворчості (О.О.Леонтьєв).

У наукових дослідженнях творчості дедалі більше поширюється думка про те, що здатність до творчості не є винятковим явищем, її можна виявляти, стимулювати, розвивати цілеспрямованими заходами, підвищуючи ефективність продуктивної діяльності особистості.

Аналіз наукової літератури з проблем дослідження дає можливість виявити кілька важливих аспектів, що характеризують суть спрямованості особистості. З одного боку, психолого-педагогічний аспект, що розглядається як характерологічна особливість потреб, інтересів, настанов, здібностей, ціннісних орієнтацій особистості, з іншого – як відображення певного виду діяльності, яка зумовлена рівнем розвитку естетичних відносин і переваг особистості в суспільному житті і мистецтві. Спрямованість особистості виступає як складова частина світорозуміння, тобто елементом свідомості, що проявляється практично в усіх сферах її життєтворчості. Соціальне значення окремої особи залежить від того, як вона засвоює і реалізує досягнення практики суспільства і проявляє в ній свої індивідуальні можливості, перетворює творчу діяльність із зовнішньої необхідності в її внутрішню потребу.

Спрямованість особистості також визначається розвитком її мотиваційної сфери, яка формується й розвивається шляхом включення особистості в систему суспільних відносин. Мотиваційна сфера особистості – соціально детерміноване за своїм походженням, змістом і засобами реалізації утворення, де мотив виступає в єдності внутрішнього і зовнішнього спонукання активності особистості, в якому проявляється система змістовних утворень та моральних цінностей людини. Крім функцій спонукання й спрямованості дій мотивації притаманна функція "змістоутворення" (О.М.Леонтьєв), що з'являється під впливом соціальних умов об'єктивації потреб особистості.

Театральне мистецтво виступає як одна з форм відображення життєдіяльності, в якій сконцентровані суспільні, соціальні, моральні, загальнолюдські цінності. Природа театрального мистецтва динамічна і поліфункціональна і має специфічні особливості: колективність, синтетичність, простір і час, а також виразність та доступність мистецтва окремої особистості – актора. Художня виразність та доступність мистецтва театру створює певну взаємодію із суб'єктами творчого процесу на рівні: режисер – виконавці – глядачі. Тому особливого значення надається сформованості сфери естетичної свідомості режисера – художнього керівника театрального колективу як митця, наставника і вихователя.

Таким чином, компонентами складової підструктури спрямованості особистості виступають:

- гуманістична спрямованість;
- соціокультурна спрямованість у різних її проявах;
- орієнтаційно-мотиваційна сфера.

Культурний досвід особистості, що засвоюється в процесі життєтворчості набуває актуальності в аспекті сучасної "парадигми навчання мистецтву життя" в просторі "творення й творчості".

Дослідники Є.С.Барбіна, О.М.Пехота підкреслюють, що особистість характеризують набутий досвід індивідуальної культури, сформованість широких, об'ємних та глибоких знань, умінь, що реально функціонують в її життєтворчості, але й ті індивідуальні характерні особливості, що становлять сферу можливостей її розвитку – творчу інтелектуальну активність, ініціативу і творчу діяльність. Саме досвід, знання, практичні уміння та навички значною мірою визначають суть розвитку особистості та її професійну орієнтацію.

Компетентність фахівця у різних галузях людської діяльності, зокрема в театральномистецькій художньо-творчій, педагогічній діяльності, залежить від змістовності та різнобічності засвоєного майбутнім режисером професійного та педагогічного досвіду.

Фундаментальною основою у підготовці майбутніх режисерів-педагогів є глибоке знання наукової літератури в галузі театральномистецтва. Робота режисера-педагога над художнім твором віддзеркалює процес створення художнього режисерського задуму на основі проведення аналізу п'єси, розробленні постановочного плану вистави, реалізація якого здійснюється на завершальному етапі художньо-творчої діяльності.

Підготовка майбутнього режисера включає наукові знання з педагогіки в аспекті художньо-творчої діяльності. Навчально-виховний процес у вузі з позицій педагогічної науки полягає у вирішенні науково-пошукових проблем, визначенні стратегії і тактики, засвоєння матеріалу, розроблення педагогічних умов, що забезпечують ефективність і реалізацію, результативності в соціокультурній сфері діяльності.

Одним з напрямів продуктивної стратегії підготовки студентів-режисерів є організація навчально-виховного процесу у вузі на основі спільної творчої діяльності, взаємної творчості викладача і студентів.

Вся система форм співробітництва побудована на засадах єдиної комунікативно-пізнавальної творчої діяльності. Характерні особливості моделювання ситуацій спільної творчої діяльності викладача і студентів-режисерів ґрунтуються на провідних теоретичних засадах педагогічної підготовки спеціалістів.

Таким чином, компонентами підструктури індивідуальної культури (досвід) особистості виступають:

- індивідуальний художньо-творчий режисерський досвід;
- індивідуальний педагогічний досвід;
- наукові знання з циклу фахових та психолого-педагогічних дисциплін;
- творчі уміння;
- логіко-педагогічні аспекти діяльності в галузі театрального мистецтва;
- практичне оволодіння методиками науково-педагогічного пошуку, навчання, виховання, співтворчість.

Компоненти творчого процесу режисера-педагога перебувають у складних взаємозалежних відносинах. Управління емоційно-вольовою сферою залежить від рівня розвитку психофізичної природи фахівця і ступеня володіння природою педагогічного переживання. Володіння специфікою "методу фізичних дій", в основу якого покладено активізацію афективного стану у взаємодії з поведінковою орієнтацією виступає необхідною умовою включення майбутнього режисера в творчий процес. Логіка "фізичних дій", "якщо б" (терміни К.С.Станіславського) проектує поступовість позитивної динаміки зростання емоційно-вольового аспекту діяльності: від спонукання до творчості, через подолання негативного стану до творчого натхнення.

Прояв темпераменту з позицій акцентуалізації почуттів виступає як дієвий прояв регуляції емоційно-вольових процесів, що впливає на органічну взаємодію між особистісними якостями темпераменту фахівця й ступенем його активності в продуктивному здійсненні суспільної дії.

Суб'єктивна емоційно-вольова сфера режисера-педагога пов'язана з творчим самопочуттям. Вона набуває особливого значення в процесі взаємодії на рівні співтворчості і продуктивної регуляції з позицій орієнтації на "педагогічну домінуючу".

Важливим компонентом у структурі особистісних властивостей режисера-педагога є увага.

"Коло уваги" (К.С.Станіславський) має вирішальне значення в підготовці майбутніх режисерів-педагогів, оскільки воно забезпечує передумови організації педагогічної діяльності, підтримує творчий пошук, здійснює корегуючі та контролюючі функції в перманентному вирішенні проблемних завдань, забезпечує узагальнення результативності художнього творчого продукту.

У педагогічній діяльності майбутнього фахівця особлива увага надається фантазії, уявленню, асоціаціям, функціонуванню яких у структурі театрального мистецтва проявляється на етапі підготовки до наступного заняття, в ході навчальної діяльності, в кінцевому аналізі ефективності своєї праці. Всі ці фактори визначають суть і специфіку педагогічної спрямованості діяльності майбутнього режисера, оскільки в них сконцентровано наукове, художнє, педагогічне як ціле в психологічному утворенні.

Таким чином, компонентами складової підструктури характерологічних особливостей та якостей режисера-педагога виступають:

- емоційно-вольова сфера;
- особистісні властивості: увага, фантазія, уявлення, асоціації та ін. якості; особливості їх регуляції.

Завдяки цим факторам "здійснюється рефлексивна організація власної інтелектуально-творчої діяльності, оцінка та самооцінка дій особистості, в ході якої народжуються внутрішні суперечності як стимули самоорганізації та самовдосконалення, тобто джерела саморуку в процесі діяльності та розвитку творчої особистості".

Аспекти "Я" пов'язані з професією, з одного боку, вони з'являються в процесі усвідомлення особистістю себе в професії, ставлення до себе як до професіонала та апробація цього вибору, з іншого – місце уявлень про себе, пов'язаних з професією, самоставлення до себе, зумовлене професією, визначається насамперед тим, якою мірою ця професія осмислена і сприйнята як фактор саморозвитку, самореалізації, самотворчості.

Саморозвиток, самореалізація та самотворчість забезпечують необхідні умови для реалізації особистісно-професійного образу "Я – концепція" та готовність майбутнього режисера до педагогічної діяльності і виступають як компоненти складової цієї підструктури.

Теоретична модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога виступає як регулятор процесу його художньо-творчого та педагогічного становлення в підготовці до соціально-культурної діяльності.

У статті зосереджена увага на формуванні такої системи відносин майбутнього фахівця з соціокультурною дійсністю, основою якої виступає творчість.

Розглянута діяльнісна модель визначає напрями практичної роботи в розвитку творчої особистості майбутнього режисера-педагога.

#### **Використані джерела**

1. Барбіна К. С. Формування педагогічної майстерності вчителя у системі безперервної педагогічної освіти / Барбіна К. С. – К.: Вища школа, 1997. – 153 с.

2. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Богоявленская Д. Б. // Отв. ред. Б. М. Кедров. – Ростов: Изд-во Рост. ун-та, 1983. – 173 с.
3. Божович Л. И. Проблемы формирования личности : Избр. психол. тр. / Божович Л. И. ; под ред. Д. И. Фельдштейна. – М.: Воронеж; ИПП, 1995. – 249 с.
4. Бондар В.І. Педагогіка та психологія: Завдання та тести (питання) / Бондар В.І. // Посібник-довідник для вступників до вищ. навч. закладів із спец. "Педагогіка та психологія". – К., 1993. – Ч. І. – 73с.
5. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / Гончаренко С.У. – К.: Либідь, 1997. – 376 с.
6. Громов Е. С. Художественное творчество / Громов Е. С. – М.: Политиздат, 1970.– 263 с.
7. Гусакова Н.М. Професія – режисер / Гусакова Н.М.// Українська культура. – 1998. – №9-10. – С.26-27.
8. Гусакова Н.М. Актуальні питання професійної підготовки студентів режисерської спеціалізації вузів культури / Гусакова Н.М. // Культура і мистецтво в сучасному світі. Наукові записки. – К.: КНУКіМ, 1998. – С.139-143.
9. Зязюн І. А. Педагогічна майстерність як мистецька дія / Зязюн І. А. // Рідна школа. – 1995. – № 7–8. – С. 31–50.
10. Кан-Калик В.А. Педагогическая деятельность как творческий процесс / Кан-Калик В. А. – М.: НИИВШ, 1977.– 64 с.
11. Каневская И. Г. Формирование творческих способностей студентов в процессе трудового и эстетического воспитания: Автореф. дис. ...канд. филос. наук / Каневская И. Г. – М.: 1989. – 21 с.
12. Кичук Н. В. Формування творчої особистості вчителя / Кичук Н. В. – К.: Либідь, 1996.– 96 с.
13. Кнебель М. О. Школа режиссури Немировича-Данченко / Кнебель М. О. – М.: Искусство, 1966. – 168 с.
14. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / Леонтьев А. Н. – М.: Политиздат, 1977. – 304 с.
15. Лук А. И. Мышление и творчество / Лук А. И. – М.: Полит. литература, 1976. – 144 с.
16. Маслоу А. Психология бытия / Маслоу А. ; отв. ред. С.Н.Иващенко. – М.: Рефл.-бук, (К); Ваклер, 1997.– 300 с.
17. Моляко В. А. Творческая одаренность и воспитание творческой личности / Моляко В. А. – К.: Знание, 1991. – 20 с.
18. Пехота Е. Н. Индивидуальность учителя: теория и практика / Пехота Е. Н. – Николаев, 1996.– 144 с.
19. Платонов К. К. Проблемы способностей / Платонов К. К. – М.: Наука, 1972. – 312 с.
20. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості: Навч. Посібник / Рибалка В. В. – К.: ІЗІМН, 1996.– 236 с.
21. Роджерс Карл Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека / Роджерс Карл Р. ; пер. с англ.; общ. ред. и предисл. Е. И. Исенинаты. – М.: Изд. группа "Прогресс". 1994. – 479 с.
22. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание: О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира / Рубинштейн С. Л. – М.: АН СССР, 1957. – 328 с.
23. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 томах / Станиславский К. С. // Ред. М. Н. Кедров (глав. ред.) и др. – М.: Искусство, 1961. – Т.8. Письма. 1918–1938. – С. 215–216.
24. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Товстоногов Г. А. // В 2-х кн. Кн.1. О профессии режиссера.– Л.: Искусство, 1984.– 304 с.

УДК 786.8 :781.2

**Андрій Якович Сташевський**

кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

### **ПРО ДЕЯКІ КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕХАНІКИ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТНОГО БАЯНА**

*В статті розглядається специфіка будови та функціонування механічної частини сучасного концертного баяна в якості важливої складової у формуванні художньо-виразного потенціалу цього інструмента. Аналізуються конструктивні особливості та принципи дії клавіатурних механік, пристроїв темброво-регістрових перемикачів, готово-виборного конвертору тощо.*

*Ключові слова: баян, механіка, клавіатура, тембро-регістри, готово-виборна система.*

*In article specificity of a structure of a mechanical part of a modern concert bayan as influencing on formation of a complex of its art-expressive potential of this tool is considered. Is analyzed constructive specificity and action principles keyboards mechanic, adaptations of tembro-register switches, the fixed-freebass manual converter.*

*Keywords: bayan, mechanics, keyboards, tembro-registers, fixed-freebass manual system.*

Уся багатовакова історія розвитку акустичних музичних інструментів пов'язана з постійним вдосконаленням комплексу їх художньо-виразних можливостей, пошуком нових оригінальних засобів звукоутворення та втілення музичного змісту. Орієнтуючись на цю головну задачу, еволюція музичного інструментарію виявляється у трансформації як його зовнішніх характеристик, так і власне музично-виконавських властивостей і якостей. Особливо це стосується інструментів з розвиненою механічною організацією.

Одним з найбагатших за своїм художнім потенціалом у родині акустичних музичних інструментів є сучасний багатотембровий баян, який саме завдяки своїм звуковим можливостям у останні десятиліття все більше привертає до себе неабияку увагу з боку провідних композиторів різних країн світу. Невипадково сучасний баян іноді називають "акустичним синтезатором" (термін І. Єрґієва), підкреслюючи тим самим його особливу темброво-колеристичну домінанту з одного боку, та високі інструментальні властивості з іншого (фактурність, поліфонічність, віртуозність, звукове філіювання й ін.). Але незважаючи на це, розгляду конструктивних особливостей та закономірностям їх впливу на формування художнього потенціалу інструмента сьогодні приділяється, на наш погляд, недостатньо уваги, як у теоретичному музикознавстві, так і з практичної сторони (молодими виконавцями, в навчальному процесі тощо).

Отже, метою цієї статті є висвітлення специфіки будови механічної частини сучасного концертного баяна в якості впливової складової на організацію його художньо-виразного комплексу. В якості окремих завдань окреслено розгляд загального устрою та особливостей процесу звукоутворення баяна.

Як відомо, баян належить до класу язичкових клавійно-пневматичних інструментів з дванадцятиступеневим темперованим строєм. Корпус інструменту поділяється на дві автономні частини (звукоутворюючі системи), тобто правий та лівий напівкорпуси, котрі поєднуються міхом (міховою камерою). Оскільки баян є акустичним інструментом, в якому сам корпус і є власне резонатором та відіграє важливу роль у формуванні звукових якостей, то процесу його виготовлення, зокрема матеріалу приділяється значна увага. В основному використовуються високоякісні сорти деревини – бук або ялина [3, 4].

Міхова камера має вигляд чотиригранного гофрованого коробу і зазвичай складається з 14-18 борін. Для виробництва міху використовують спеціальний картон, який оклеюють ззовні спеціальною тканиною, а борни стрічками ледерину. Край міху з обох сторін укріплюється дерев'яними рамками, за допомогою яких він і утримується на напівкорпусах баяна (кріпиться шпильками чи болтиками). На вигинах міху усередині вклеюються шматочки лайки. По кутах ззовні кріпляться металеві куточки, що мають збільшувати міцність міхової камери.

Міх є однією з найважливіших частин інструменту, оскільки саме за допомогою міху (подача повітряного струменя) відбувається і звукоутворення, і подальша його керованість. Невипадково у музичних колах міх баяніста дуже часто порівнюють з смичком скрипаля. Міховедення здійснюється лівою рукою (розведенням та зведенням лівого напівкорпусу), адже правий напівкорпус є нерушимим та утримується на колінах виконавця за допомогою плечових ременів.

За конструкцією та загальним виглядом правий та лівий напівкорпуси досить різняться. Оскільки правий має спеціальний гриф для розташування клавіатури, а клавіатура лівого напівкорпусу розташована безпосередньо на ньому. У виконавській практиці розповсюджені баяни з трьома, чотирма та п'ятьма вертикальними рядами у правій клавіатурі. Четвертий та п'ятий ряди є дублюючими та не спрямовані на збільшення діапазону. На академічній сцені переважно утвердились концертні інструменти з п'ятирядною правою клавіатурою. Останнім часом інтенсивно розпочато впровадження в художню практику і шестирядних баянів (наприклад, "АККО-супер-6"), котрі дозволяють, використовуючи нові аплікатурні рішення, значно розширити виконавські можливості.

Ліва клавіатура складається з шести (рідко з п'яти рядів) вертикально розташованих рядів, котрі формують два мануали: готовий (басово-акордовий) та виборний (мелодійний). Зміна мануалів відбувається за допомогою конвертера (регістра-перемикача).

Витоком звуку баяна є сталевий язичок, закріплений на голосовій планці [1, 11]. Під тиском повітряного струменя, що призводить до його коливання, лунає звук. Окремо, поза інструментом, язичок видає слабкий і маловиразний за тембром звук. Знаходячись усередині інструмента, язички (голоси) розташовуються на голосових планках у резонаторних камерах. Ясний гучний звук з'являється завдяки передачі енергії коливання язичків корпусу інструменту та резонуванню значно більшого об'єму повітря.

Виразність баянного звуку залежить від двох чинників, один з яких акумулює конструктивні (механічні) особливості (наприклад: якість металу, точність виготовлення язичків, якість компресії і т.і.), інший – власне ігровий, та характеризується майстерністю міховедіння виконавця (тобто рівнем активності подачі повітряного струменя).

Висота звуків залежить від довжини язичка, тобто більш короткі язички відповідають високим звукам, більш довгі – низьким. Вид металу, що використовується для виготовлення язичків та голосових планок, також впливає на якість баянного звучання. Інструменти широкого призначення зазвичай мають так звані "кускові" голосові планки, виготовлені з дюралюмінію. Концертні інструменти, особливо ті, котрі виробляються на замовлення, містять переважно цільні планки з міді, що сприяє утворенню соковитого красивого звучання.

Розглянемо далі конструктивні особливості баянної механіки та специфіку її дії. Механіка сучасного концертного баяна є складною та багатоелементною системою, в котрій кожна з її ланок підпорядкована чіткій взаємодії різних рухових дій та функціоналізації процесів, спрямованих на органіку звуковідтворення. Клавіатурні механізми лівого та правого напівкорпусів сучасних баянів є результатом довгої еволюції конструкторської думки майстрів багатьох поколінь у різних країнах світу. А за складністю механічної частини баян майже не поступається ні якому іншому акустичному інструменту академічної традиції.

Механічна частина правого напівкорпусу сучасного багато-тембрового баяна представляє собою пристрій, основу якого складає металева вісь. На цій осі розташовані важелі, що з'єднують клавіші з кла-

панамі резонаторних отворів та утримуються за рахунок навантаження спеціальних пружин. Ланцюжок дії клавіатурного механізму на правому напівкорпусі є не таким довгим (на противагу системі лівого напівкорпусу) та складається з наступних елементів: клавіша → важіль → пружина → клапан → звук.

В сучасних багатотембрових баянах з багаторядною правою клавіатурою та "ламанною декою" важільний механізм є дещо ускладненим, оскільки по-перше: форма важелів 1-го й 4-го рядів та 2-го й 5-го рядів представляють собою з'єднану конструкцію за допомогою окремої скоби. Це дозволяє відкривати один клапан (звук) клавішами різних рядів. По-друге: в цих інструментах важелі мають форму двосторонньої спрямованості, тобто від клавіші й до двох клапанів, що знаходяться в різних камерах "відкритої" та "ламанної" дек, до того ж розташованих ще й під різними кутами.

Механіка лівого напівкорпусу значно складніше за праву механіку. Вона дозволяє при натисненні однієї клавіші відкривати декілька клапанів з різними голосами. Так, при відкритті однієї басової клавіші відтворюється звучання одразу чотирьох голосів. Тобто при натисненні, наприклад, ноти "мі" на басах – цей звук лунає у контр-, великій, малій та першій октавах. А в деяких сучасних моделях впроваджена можливість використовувати й шестиголосний бас, тобто до основних чотирьох різнооктавних голосів можна долучити й два додаткових голоси з виборної системи. При натисненні однієї акордової клавіші відтворюється звучання трьох звуків (акорд). На виборному мануалі також при натисненні однієї клавіші звучить унісонне двоголосся.

Принцип функціонування клапанного механізму лівого напівкорпусу підпорядкований роботі цілого приладу, що складається з різних елементів і ланок та дозволяє передавати рух від клавіші безпосередньо до клапану. Основним елементом цього приладу є валик зі стояками, котрі приймають тиск від штовхачів. Система взаємодії цих елементів у басовій механіці виглядає наступним чином: клавіша → штовхач → валик → стояк → вусик → клапанний важіль → клапан [4, 12].

Механіка лівого напівкорпусу містить два комплекти валиків (окремо для басової та акордової частин). Кожен комплект складається з дванадцяти валиків, відповідно до кількості музичних звуків, та утримується у спеціальних нішах. До валиків прикріплені спеціальні стояки.

Механізм роботи "клавіша-клапан" діє наступним чином: при натисненні акордової клавіші на штовхач, вусики, що знаходяться на ньому зачіпляють необхідні три стояки. Ці стояки змушують обертатися валики, що з'єднані з клапанними важелями на певний кут. У свою чергу, важіль підіймає клапан, клапан відкриває резонаторний отвір, повітряний струм проходить крізь отвір та змушує коливатися металевий язичок – лунає звук. Зворотній процес є аналогічним: при відпусканні клавіші штовхач повертається на своє місце, а клапан під тиском пружини закриває отвір в резонаторі [4, 13]. Щодо роботи валиків басової групи, то різниця між ними та валиками акордової групи криється лише в кількості зачіпання стояків вусиками штовхача (тобто для баса здійснюється зачіпання лише одного стояка).

До механічної частини лівого напівкорпусу баяна належить й так званий конвертер, тобто клавіша-перемикач механіки з готової на виборну та навпаки. За рахунок дії цього перемикача здійснюється зрушення та фіксація в необхідному положенні значної частини механіки лівого напівкорпусу.

Одним із складних механічних вузлів конструкції багатотембрового баяна є пристрій перемикування реєстрових пластин (або просто – реєстрова система). Основу цього механізму складають спеціальні пластини, що рухаються вертикально. Як вже зазначалося, чотириголосні інструменти у правому напівкорпусі мають дві деки – "пряму" (або горизонтальну) та "ламану" (вертикальну). Кожна з дек містить по дві пластини з отворами, що відповідають кількості клавіш. Між цими пластинами знаходяться спеціальні металеві прокладки, які мають відділяти ряди з отворами. На металевих прокладках розташовані заклепки, що утримують дві пластини однієї деки.

Протягом усієї дільниці вибудовуються три прощілини, в яких і розташовуються шість (по дві в кожній) реєстрових пластин. Кожна з пластин має своє призначення, а також кількість отворів, котра дорівнюється кількості клавіш певного ряду. Ці реєстрові пластини мають вільно рухатися, але не допускати зайвих люфтів, оскільки це негативно впливає на компресію інструменту. Окрім ручних реєстрів-перемикачів, розташованих вертикально на клавіатурі баяна, мають ще й перемикачі для роботи підборіддям, що містяться зверху на грифі. Їх кількість залежить від моделі інструмента – від 2-3 ("Росія") до 12 ("Аппассіоната"). Перемикачі-підборідники значно полегшують процес перемикування реєстрів протягом виконання, особливо у розгорнутих віртуозних творах, в музичній тканині яких недостатньо цензурності. Перемикачі-підборідники з'єднані з реєстровою машинкою спеціальними важелями-прутами.

Механізм реєстрової машинки досить складний і містить цілу систему з'єднаних функціонально елементів-частин. Розглянемо схему реєстрової механіки баяна "Росія" в "прямій" (горизонтальній) деці: підкладка перемикача → клавіша перемикача → тяга коромисла → коромисло → штифт коромисла → пластина перемикача → тяга пластини перемикача → важіль прохідної осі → прохідна вісь → тяга стояка → стояк осі передач → вісь передач → кронштейн осі передач → стояк валика перемикування → валик перемикування → стояк реєстрових пластин → реєстрова пластина → перегородка в кришці баяна → дека.

Отже, зроблений у цій розвідці розгляд особливостей і принципів дії основних механічних вузлів баяна дозволяє констатувати суттєву складність технологічної організації баянної конструкції та її впливовість на якісну складову усього комплексу художньо-виразних можливостей цього інструмента в контексті музично-інструментального виконавського відтворення художнього змісту.

## Використані джерела

1. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее: Моногр. / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
3. Новожилов В. Баян. / В. Новожилов. – М.: Музыка, 1988. – 63 с.
4. Потеряев Б. Ремонт баянов и аккордеонов. Практическое пособие / Б. Потеряев. – Челябинск: 1991. – 72 с.
5. Шаров В. П. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации: дисс... канд. искусств 17.00.02 / В. П. Шаров. – К.: ГГК им. П. И. Чайковского, 1992. – 138 с.

УДК 681.818.5(477)

**Юрій Іванович Шутко**  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений артист України

### АКТИВІЗАЦІЯ КОНКУРСНОГО РУХУ СЕРЕД ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

*В статті змальовано ту вагомую роль, яку відіграють у вітчизняному флейтовому мистецтві конкурси виконавців-флейтистів. Згадано такі відомі в Україні конкурси, як Міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди у Львові, Міжнародний дитячо-юнацький мистецький конкурс "Срібний дзвін" в Ужгороді, Міжнародний конкурс юних виконавців на духових та ударних інструментах "Сурми Буковини" в Чернівцях, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В. Старченка в Рівному. Зроблено висновок, що мистецькі змагання музикантів-виконавців, в яких беруть участь молоді флейтисти, і які з набуттям Україною незалежності почали регулярно проводитися в державі, мають надзвичайно велике значення для розвитку українського флейтового мистецтва загалом.*

Ключові слова: музичні конкурси, флейтове виконавство.

*The article tells about the importance of the competitions in the Flute Art of Ukraine. These are known in Ukraine international competitions as D.Bida International Woodwind Competition in Lviv, "Sribny Dzvyn" Youth Art Competition in Uzhgorod, International Competition for Woodwinds and Percussions "Surmy Bukovyny" in Chernivtsi, V.Starchenko All-Ukrainian Competition for Wind Ensembles in Rivne. The conclusion is that the competitions for performers, involving young flutist, and which during the independence period of Ukraine were regularly held in the country, are extremely important for the development of Ukrainian Flute Art in general.*

Keywords: music competitions, flute performing.

Актуальність роботи визначається тою обставиною, що музичні конкурси талановитої молоді відіграють у культурному житті держави дуже вагомую роль. Йдеться насамперед про пошук і виявлення нових талановитих виконавців, популяризацію великої кількості як званої, так і маловідомої старовинної класичної музики, а також нових творів сучасних вітчизняних і зарубіжних композиторів та налагодження культурних зв'язків між музикантами-виконавцями з різних країн. Незважаючи на надзвичайно велике розповсюдження, особливо з часів незалежності України, різноманітних музичних конкурсів та величезну роль, яку вони відіграють в мистецько-культурному житті нашої країни, відомості про них мають дуже скупий та уривчастий характер. Тим не менш, детальні матеріали про конкурсні змагання виконавців-музикантів сьогодні зацікавлять не тільки пошанувачів високого класичного мистецтва. Вони просто необхідні навчальним закладам та педагогам для заохочення своїх учнів та студентів, а також дослідникам музичного виконавства, яке в наш час нероздільно пов'язане з розвитком мистецьких змагань.

Метою дослідження є підтвердження факту, що конкурси – це могутній стимул у справі вдосконалення виконавської майстерності та підвищення художньо-професійного рівня молодих виконавців. Атмосфера змагання й здорової конкуренції заохочує митців не зупинятися на досягнутому, а весь час рухатися вперед, шукаючи нові й більш досконалі прийоми для підвищення власної майстерності. А найголовніше, вже історично склалося так, що на сьогодні визнання музиканта починається саме з перемоги в музичному змаганні, без якої пробитися на музичний олімп і стати відомим нині майже неможливо.

Слід наголосити, що за роки незалежності проблема створення власної системи конкурсів виконавців гри на духових інструментах, подібної до тої, яка існувала в Радянському Союзі, вирішена лише частково. В Україні до певної міри відновлено систему відборів вищої школи та зональних на міському та обласному рівнях, створена й успішно розвивається низка нових Міжнародних конкурсів гідного представницького рівня. Але через втрату системи комплексного вишколу фахівців до конкурс-

них змагань різного рівня та належної фінансової підтримки з боку держави конкурси виконавців на духових інструментах, які сьогодні відбуваються в Україні, не відповідають критеріям змагань найвищого ґатунку, які діяли наприкінці минулого століття в Радянському Союзі.

Обираючи модель для формування системи розвитку виконавства в незалежній Україні (а її невід'ємною частиною є й проведення найрізноманітніших творчих змагань), перші керманічі мистецької галузі вже мали перед собою багатий досвід проведення подібних конкурсів у радянській Україні. Тоді їх організатором була держава, а конкурсна справа розвивалася централізовано, змагання мали чіткий і своєрідний профіль, серйозні творчі цілі й досягли великих масштабів, доповнюючи одне одного. На жаль, безцінний досвід минулих років молода українська держава не взяла за основу. Частково вирішено проведення Міжнародних конкурсів піаністів, скрипалів, вокалістів. В Україні раз у п'ять років відбувається міжнародний конкурс імені М. В. Лисенка, на якому мають змогу продемонструвати свою виконавську майстерність скрипалі, піаністи, віолончелісти та вокалісти. Започатковано конкурс Бориса Гмирі. Створений і дістав міжнародне визнання конкурс пам'яті Володимира Горовиця. Однак подібного творчого змагання виконавців гри на духових інструментах, тим паче флейтистів, яке б мало такий самий рівень престижності, багатий представницький склад учасників і журі, розголос у музичному світі, підтримку спонсорів і меценатів, до сьогодні не існує. Бодай частково досягти рівня перелічених музичних змагань намагається започаткований у Львові міжнародний конкурс молодих виконавців гри на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди, але брак фінансової підтримки з боку держави не дозволяє змаганням набути справді світового значення. Ті самі проблеми й у іншого великого мистецького змагання, яке ось вже восьмий рік поспіль проходить в Україні, – міжнародного дитячо-юнацького музичного конкурсу "Срібний дзвін" в Ужгороді.

Слід відзначити, що інші всеукраїнські та міжнародні конкурси молодих музикантів, які сьогодні відбуваються в Україні, і в яких беруть участь виконавці-флейтисти, не є авторитетними, оскільки проводяться зазвичай епізодично, в один тур, а призи та нагороди роздаються мало не кожному конкурсантові. Це, звичайно, зовсім не сприяє справжній конкуренції між учасниками та повністю нівелює престижність цих змагань. Йдеться, зокрема, про Міжнародний конкурс молодих виконавців "Мистецтво ХХІ століття" у Ворзелі, Міжнародний конкурс "Синій птах" у Сімферополі, Міжнародний конкурс "В гостях у Айвазовського" в Феодосії, Міжнародний конкурс молодих виконавців на духових інструментах ім. М. Старовецького в Тернополі, Міжнародний конкурс "Фарботони" в Каневі, конкурс виконавців на духових та ударних інструментах "Софіївські сурми" в Умані, Всеукраїнський конкурс "Полтавська весна", Всеукраїнський конкурс "Нові імена України" в Києві, Всеукраїнський конкурс виконавців на духових та ударних інструментах в Донецьку, Всеукраїнський огляд-конкурс на духових та ударних інструментах в Херсоні.

Проте, завдяки заснуванню цих змагань у незалежній Україні стало можливим проведення міжнародних конкурсів для зовсім юних музикантів, вік яких часом не перевищує 7 – 8 років. І хоча такі творчі змагання можуть викликати посмішку, вони перетворилися на справжні мистецькі фестивалі пошуку нових талантів, частково компенсуючи втрачену з радянських часів систему відбору талановитих музикантів в селах та найвіддаленіших куточках країни. Адже сьогодні в Україні немає фінансової можливості відтворити той радянський підхід до плекання й виховання молодих музикантів, висунення на концертну естраду обдарованих виконавців, коли в системі безкоштовної освіти доступ до мистецької творчості був відкритим для кожного. Сьогодні в Україні закриваються музичні школи, занепадають самодіяльні духові оркестри, скорочуються набори на бюджетну форму навчання на духових відділах консерваторій та музичних училищ, майже відсутнє держзамовлення в багатьох мистецьких вузах, тоді як в УРСР розгалужена мережа музичних училищ і вищих навчальних закладів, доступна всім, хто проявив музичні здібності, дозволяла віднаходити й плекати нові й нові таланти. З цього приводу видатний радянський скрипаль Д. Ойстрах писав: "Перемоги радянських лауреатів на міжнародних конкурсах – не випадковість. Це пряма результат роботи наших консерваторій, музичних шкіл для обдарованих дітей, усієї системи виховання молодих талановитих митців у Країні Рад" [10, 18].

Першим серйозним змаганням для виконавців-флейтистів, проведеним в незалежній Україні, став I Міжнародний конкурс виконавців камерної музики "Золота осінь" у м. Хмельницькому в листопаді 1993 року. Результати конкурсу показали певне пожвавлення у флейтовому мистецтві України. Зокрема у складі всіх ансамблів, які вибороли лауреатські звання, були представлені флейтисти. Вперше в українській історії музичних конкурсів лауреатам мали вручати не тільки дипломи, але й золоті, срібні та бронзові медалі. Та, мабуть, у зв'язку з нелегкою економічною ситуацією в молодій державі жоден з ансамблів їх не отримав.

З 1994 року в м. Рівному в межах міжнародного фестивалю духової музики під егідою світової асоціації духових оркестрів та ансамблів стартував щорічний міжнародний конкурс духової музики "Сурми". Представницьке журі у складі Левка Колодуба (Україна), Франко Цезаріні (Швейцарія), Майкла Леонарда (США) та багатьох інших оцінює майстерність конкурсантів у номінаціях "духові ансамблі", "духові оркестри", а також нові музичні твори композиторів, спеціально написані для різноманітних складів духових інструментів.

1996 року в м. Львові Камерним музично-поетичним театром-студією "Доля" разом з Центром творчості дітей та юнацтва Галичини за фінансової підтримки Львівської кондитерської фабрики "Світоч" та небаждужих приватних підприємців і музичних закладів Львова започатковано по-справжньому



престижний і єдиний масштабний в незалежній Україні міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди.

У першому Міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах, який відбувся у Львові з 25 по 31 березня 1996 р., взяло участь більше вісімдесяти молодих виконавців зі спеціальностей "флейта", "гобой", "кларнет" та "фагот", розбитих на дві вікові категорії – молодшу (віком до 14) та старшу (віком до 18 років). Конкурсні прослуховування склалися з двох турів, на яких учасникам потрібно було продемонструвати володіння інструментом, виконавши програму загальним обсягом у 4 – 5 творів, до якої входили твори малої та великої форми українських і зарубіжних композиторів [4].

Незважаючи на деяку спонтанність у проведенні цього міжнародного змагання та певне аматорство в цій справі його перших організаторів, конкурс викликав величезний резонанс в українському суспільстві, що сприяло в подальшому його виходу на новий організаційний рівень. Так, наприклад, вже другий Міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Дмитра Біди, який відбувся у Львові навесні 2000 року, проводився під егідою Міністерства культури й мистецтв України та Львівської обласної державної адміністрації. Меценатом і гарантом конкурсу виступала Львівська залізниця, а спонсором – концерн "Богдан". Цього разу конкурс пройшов у три тури в трьох вікових номінаціях, а перший тур відбувся заочно, через прослуховування членами журі попередньо надісланих до оргкомітету аудіозаписів претендентів. До другого туру відібрано 214 претендентів зі спеціальностей флейта, гобой, кларнет та фагот. Найбільша група учасників традиційно була серед флейтистів – 82 особи (27 у молодшій віковій категорії, 36 у середній та 19 у старшій) [3].

Наступний, третій Міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах відбувся у Львові з 23 по 29 листопада 2003 р., знову в трьох вікових категоріях зі спеціальностей "флейта", "гобой", "кларнет" та "фагот". Цього разу до старовинного українського міста завітали близько 100 конкурсанти, з яких 37 виступали в номінації "флейта" [7].

З 20 по 26 листопада 2006 р. у Львові проходив Четвертий міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди. Заявки на участь у ньому подали 189 юних виконавців на флейті, кларнеті, гобої, фаготі та саксофоні (останню номінацію організатори додали вперше) з міст України, а також Польщі, Росії, Білорусі й Татарстану. Змагалися музиканти в трьох вікових категоріях: молодшій (віком до 14 років), середній (віком до 19 років) та старшій (віком до 26 років). Так, у спеціальності "флейта" заявки подали 52 учасники (13 в молодшій групі, 20 в середній та 19 у старшій) [9].

Ще одним значним конкурсом в Україні, в якому мають змогу змагатися флейтисти, і який заслуговує на нашу увагу, є Міжнародний дитячо-юнацький мистецький конкурс "Срібний дзвін" у м. Ужгороді. Засноване 2000 року, це мистецьке змагання відбувається щорічно й з великим розмахом. Конкурс входить до складу Асоціації академічних музичних конкурсів разом з такими відомими й авторитетними змаганнями музикантів України як Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка, Міжнародний конкурс молодих піаністів на Батьківщині Сергія Прокоф'єва, Всеукраїнський конкурс піаністів пам'яті Генріха Нейгауза, Міжнародний музичний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Міжнародний конкурс молодих піаністів Алемдара Караманова, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса. Серед іноземних партнерів "Срібного Дзвону" особливо слід відзначити німецьке Культурне товариство "die Zwei v.e.". Результатом цієї співпраці є проведення спільного щорічного фестивалю "Kunst Verbindet" в Дармштадті (Німеччина), на якому переможці музичних конкурсів "Срібний дзвін" мають змогу репрезентувати Україну. Незмінним головою всіх щорічних конкурсів "Срібний дзвін" є Герой України, композитор Євген Станкович. Організатором змагання виступає благодійний фонд "Срібний дзвін" разом із Закарпатською обласною радою. Незмінним спонсором та меценатом є "Закарпаттяобленерго".

Конкурс проводиться у два тури в трьох вікових категоріях у багатьох номінаціях. Одна з них – "духові інструменти", участь в якій беруть і флейтисти, причому лауреатські місця присуджуються в номінаціях без поділу на спеціальності. Лауреати перших премій у кожній номінації змагаються між собою у фіналі, виборюючи гран-прі [6].

Великим позитивним моментом цього конкурсу є величезна кількість учасників, які представляють практично всі класичні інструменти, що перетворює музичне змагання в масовий фестиваль і сприяє спілкуванню, зміцненню дружніх зв'язків між молодими музикантами, збагачує їх не тільки в професійному плані, але й в особистому. Водночас, негативним моментом таких масових змагань є особлива довільність, яку надають організатори конкурсу учасникам, дозвіл самостійно обирати твори для виконання. Адже ще при зародженні конкурсних змагань в СРСР у 30-х роках минулого століття багато видатних музикантів, серед яких були А. Гольденвейзер та Г. Нейгауз, вважали недоцільним об'єднувати в одному змаганні таку велику кількість різних спеціальностей і особливо нарікали на конкурсну програму. Ця думка видатних радянських піаністів знайшла відображення в статті Г. Гінзбурга в газеті "Радянське мистецтво", де він писав: "У виборі програми виконавцю надали повну свободу. У такий спосіб кожний, хто виступав, міг повністю виявити свої музичні смаки й інтереси. Однак ця свобода у виборі репертуару призвела до надзвичайної однобічності, однотипності всіх виконавських програм. Визначилися відразу кілька творів, які виконувалися переважно більшістю конкурсанти" [10, 42].

Іншим негативним моментом таких змагань є ще зовсім юний вік учасників. Сьогодні деяким із конкурсантів дуже часто буває менше восьми років, а ще майже століття тому назад А. Гольденвейзер зазначав: "До всіх юних виконавців треба проявити надзвичайно дбайливе ставлення й особливо уникати надмірно частих їхніх виступів на концертній естраді, які розбещують дітей і заважають їхньому нормальному дорослішанню" [10, 40].

Однак за роки існування конкурсу сотні дітей отримали нові можливості для розвитку свого таланту, показали його світові та отримали насагу до вдосконалення. Крім того, "Срібний дзвін" традиційно вшановує своїх учасників дорогими призами. Так, лауреати змагань традиційно отримують телевізори, музичні та DVD-центри, дипломанти – метрономи, тунери та пюпітри. Звісно, найкращим призом для юних музикантів стає дорогий професійний інструмент – мрія кожного виконавця. Так, щороку виконавець-духовик дістає в подарунок коштовний інструмент від всесвітньовідомої фірми "Сельмер – Париж" [1].

Ще одне значне музичне змагання юних виконавців на духових інструментах "Сурми Буковини" започаткували в травні 2000 р. в Чернівцях. Перший конкурс мав статус регіонального змагання, наступний отримав статус "всеукраїнського", а 2004 року – "міжнародного". Відтак "Сурми Буковини" стали одним із найбільш авторитетних творчих змагань юних музикантів-виконавців на духових та ударних інструментах в Україні. Конкурс проводиться під егідою Міністерства культури та туризму України безпосередньо обласним управлінням культури, Чернівецькою обласною філармонією та училищем мистецтв. Він відбувається раз у два роки в трьох вікових категоріях та 10 різних номінаціях залежно від інструменту. Конкурсанти "Сурм Буковини" беруть участь у традиційному параді духових оркестрів, який щорічно проводиться у Чернівцях до Свята Перемоги за участю духових колективів з усіх районів області. Нагородження переможців конкурсу зазвичай відбувається 9 травня в органному залі Чернівців. Для призерів, окрім пам'ятних подарунків, передбачено грошові винагороди [5].

Назвемо ще одне змагання музикантів-виконавців на духових інструментах, яке проводиться в Україні й заслуговує на увагу. Йдеться про Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка в м. Рівному. Конкурс проводиться Міністерством освіти й науки України з метою виявлення та підтримки талановитої молоді, обміну досвідом навчання майстерності гри на духових інструментах, популяризації духової музики, поширення творчості українських композиторів, розвитку та престижу української школи гри на духових інструментах, привернення уваги громадськості до проблем розвитку інструментального та ансамблевого мистецтва в Україні [2]. Конкурс імені В'ячеслава Старченка, засновника кафедри духових та ударних інструментів Інституту культури, започатковано 2005 року кафедрою духових та ударних інструментів РДГУ. За час проведення цього конкурсу в ньому взяли участь 655 виконавців на духових та ударних інструментах з України та із семи інших держав, які презентували 113 мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. Музичне змагання проводиться щорічно в м. Рівному навесні. У роботі журі конкурсу завжди беруть участь відомі українські музиканти-виконавці та педагоги з гри на духових інструментах. Це професори та доценти Національної музичної академії України В. М. Апатський, В. Т. Посвалюк, Р. А. Вовк, Ю. В. Василевич, а також викладачі та виконавці з інших музичних закладів України, які за час проведення конкурсу не тільки працюють в журі, але й проводять відкриті уроки, майстер-класи, беруть участь в науково-практичних конференціях і презентаціях.

До участі в конкурсі запрошуються учні музичних шкіл, спеціалізованих шкіл-десятирічок, студенти вищих музичних навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та творчо обдарована молодь. Конкурс відбувається в трьох вікових категоріях, в один тур у формі публічного виступу, порядок якого визначається згідно з жеребкуванням. Кожен навчальний заклад може рекомендувати до участі в змаганні до п'яти виконавців та два ансамблі. Програмні вимоги конкурсу довільні й залишають учасникам багато різноманітних творів на вибір. Проте цей конкурс слід розглядати як надзвичайно важливий з огляду на те заохочення, яке надають переможцям організатори змагання. Зокрема володарі гран-прі зараховуються до Рівненського державного гуманітарного університету на 1 курс, на денну державну форму навчання за результатами співбесіди зі спеціальності, на кафедру духових та ударних інструментів. Лауреати I, II, III премій у старшій групі зараховуються на кафедру духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ поза конкурсом на державну форму навчання, на виділені прийнятною комісією університету місця. Лауреати I премії в молодшій групі зараховуються за результатами співбесіди, а лауреати II, III премій – поза конкурсом на державну форму навчання до Рівненського музичного училища та Дубенського училища культури РДГУ. Дипломанти конкурсу зараховуються до складу студентів РДГУ на платну форму навчання за результатами співбесіди [8].

У Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка в м. Рівному постійно беруть участь і молоді флейтисти зі всієї України, для яких це прекрасна нагода заявити про себе.

Особливо слід наголосити, що з набуттям Україною незалежності вітчизняні флейтисти отримали історичну нагоду брати участь у найпрестижніших міжнародних конкурсах виконавців на дерев'яних духових інструментах, які проводяться за кордоном, що було неможливим за часів Радянського Союзу. Деякі з наших виконавців досягли вагомих успіхів на цих змаганнях, виборовши високі нагороди в нелегкому протистоянні з найкращими європейськими музикантами. Зокрема на

Міжнародному конкурсі музикантів-виконавців ім. П'єра Лантьє в Парижі з великим успіхом виступали представники київської флейтової школи. 1994 року Богдана Стельмашенко та Юрій Шутко завоювали II гран-прі, а згодом, 1995 та 1996 року на цьому ж конкурсі III гран-прі вибороли Олег Вишневський та Володимир Дмитрієв.

Узагальнюючи, доходимо висновку, що мистецькі змагання музикантів-виконавців, в яких беруть участь молоді флейтисти і які з набуттям Україною незалежності почали регулярно проводитися в нашій державі, надзвичайно багато важать для розвитку українського флейтового мистецтва загалом. Передусім як величезний стимул для української талановитої молоді розвивати й удосконалювати свою виконавську майстерність, орієнтуючись на досягнення конкурентів. Адже безпосередня конкурсна боротьба дає нагоду наочно порівняти свої досягнення з результатами інших учасників змагання та знайти правильний шлях для покращення власної виконавської майстерності.

Та кількість музичних конкурсів, які сьогодні проводяться в Україні серед виконавців-флейтистів різного віку, дає нашому мистецтву впевненість в тому, що вся обдарована юнь буде поміченою й отримає нагоду вдосконалюватися за підтримки держави. Завдяки цьому з'являється гарантія, що в майбутньому на великі й престижні зарубіжні міжнародні змагання Україна завжди делегуватиме найталановитішу молодь, яка підносить престиж нашої Батьківщини.

Крім того, такий широкий конкурсний рух серед музикантів-духовиків сприяє розвитку не тільки виконавської, але й національної композиторської школи. Адже обов'язковими на всіх цих змаганнях є передусім твори українських композиторів, що сприяє взаємозбагаченню різних галузей музичної культури. З кожним новим конкурсом виконавців гри на флейті в Україні програмні вимоги ускладнюються та стають більш різноманітними стилістично й жанрово, поглиблюється змістовність виконуваних творів. Усе це дає змогу авторитетним членам журі отримати якнайповніше уявлення про обдарованість молодого музиканта, його музичну й технічну виразність, а також про подальші перспективи творчого зросту.

Отже, сьогодні в Україні змагання флейтистів є невід'ємною складовою всього культурно-мистецького життя. Доконечна потреба проведення цих конкурсів, їхня корисність зрозуміла всім. Проте, попри вагомий роль конкурсного руху в культурному житті нашої країни він залишається поза увагою в серйозних музикознавчих дослідженнях. Якщо в суспільстві такі змагання викликають надзвичайну зацікавленість, рекламуються засобами масової інформації, до кожного престижного конкурсу видаються дорогі кольорові буклети, для висвітлення конкурсних перепитій запрошуються поважні музичні критики, то в наукових колах конкурси як явище несправедливо ігноруються. Не піддаються прискіпливому аналізу закономірності творчих змагань, не вивчається історія конкурсного руху, загальні принципи проведення тих чи інших конкурсів, програмні вимоги тощо. А подібні дослідження мають особливу вагомість для флейтового виконавства в Україні. Адже музиканти, яким довелося дихати конкурсною атмосферою, підтверджують, наскільки мистецькі змагання сприяють спілкуванню, зміцненню товариських зв'язків між молодими артистами, як збагачують виконавців у професійному плані. Конкурс – це передусім свято для всіх: і для учасників, незалежно від кінцевого результату, і для членів журі, і для слухачів. Ось чому конкурси як у світі, так і в Україні, користуються такою популярністю і з кожним днем усе більше розвиваються.

#### **Використані джерела**

1. Благодійний фонд "Срібний дзвін": офіційний сайт. – Режим доступу: <http://www.sribnydzvin.uz.ua/arh/>. – Назва з екрану.
2. Другий всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В. Старченка. – Рівне : Волинські береги, 2006. – 107 с.
3. Другий міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди. – Львів : Бібльос, 2000. – 140 с.
4. Перший міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди. – Львів : ЛДКФ "Атлас", 1996. – 88 с.
5. Перший міжнародний конкурс юних виконавців на духових інструментах. – Чернівці : ПП Місікевич, 2004. – 68 с.
6. Срібний дзвін : довід. вид. – Ужгород : Карпати, 2001. – 77 с.
7. Третій міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди : каталог. – Львів: Сполом, 2003. – 96 с.
8. Четвертий всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В. Старченка. – Рівне : Волинські береги, 2008. – 55 с.
9. Четвертий міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди : каталог. – Львів : Сполом, 2003. – 160 с.
10. Яковлев М. Музыканты соревнуются : справочник / М. Яковлев, В. Лев. – М. : Сов. композитор, 1975. – 332 с.

**РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА СОРОКОВИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:  
СТИЛЬ "БІ-БОП"**

*У статті досліджено історичний і соціальний розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ століття (стиль "бі-боп"), визначено особливості музичної "мови", форми. Проаналізовано деякі загальні співвідношення з іншими різновидами стилів і жанрів у музиці.*

*Ключові слова: бі-боп, джаз, стиль, жанр, ансамблі, оркестри.*

*The article examined the historical and social development of jazz art in the 40s of the 20th century (Be-bop), features were determined musical language, forms. Some general correlations were analyzed with other varieties of styles and genres in music.*

*Keywords: Be-bop, jazz, style, genre, bands, orchestras.*

Актуальність статті полягає насамперед у висвітленні шляху розвитку джазового мистецтва сорокових років ХХ ст., тобто ствердженні нової джазової моделі – стилю "бі-боп" (be-bop). На теперішній час джазове мистецтво перетворилося на один із значних засобів дозвілля, розваги, тому цей феномен потребує певної обізнаності в галузі мистецтва, особливостей його розвитку в сучасній культурі з метою регулювання його процесів. У художньому відношенні джазового мистецтва стиль "бі-боп" пропонував вільну імпровізацію, яку трактували у своїх творах Чарлі Паркер, Дізі Гіллеспі, Телоніус Монк, Бад Пауелл.

Залишаючись перш за все феноменом афро-американської культури, система музичної мови стилю "бі-боп" поступово стає інтернаціональною, асимілюючи художні елементи різних музичних культур та зберігаючи при цьому свою самобутність і цілісність, тому необхідно осмислити якість та дослідити становлення і розвиток стилю "бі-боп" сорокових років ХХ століття, у результаті якого утворилися нові якості джазових творів, який став принципово новим явищем не тільки в музиці, а й в житті декількох поколінь [8, 1]. Етап бі-бопа став значним зсувом акценту в джазі від популярної танцювальної музики до більш високохудожньої, інтелектуальної, але менш масової "музики для музикантів" [5].

Метою дослідження є з'ясування місця та ролі стилю "бі-боп" сорокових років ХХ ст. Відповідно до мети дослідження були визначені завдання: визначити історичні, соціальні особливості стилю "бі-боп"; проаналізувати характерні риси музичної "мови", форми стилю "бі-боп"; розглянути деякі загальні співвідношення з іншими різновидами стилів і жанрів в музиці.

На початку-середині 40-х років ХХ століття в Америці склався новий джазовий стиль – "бі-боп". Бі-боп, або просто "боп" (англ. "bebop") відкриває період сучасного джазу (Modern Jazz) і докорінно відрізняється від попередніх стилів. Він зробив революцію в джазі і виник під час Другої світової війни, де знов таки повторилась історія масової міграції населення з Півдня на Північ [12, 15]. У багатьох штатах обмеження проти кольорових робочих в цей період були усунені, і військова робота добре оплачувалася. Одночасно з'явилася необхідність в залученні негритянського населення в найрізноманітніші сфери суспільного життя країни, і у зв'язку з цим ряд нічних клубів 52 Street і Бродвею вперше за всю свою історію звернувся до темношкірих джазменів з пропозицією брати участь в їх роботі. Тут була на рідкість сприйнятлива і розуміюча аудиторія слухачів, яка зі свого боку вплинула на розвиток нової музики. Інтерес публіки до бопу проіснував недовго, та і самі музиканти, здавалося, охолонули до нього, і незабаром загроза існуванню бопа почала носити швидше психологічний, чим економічний характер. Під час Другої світової війни темношкірих музикантів у Гарлемі та інших місцях доводилося переконувати в необхідності війни проти "джепов" японців. Деякі негритянські лідери небезпідставно заявляли, що ця війна – війна білих і що плоди перемоги над ворогом все одно не дістануться неграм [16].

Французький музичний критик Юг Панас'є у своїй праці "Історія справжнього джазу" (1979 р.) стверджує, що відношення до нової джазової моделі – стилю "бі-боп" – різне. Для одних це напрям джазу. Інші, навпаки, не вважають його джазом, а схильні розглядати його швидше як якусь нову самостійну галузь музичної творчості, що виросла з джазу, але нічого спільного з ним не має [10, 2].

Юг Панас'є в своїй книзі стверджував, що вважати "боп" джазом було наївною помилкою. Виконавці "бопа" виключили зі своєї гри характерний для джазу вокалізований характер звучання інструменту, коли музиканти наслідують людському голосу, переносячи особливості, властиві негритянській вокальній техніці, – витримані ноти, вібрато і дрібні гліссандо – в інструментальну сферу. Захоплюючись граничною побіжністю, вони не мають часу додати звуку виразність. Музиканти "бопа" відмовилися від рифа, висхідного до вокального блюзу і спірічуелс і на відміну від джазу "бі-боп" не можна вважати танцювальною музикою, тому що ритмічна група, зокрема ударник, є серцем оркестру, його

рівна пульсація слугує міцним фундаментом для імпровізацій соліста. Ритмічна група "бі-боп", навпаки, виконує хаотично, причому ударник грає як би сольну партію – часто оглушливо "бомбардує" свій барабан, порушуючи безперервність свінгу і дратуючи соліста, замість того, щоб забезпечувати чітку ритмічну підтримку, необхідну для вільної імпровізації [10, 34].

Але в сучасній літературі існує і протилежна точка зору: "боп" – новий напрям джазу, що остаточно пориває з областю розважальної музики, це звуконаслідування типовим мелодійним фразам нового джазового мистецтва, був утворений молодими, войовничими негритянськими музикантами нового покоління, які здійснили не тільки переворот в музиці, але рішуче виступили проти расового дискримінації [12, 15; 4, 55]. Відкидаючи танцювальну, пісенну мелодику, гомофонний склад і живописну палітру "суїнга", "боп" пропонував незграбні, насичені дисонанси теми, ріжучі сухе звучання і потік вільних імпровізацій, які були не варіюванням відомого мотиву, а цілком оригінальною лінійною конструкцією, що спирається на задану послідовність політональних "акордових кетягів", або "корд-кластерів" (англ. "chord-cluster"). Боп символізував активний протест проти естетичних і расових обмежень, що сковують творчу ініціативу негритянських артистів. У художньому відношенні він відкрив дорогу самостійному розвитку джазу як одній з гілок сучасного музичного мистецтва [11, 214]. Протест проти комерціалізації та штампів призвели до пошуків "істинного джазу, істинної свободи та істинної імпровізації", як повідомляв нам один з відомих джазових виконавців, альт-саксофоніст, Чарлі Паркер (Charlie Parker: 1920-1955) [12, 16].

Етимологія слова "боп" поки ще не зовсім зрозуміла, але існує думка, що воно виникло від вивраного зі скет інтервалу у два звуки: "па-ра-ба-да-да-бі-боп" [4, 54]. Але історик джазу Баррі Уланов зазначав, що "бі-боп" почався з того, що сурмач Дізі Гіллеспі (Dizzy Gillespie: 1917-1993) зіграв триплет, де перша і третя ноти були на октаву нижче другої. Цей інструментальний триплет можливо було наслідувати словами так: "ба-ді-да" або "бу-рі-боп". Оскільки акцент був на останніх двох складах, назва скоротилася до "рі-боп", а потім для термінологічної зручності, стало просто "боп" [7, 160]. Музиканти самі пояснюють походження цього слова як результат наслідування типовим звукам нової музики. (Наскільки відомо, вперше це слово з'явилося у 1928 році в записі "Four Or Five Times" групи "Cotton Pickers" Уільяма МакКінні, потім воно зустрічалося в кінці одного запису Чіка Уебба в 1939 р. і в назві гучного свого часу запису Лайонела Хемптона "Хей-ба-ба-рі-боп", в 1945 р., проте, жодна з цих записів не виявляє якого-небудь впливу стилю боп). Найбільш правдоподібним джерелом появи цього слова, як повідомляє професор Моріс Крейн, є іспанський вираз "Арріба!" або "Ріба!" (буквально "Давай!"), яке у свою чергу є афро-кубинським еквівалентом джазу слова "Go", що часто вживається музикантами ("Давай!", "Грай!"). Дана версія появи терміна "боп" відповідає також широко відомому факту впливу латиноамериканської музики на джаз взагалі і на боп особливо [16].

Дж.Берендт у книзі "The jazz book: from ragtime to fusion and beyond / Joachim E. Berendt" (1992 р.) повідомляв, що зародження бопа відбулося у Канзас-Сіті, а потім творчою лабораторією став гарлемський клуб "Minton's Playhouse" у Нью-Йорку, де музиканти-ентузіасти збиралися після роботи на джем-сейшн (англ. Jam-session – випадкова зустріч) – це невимушена творча зустріч джазових музикантів у вузькому колу колег та друзів, під час якої вони імпровізували на теми знайомих мелодій для власного задоволення, не переслідуючи будь-якої комерційної мети. Ціль цих вечорів – обмін ідеями, а також демонстрація росту виконавської майстерності, винахідливості та експериментування, ускладнюючи в розробці тем і імпровізації гармонійну мову та ритміку [15, 16; 3, 64; 13, 15].

Бі-боп привертав увагу серйозних негритянських музикантів, як їм здавалось "необмеженої свободи самовираження". Вони заперечували все, на чому тримався старий і "солодкий джаз"; руйнували "джазовий квадрат"; послабляли тиски двох- та чотирьох-тактового рифу, нескінченно продовжували мелодичні лінії. Їх віртуозно-ритмічні та гармонійні пошуки просунули інструментальну техніку джазу уперед, але вони катастрофічно позбавилися слухацької аудиторії [7, 161-162].

На перших порах музика боперів шокувала слухачів, вихованих на традиціях свінгу, їх музика висміювалась критикою, записи не видавалися фірмами звукозапису. Бунт музикальної молоді був пов'язаний не тільки з протестом проти солодкої гладкості свінгової музики, але і проти звеличання рис старого традиційного джазу, який сприймався ними, як музейний експонат, проти старої формації, яка не мала перспектив розвитку. Ці музиканти розуміли, що сутність джазу значно ширше, але повернення до імпровізаційної кореневої системи джазу не означає повернення до давньої стилістики. В якості альтернативи бопери запропонували навмисно ускладнену мову імпровізації, швидкі темпи та руйнували устої функціональних зв'язків музикантів ансамблю. Бібоповий ансамбль включав до себе ритм-секцію і два-три духових інструмента. Темою для імпровізації частенько слугувала мелодія, яка мала традиційне походження, однак, видозмінена так, що їй присвоювалась нова назва. Проте, самі музиканти були авторами оригінальних тем. Після проведення теми в унісон духовими інструментами слідувала наступна імпровізація учасників ансамблю. У фіналі композиції знов з'являлось унісонне проведення теми. Музиканти в процесі імпровізації активно використовували нові ритмічні малюнки, не сприймані свінгом мелодійні звороти, включаючи збільшені інтервальні стрибки та паузи, ускладнюючи гармонійну мову. Фразування в імпровізації гостро відрізнялося від устоїв свінгових ідіом. Фінал і початок соло не були закінченими, інколи соло обривалося самим непередбачуваним образом. У ритм-секції також відбувалися суттєві зміни: опора на великий барабан, який існував у свінгу, зникла, а

ритмічна основа в бопі лягла на тарілки. Великий барабан почав використовуватися в імпровізаційній фактурі, акцентуючи окремі ноти. Музикантам старої школи здається, що ударник замість того, щоб створювати базовий ритм, тільки заплутує його своїми акцентами та нерегулярними вставками. Танцювальна функція нової музики цілком вилучалась [9, 12].

На початку 40-х років талановиті музиканти користувалися тиражуванням давно створеними засобами виразності та технічними прийомами кращих колективів. Спроба виявити себе в стилі "бі-боп" була розпочата молодими нью-йоркськими музикантами: альт-саксофоністом Чарлі Паркером (Charlie Parker: 1920-1955), сурмачем Діззі Гіллеспі (Dizzy Gillespie: 1917-1993), ударником Кенні Кларком (Kenny Clarke), піаністом Телоніус Монк (Thelonious Monk: 1917-1982) та іншими [9, 12].

Першими біг-бендами бопу був оркестр Ерла Хайнса, який виник на початку 40-х років (пізніше цим колективом керував Діззі Гіллеспі), оркестри Бойда Реберна, Леса Брауна та Елліса Лоуренса. Безліч творів бі-бопа стали класикою джазу. Зразком стилю вважається праця Майлса Дейвіса "Tune Up". Але Ф.Тірро у праці Г.Б. Зайцева "Історія джазу" (2001 р.) зазначає, що найкращою п'єсою бопа слід вважати твір Дюка Еллінгтона, написаний в 1932 році "It Don't mean a Thing". Цей список можна продовжити: "Shaw's Nuff", "Ko-Ko", "Ill Wind", "Encore", "Woody'n You", "First Chance", "Parker Mood". Оркестри бопа були невеликими – від 3 до 6 музикантів, причому виконували без нот, з імпровізацією. Кожен інструмент стилю "бі-боп" мав свого першокласного майстра: Рой Елдрідж (труба), Майлс Дейвіс (труба); Клайд Хар (фортепіано); Лестер Янг (тенор-саксофон); Чарлі Крістіан (гітара), який у 1939 році вже виконував на незнайомому в той час інструменті – електрогітарі. Серед піаністів слід згадати Еррола Гарнера та Телоніуса Монка, якого Ф.Тірро назвав "пуантілістичним виконавцем на роялі" [4, 56]. Одним з перших білих біг-бендів, який досить рано і з успіхом сприйняв елементи бопа, був оркестр Вуді Германа. Цей оркестр записав дуже вдалі, забарвлені бопом джазові теми "Caldonia", "Apple Honey" та інші. Для молоді, що служила в ті роки в армії і на флоті, поява цих платівок була першим символом на зміни, що відбуваються в джазі, бо запис оркестру Германа був зроблений фірмою "V-Disc", продукція якої призначалася спеціально для військових частин (V – Victory – перемога). Що ж до кольорових оркестрів, то два біг-бенда – Ерла Хайнса і Біллі Екстайна – узяли на своє озброєння боп значно раніше, ніж інші бенди, оскільки два великі піонери бопа – Діззі Гіллеспі та Чарлі Паркер, довгий час були членами цих оркестрів. Спочатку у Хайнса в якості вокалістів-інструменталістів працювали Сара Воєн (фортепіано) і Біллі Екстайн (тромбон) – останній зробив дуже багато що для популяризації нового стилю, організувавши потім свій власний бенд, який включав таких першокласних музикантів, як Фетс Наварро, Лео Паркер, Лакі Томпсон і Джей Джей Джонсон. Оркестри Хайнса та Екстайна досягли найвищого успіху під час заборони виробництва записів у 1942-44 рр. і лише оркестру Екстайна вдалося записати декілька платівок. Тираж їх був дуже незначний, а якість запису – вельми низьким. Тому тільки деякі люди у великих містах, яким пощастило особисто почути виконання оркестрів Хайнса і Екстайна, мала можливість засвоїти нове звучання і познайомитися з новим напрямом у джазі [16].

Типовий склад колективів, які виконували в стилі "бі-боп": труба, саксофон та ритмічна група. У другій половині 40-х років деякі музиканти бі-бопа почали використовувати елементи латиноамериканської ритміки, що призвело до розвитку напрямку афро-кубинського джазу, який знайшов своє відображення в деяких наступних стилях, частково в боса-нові (60-ті роки). В подальшому бі-боп, також як і його модифікації – хард-боп, відрізнявся більш експресивною манерою виконання; соул джаз, в якому проявилися елементи культової музики і типовий для негритянських виконавців спосіб гри фанкі – знайшли своє продовження в істкоуст джазі, тобто в напрямку, характерному для негритянських музикантів Східного узбережжя Сполучених Штатів Америки [13, с.39].

Нові події продовжувалися і посилювалися з появою грамплатівок у стилі "ритм-енд-блюз" (англ. rhythm-and-blues – раніше – "расові серії" і згодом – "рок-н-рол" – англ. "rock & roll"), особливо популярних у негритянському середовищі. Боп допоміг провести раптовий вибух усередині самого джазу і привів до ускладнення мелодії, гармонії і ритму. Відбулося злиття європейських і неєвропейських компонентів згідно єдиному європейському музичному зразку, що додало джазу своєрідний відтінок, хоча іноді це злиття було інколи одностороннім [16].

Перша платівка бопа вийшла у 1941 році – повідомляв Дж.Берендт, але на думку французького джазового музикознавця Юг Панасье з'явилось пізніше, а саме, на 1944 рік [4, 55]. Найбільш яскравими зразками бопа вважаються записи на грамплатівки, здійснені ансамблем Чарлі Паркером – Діззі Гіллеспі на початку 1945 року, а склад колективу (саксофон, труба, ритм група) став загально-сприйнятним для цього стилю [4, 16]. Але наприкінці 1944 року Діззі Гіллеспі була присвоєна назва "нова зірка" [9, 12].

Корифеєм у стилі боп був альт-саксофоніст Чарлі Паркер, відомий спочатку як "Yardbird" (прізвисько пішло з жартівливої пісеньки), а потім просто як "Bird" ("Птах"). Подібно Діззі Гіллеспі та іншим раннім боперам він володів високим "показником інтелекту" і повідомляв, що втомився від стереотипних прийомів виконання (модуляцій), які тоді всюди використовувалися. Він часто думав, що музика повинна бути якоюсь іншою. Виконавши тему "Cherokee", Д. Гіллеспі використовував більш високі інтервали акордів як мелодійну лінію та підтримував їх відповідними гармонійними змінами [16].

Для стилю "бі-бопу" характерні такі чинники: 1) унісонне проведення теми на початку і в кінці п'єси [13, 16]; 2) боп-музиканти віддавали перевагу складним імпровізаціям, заснованим на переборі

акордів замість мелодії; 3) в якості тем для імпровізацій використовувались популярні пісні 20-30х років, вірніше, їх гармонійні схеми, на які нашаровувались нові мелодії; 4) швидкий темп і складні імпровізації були засновані на обігранні гармонії, а не мелодії, але їхні мелодії пізніше почали створювати оригінальні композиції і відзначалися складними фігураціями, стрибками, незвичним ритмічним поділом та акцентуванням; 5) сольні імпровізації характеризувалися бурхливим, дещо нервовим фразуванням, складними технічними пасажами, сухим штриховим малюнком і безперервним веденням мелодії при переході від одного голосу до іншого; 6) гармонія ґрунтувалася на альтерованих акордах та політональних структурах [13, 16]. Вони ставали такими складними, що три інструменти ритм-групи, які могли підтримувати своїми акордами мелодію (тобто гітара, фортепіано, бас), ніяк не могли зійтися на однаковому переході або одночасно замінити акорд протягом імпровізації. Тому незабаром стало звичайним приділяти увагу солістові, а коли не було соло, музиканти грали менше, обмежуючись підкресленням окремих акордів подібно до великого барабану. Як тільки контрабас тримав постійний біт, що привело до переходу від послідовних (діатонічних) нот до інтервалів кварта або квінти, які не підкреслювали яку-небудь певну послідовність акордів, дисонанс (і відчуття тональності) так був зведений до мінімуму і соліст був наданий практично самому собі [16]; 7) на відміну від попередніх стилів в бі-бопі змінилися функції інструментів ритмічної групи, які поряд з духовими стали повноправними солістами ансамблю [13, 16]; 8) докорінно змінилась і роль ударних інструментів, якщо в традиційному джазі і свінгу носієм ритму був великий барабан, то в бі-бопі основну ритмо-ударну роль виконують тарілки, а пізніше чарльстон (теж, що і хай-хет – англ. High-hat – "висока шляпа") [3, 65]. Том-том, великий і малий барабани використовуються для акцентування окремих ударів (вибухів) або спеціальних акцентів і лише один струнний контрабас грав постійний ритм, що не акцентувався у 4/4. Біт при цьому зберігався, але він був легким, плавним і витонченішим [16]; 9) боп широко застосовує манеру скет-співу [13, 16].

Отже, визначимо інновації бі-боп, які виділили його від попередніх стилів: 1) змінилася уся естетика джазу як явища. Перестав орієнтуватися на попит публіки, джаз отримує поштовх до розвитку та складнощів. Від музики для танців джаз перетворився на музику для слухання. Від музики для розваги, він усвідомив себе як мистецтво; 2) боп виконувався у малих складах – це тріо, квартет, квінтет (так називалися склади "комбо") [12, 19-20]. Оскільки боп виконувався малими групами, де допускалося всяке експериментування, то "риффи" або повторні фрази свінгових оркестрів почали поступово відмирати в джазі, поступаючи місцем тривалішої сольної лінії. Тепер соліст бопа вступав і зупинявся в найнесподіваніших місцях, переставляючи свої дихальні паузи і акценти, а іноді він створював таку довгу і ломану мелодійну лінію, яка йшла врозріз із звичайними інтервалами. Тут вже більше не було висхідних і низхідних акордів, таких характерних для всієї ери свінгу [16]; 3) змістовий акцент зсунувся з аранжування на імпровізацію. Музиканти самовисловлювалися майже у своїх соло, в той час як форма композиції, навпроти, спрощена та канонізована: після програвання теми музиканти почергово імпровізували, після цього знов звучала тема і композиція закінчувалася. Тема перестала виконувати головну роль центральної нитки, на яку нанизувалася аранжировка, вона стала лише предметом подальшого розвитку в індивідуальних імпровізаціях та діалогах музикантів; 4) складнішими стали і самі теми бі-бопа. Як затверджував Чарлі Паркер, темою з'являлася удачлива імпровізація, яка творилася на гармонійних "сітках" стандартів епохи свінгу. Наприклад, тема "Ornithology" була написана на ту ж акордову послідовність, що і знайомий стандарт "How High The Moon". Цю тему не можливо було легковажно наспівувати, пританцьовувати, як це пропонувалося за канонами розважальних жанрів; 5) зазнала серйозні складнощі і в наслідку канонізувалася мелодика імпровізації. Починаючи з бі-бопа імпровізація, зайняла центральне місце композиції, стала пред'являти більш високі вимоги – і до технічної підготовки музикантів, і до їх композиційно-імпровізаційних навиків. Соло не являлося більше інтермедією, прогашним або спеціальним ефектом, і повинно бути логічно вибудовано за формою, бути достатньо свіжим за матеріалом, представляти собою закінчену думку і мати самостійну цінність. Найбільш вдалі мелодичні фрази музиканти запозичували один у одного, і поступово склалась єдина "мелодійна мова" імпровізації. Така канонізація мелодійної мови аналогічна музиці бароко, коли кожен наспів був строго зафіксовано і відносився з певним настроєм: наспів жалобу, наспів роздумів, наспів полювання та інші. На відміну від бароко мелодійної конструкції бі-бопа не прив'язуються до немелодійних зразків. Бопери були першими джазменами, які носили з собою нотні зошити, тому що знайдені думки одного музиканта запозичувалися іншими [12, 19-20]; 6) будь-яка схожість ритму бопа з важким маршовим ритмом старого дисксиленду було випадковим явищем. Для соліста бопа ці зміни довели велику підтримку, вони дали йому нову свободу і нове відчуття відповідальності. Дуже точно помічає це піаніст Ленні Трістану у праці М.Стернса "The Story of Jazz" (1956 р.), який був важливою фігурою в проміжний період від "hot" до "cool". Він зазнає, що свінг був гарячим, важким і гучним. Бі-боп – холодним, легким і м'яким. Перший звучав подібно до зношеного локомотива, що проноситься мимо вас, останній же має набагато майстерніший і тонший біт, який відчуваєш швидше в думках, інтуїтивно, ніж фізично. Ритмічна група замість того, щоб наповнювати кожен акорд по 4 удари за такт, коли 3 або 4 соліста можуть грати один і той же акорд, в бі-бопі використовується система акордної пунктуації. За допомогою цього соліст може чути акорд [16]. Також, багато ударників "бі-бопа" використовували ритмічні обороти, що не мають нічого спільного з джазом. Ці обороти були запозичені у Антильських не-

грів, які влаштувалися в Гарлемі протягом ряду попередніх років. Оркестри "бопа" іноді навіть запрошували виконавця на Антильському бонго, який додавав грі ритмічної групи низькопробну екзотику. Все це прикрасило назву "Афро-кубинську музику" [10, 34]; 7) бі-боп підняв професіоналізм музикантів-імпрровізаторів. Темп композицій був настільки швидким, що лише музикант з гарною реакцією та безліч награного матеріалу був у фізичному стані імпрровізувати: імпрровізація розуміється як стан легкості та свободи. Це значить, що музикант повинен при нових гармоніях та надто швидких, високих темпах відчувати себе вільно [12, 19-20].

Отже, у своєму прояві стиль бі-боп був лише логічним ускладненням багатьох речей, які вже були до нього. Складніші форми і гармонії бопа були, звичайно, переважно європейськими – точно так, як і рівний, позбавлений вібрато тон, що пішло в збиток виразності. Водночас складніші африканські ритми, що прийшли через Кубу в США, значно пожвавили всю джазову сцену. До середини 50-х років "боперське" кліше вже проникли навіть в аранжування популярних пісень. "Боп" поступово перетворився на "cool" і починається хід "зірок" нового жанру: Майлс Дейвіс, Джері Малліган, Чіт Бейкер, Modern Jazz Quartet.

#### Використані джерела

1. Американський журнал "Down Beat", – 9 вересня 1949 р., [Електронний ресурс] – Режим доступу до документу: <http://hitforum.net.ua/showthead.php?t=8240&page=13>; [josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm](http://josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm); [vdu.kz/books\\_page/d/52861](http://vdu.kz/books_page/d/52861); [www.e-reading.org.ua/.../Panas'e\\_-\\_Istoriya\\_podlinnogo\\_dzhaza.html](http://www.e-reading.org.ua/.../Panas'e_-_Istoriya_podlinnogo_dzhaza.html)
2. Армстронг Луї. Bulletin du hot-club de France, – червень-липень 1952 р., [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://hitforum.net.ua/showthead.php?t=8240&page=13>; [josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm](http://josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm); [vdu.kz/books\\_page/d/52861](http://vdu.kz/books_page/d/52861); [www.e-reading.org.ua/.../Panas'e\\_-\\_Istoriya\\_podlinnogo\\_dzhaza.html](http://www.e-reading.org.ua/.../Panas'e_-_Istoriya_podlinnogo_dzhaza.html)
3. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне: [учеб. пособие] / Виктор Власов. – О.: Астропринт, 2008. – 160 с.
4. Зайцев Г.Б. История джаза: [учеб. пособие] / Георгий Борисович Зайцев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 120 с.
5. Иванов Б. Історія музики / Борис Иванов [Електронний ресурс]. – Ч. 3. – Режим доступу: [Video.intv.ua/v/article/?id=552473](http://Video.intv.ua/v/article/?id=552473)
6. Клейтон Бак. Bulletin du hot-club de France, – грудень 1953 р., [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://hitforum.net.ua/showthead.php?t=8240&page=13>; [josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm](http://josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm); [vdu.kz/books\\_page/d/52861](http://vdu.kz/books_page/d/52861); [www.e-reading.org.ua/.../Panas'e\\_-\\_Istoriya\\_podlinnogo\\_dzhaza.html](http://www.e-reading.org.ua/.../Panas'e_-_Istoriya_podlinnogo_dzhaza.html)
7. Мархасев Л. В легком жанре: очерки и заметки / Лев Мархасев. – Л.: Сов. композитор, 1984. – 280 с.
8. Мельник Р. Українська щотижнева газета "Культура і життя" / Річард Мельник [Електронний ресурс]. – Стаття №6, 08.02.2006 р. – С.1 – Режим доступу: [Lagodyuk.com.ua/ua/articles/n8.html](http://Lagodyuk.com.ua/ua/articles/n8.html)
9. Митропольский М. Краткая история джаза для начинающих / Михаил Митропольский [Електронний ресурс]. – Портал "Джаз.Ру". Библиотека. – М., 2004. – 25 с. – Режим доступу% <http://www.jazz.ru/book/history/4.htm>
10. Панасье Ю. История подлинного джаза / Юг Панасье. – 2-е изд., – Л.: Музыка, 1979. – 128 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.erlib.com/Ю.\\_Панасье/История\\_подлинного\\_джаза/1/8/](http://www.erlib.com/Ю._Панасье/История_подлинного_джаза/1/8/)
11. Переверев Л. Стаття "Джаз" / Леонід Переверєв – Музична енциклопедія, т.2. [голов. ред. Ю.В.Келдиш]. – М., Изд-во Сов.энциклоп., 1974. – 958 с.
12. Сандалов И. Краткая история джаза / Илья Сандалов. – М. [Електронний ресурс]. – 20с. Режим доступу: <http://www.jazz.ru/images/history>
13. Симоненко В. Лексикон джазу / Володимир Симоненко. – К.: Муз. Україна, 1981. – 111с.
14. Хемптон Ліонель. Bulletin du hot-club de France, – грудень 1953 р., [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://hitforum.net.ua/showthead.php?t=8240&page=13>; [josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm](http://josef-egipetsky.narod.ru/knigi/.../glava12.htm); [vdu.kz/books\\_page/d/52861](http://vdu.kz/books_page/d/52861); [www.e-reading.org.ua/.../Panas'e\\_-\\_Istoriya\\_podlinnogo\\_dzhaza.html](http://www.e-reading.org.ua/.../Panas'e_-_Istoriya_podlinnogo_dzhaza.html)
15. Berendt J. E. The jazz book: from ragtime to fusion and beyond / Joachim Ernst Berendt; [revised by Gunther Huesmann, translated by H. and B.Bredigkeit with Dan Morgenstern, new sections translated by Tim Neveill]. – English language translation and discography, 1975, 1982, 1992. – 541 p.
16. Stearns M.W. The story of jazz / Marshall W. Stearns. – Oxford: University Press, Inc. – 1963. – Third printing. – 340 p.



УДК75.02

Василь Валентинович Копайгоренко  
старший викладач Київського державного  
інституту декоративно-прикладного мистецтва  
і дизайну ім. М. Бойчука

## ГРИЗАЙЛЬ

*У статті розглянуто одну з технік монохромного живопису – "гризайль", історію виникнення та особливості її застосування. Метою статті є допомога студентам початкових курсів вищих художніх навчальних закладів у виконанні завдань з дисципліни "Живопис".*

Ключові слова: *гризайль, монохромний живопис, тональні відношення, світлотінь, об'єм, композиція.*

*In the present article one of the techniques of monochrome painting – "grisaille", history and features of its application is considered. Purpose of the article is to help students of initial courses of the higher art educational institutions in task performance on discipline "Painting".*

Keywords: *grisaille, monochrome painting, tone relations, treatment of light and shade, volume, composition.*

Монохромний живопис у сірих тонах, що імітує скульптурний рельєф, увійшов у моду у XIV столітті: скульптори у своїх підготовчих рисунках намагалися за допомогою світлотіні створити враження рельєфу, користуючись при цьому однією фарбою, сірою чи жовтуватою, що нагадувала камінь. Термін "гризайль" (від французького слова "gris" – сірий) – одноколірний живопис у сірих тонах. Цей термін часто застосовують для одноколірного живопису взагалі (не лише в сірих тонах). Це розповсюджене тлумачення можливе, бо традиційно монохромний живопис виконується земляними фарбами і майже ніколи відкритими спектральними кольорами. Ось чому провести межу між сепією та гризайлю не так уже й легко.

Особистий багаторічний досвід викладання в вищому навчальному художньому закладі дозволяє стверджувати, що виконання завдання у техніці "гризайль" особливо корисне для студентів факультету декоративно-прикладного мистецтва. Освоєння цієї техніки і вміле використання її може знадобитися не лише для підвищення майстерності студентів, а й у створенні курсових та дипломних проектів на спеціалізаціях "Художні вироби з металу", "Художні вироби з дерева", "Художні вироби з кераміки", "Монументально-декоративне мистецтво". Саме ця техніка дозволяє досконало імітувати на папері гіпс, мармур, бронзу, каміння тощо. Не дивно, що вона свого часу набула широкого розповсюдження в середні віки у Франції, особливо в майстерні живописця і скульптора Андре Бовьо, а також у рукописах ("Часослов Жанни д'Еврво", виконаний Жаном Пюселем; Нью-Йорк, Клуатри), у різних обрамленнях ("Псалтир Жана Беррійського", 1380-1385, Париж, Нац. бібліотека). За доби Карла V техніка гризайлі стала виключно популярною в мініатюрі, вітражі та живописі ("Нарбонська пелена", Париж, Лувр); у станковому живописі вона була характерною ознакою північної школи – на зворотному боці вітарних картин часто зображували "Благовіст", виконаний у техніці гризайлі ("Гентський вітар" Яна ван Ейка, Гент, собор св. Бавона). У даному випадку живописна техніка отримала суто релігійне звучання; частини вітваря зі сценами Благовісту брали участь у святковій літургії, яка проходила під час посту. У творчості Босха ("Блудний син", Роттердам, музей Бойманса – ван Бьонінгіна) та Брейгеля гризайль перетворилася у живописний прийом, "обманку" ("trompe l'oeil"), який використовували й інші художники: Беккафуми, Отто Веніус, Рубенс, Ван-Дейк, ван Тулден. У XVI ст., особливо в 1550-ті роки, гризайль отримала широке розповсюдження в живописі по емалі (П'єр Реймон, Жан II, Жан III і П'єр Пеніко).

Технікою гризайлі продовжували користуватися й пізніше ("Побиття немовлят" невідомого майстра XVII ст., Руан, Музей образотворчих мистецтв; "Поклоніння пастухів" та "Поклоніння волхвів" Жана де Сент-Іньї, в тому ж музеї), до XIX ст. ("Одаліска" Енгра, Нью-Йорк, музей Метрополітен). У XVIII ст. гризайль стає одним з різновидів рокайльного живопису (Буше, Піттоні); П. Ж. Соваж спеціалізувався на ілюзорних барельєфах.

Фламандські художники XVII ст. використовували гризайль ще й як підготовчий рисунок для гравюру (фронтиспіс "Дисертація кардинала Рогана" Лемуана, Стразбург, Музей образотворчих мистецтв; фронтиспіс "Історії Будинку Інвалідів" абата Перу, виданий з гравюрами Казеса у Парижі 1736 року, Кан, музей).

Як ми бачимо, у різних випадках гризайль слугує для вирішення різноманітних художніх завдань. Це своєрідний місток між рисунком і живописом, до якого корисно повертатися час від часу не лише студентам молодших курсів, але й професійним художникам. Гризайль – тональний камертон, тренінг, що дозволяє перевіряти художнику своє вміння. Також гризайль стане у нагоді студентам при

вивченні та розробці окремих сторін живописних завдань: вірному визначенні об'єму предметів, світлотіні, тонально-живописних відношень (вальорів), композиції.

Треба розуміти, що гризайль – техніка самодостатня, хоча може виконувати роль підмальовка під олійний живопис. Вона дуже близька до тонального рисунка. В обох випадках світлотіньові відношення є основним заходом виявлення форми. Разом з тим, розмаїття вальорів, великий діапазон, рухливість матеріалів, що використовуються у гризайлі, та техніка роботи пензлем зближує її із живописом.

Не дивно, що ця техніка знайшла широке використання у монументальному (архітектурному) живописі. У добу Відродження її призначенням була імітація скульптурного зображення – ліпного орнаменту чи скульптурного барельєфа. Саме цю техніку застосував під час роботи над розписом плафону Сікстинської Капели Мікеланджело. Завдяки чому художнику вдалося передати характерний пластичний зміст форм, де світлотінь – не самоціль, а засіб, яким майстер вільно володіє задля виразності характеристики зображуваного об'єкта. А світлотінь, використана ним як засіб композиційної організації об'ємно-просторових коливань і зв'язує не лише частини фігур, а й середовище в єдиному ритмі.

Значно пізніше і в невеликій кількості в архітектурному живописі з'явилися твори, виконані в техніці гризайлі, що не імітують скульптури. Вони виконують роль площинних "вставок", коли колірне рішення не дозволяло вводити нові плями, а архітектурне – використовувати скульптурні зображення.

На жаль, за часів радянської влади в архітектурі, що відмовлялася від будь-яких прикрас, гризайль або зовсім була відсутня, або настільки видозмінилася, що виникає сумнів: чи можливо відносно неї вживати термін "гризайль".

Ще нещодавно гризайль майже не зустрічалася у вигляді завершених станкових творів, частіше – у підготовчих та навчальних роботах, ескізах, етюдах, начерках та "штудіях". Сьогодні про гризайль згадують все частіше. Її знову залюбки використовують не лише під час розписів інтер'єрів, але й як техніку для станкового живопису.

І це не дивно, адже для виконання завдання "гризайль" можуть використовуватись будь-які фарби: акварель, гуаш, темпера, акрил, олійні фарби.

Основою для написання гризайлі може слугувати папір, картон, полотно. Найбільш розповсюджений варіант – папір. Він підходить як для акварелі, так і для гуаші та темпер.

Папір відіграє велику роль. Він має бути цупкий, абсолютно білий, добре і рівномірно проклеєний, з достатньою товщиною, рівномірною зернистістю, твердістю й еластичністю. Такий папір повинен не ламатися при згинанні, не прогинатися під олівцем, витримувати тертя гумкою і навіть підчищення ножем. Адже акварельний живопис тендітний і чутливий до різних пошкоджень поверхні паперу та сторонніх плям на ній. Навіть дотик пальців забруднює папір, бо на них завжди є певна кількість бруду або жиру, і на таких забруднених місцях нанесена пензлем акварель пливе. Також бажано не користуватися гумкою при виправленні рисунка, бо при цьому цілість паперової поверхні порушується, і на потертих місцях фарба буде вбиратися сильніше. Тому рисунки рекомендується виконувати на окремому аркуші, а вже після їх виправлення переносити на акварельний папір. Акварельними фарбами працюють тільки лесирувальним методом.

Прописуючи акварель, студент повинен пам'ятати, що на картині мазок ніколи не буде таким, як на палітрі. Пояснюється це тим, що мокра акварель складається із суміші фарби, клею і води. У процесі висихання вода випаровується, і замість неї фарба оточується повітрям, речовиною з іншою оптичною щільністю та іншим коефіцієнтом заломлювання.

Світлотінь у гризайлі, як і в рисунку, є одним із найважливіших засобів досягнення художньої виразності. За її допомогою досягають об'ємності просторового зображення та просторову глибину, не менш важлива світлотінь і у виконанні композиційних завдань.

Передача пластичної форми, як і глибинних коливань простору, у гризайлі значною мірою виявляється саме за допомогою світлотіньових відношень. Вивчаючи реальну форму в певному освітленні та обстановці, необхідно виділити основні градації світло-темного, згрупувати близькі за силою, збираючи їх у контрастні маси. Цим упорядкуємо в головних рисах об'ємно-просторову структуру цілого і його тональну композиційну монолітність.

Професійний художник володіє цілим арсеналом зображувальних засобів. Залежно від головного задуму він згруповує кількість світлого і темного, враховує напруженість в контрастах і найтонших градаціях. Він не повинен сліпо дотримуватися того, що бачать його очі. Необхідно свідомо вирізняти пропорції, що полегшують розуміння зображеного, і, зіставляючи та узагальнюючи, складати найбільш актуальну систему змістових, пластичних членувань як окремих предметів, так і всього зображеного об'ємно-просторового ансамблю. Заради більш образного виявлення суттєвого художник створює перевагу або світла, або тіні, або рівновагу між ними, зв'язуючи напівтони світлом чи тінню. Тому творче відображення дійсності у різних художників може суттєво відрізнятись. І Рембрандт, і Мілле досконало володіли найвищим рівнем організації світлотіні, але використовували її по-різному.

У навчальній роботі необхідно враховувати поступове ускладнення завдань тонової розробки. Враховувати, що інтенсивність засобів (матеріалів) не досягає сили тіньових ударів природи, а білий колір паперу ніколи не дає сили світла, що падає прямо. Тому спроба взяти в повну силу світлотіньові відношення на якомусь ізольованому відрізьку – помилкова.

Особливе значення має світлотінь і в побудові пластичних образів дійсності, і в композиційному виразі. Загальновідомо, що насправді людина бачить не все, на відміну від фототехніки. Її розум робить відбір з побаченого оком, і людина сприймає лише те, що усвідомлює, що відповідає її життєвому досвіду. Саме тому зір художника індивідуальний і цілковито залежить від його культури та розуміння. Враховуючи, що головна мета картини – передати образно це розуміння, то основою повинен стати композиційний розрахунок світлотіні. За такої установки гризайль отримує органічний зв'язок із завданнями, що виникають у поліхромному живописі, і стає засобом виконання завдань живописного порядку.

Перш ніж перейти безпосередньо до завдань у техніці "гризайль", необхідно звернути увагу на найбільш поширені помилки, які виникають у процесі роботи в недосвідчених художників-початківців.

Навіть коли постановка натюрморту чи іншого завдання побудована вірно відносно перспективи та конструкції, вірно взяті пропорції, виявлена світлотінь, передана матеріальність, робота все ж буде невдалою. Щоб розібратися, у чому ж помилка, необхідно звернути свою увагу на подрібненість та строкатість зображення. Початківець вважає за необхідне старанно вимальювати найдрібніші деталі на всіх планах, що призводить до розсіювання уваги глядача. Усе це відбувається через те, що студенти перших курсів не вміють цілісно бачити натуру та узагальнювати її. Погляд наче стрибає з одного предмета на інший, і той, хто малює, отримує низку чітких вражень від кожного об'єкта. Якщо постановка має два плани, то, зосередивши увагу на ближчих предметах, студент бачить їх чітко. Якщо ж дивиться на предмети чи деталі другого плану, то більш чітко й детально бачить їх, а ті, що на першому плані здаються більш розмитими. На відстані грані предметів втрачають чіткість окреслень, але око художника за умови роздільного бачення і здалеку сприймає їх чітко й виразно.

Під час роботи з натури над натюрмортом, у якому присутні блискучі предмети, у початківця зображення вийде строкатим, розбитим на неважливі деталі. Це трапляється через невміння розподілити бліки за силою тону. За умов певного освітлення той чи інший блискучий предмет може мати декілька майже однаково яскравих бліків. У таких випадках студент не повинен прагнути обов'язково відобразити всі, а залишивши один, найбільш яскравий, зробити всі інші його значно слабше, "заглушити" або не зображувати зовсім.

Другою розповсюдженою помилкою є старанно виписані рефлекси. Для того, щоб вони нахабно не "лізли" в очі, їх слід писати значно слабше та узагальнено, ніж вони сприймаються. Щоб грамотно зображувати натуру, необхідно навчитися сприймати її цілісно. Лише одночасний огляд усього об'єкта дозволяє вірно визначати тону та колірну різницю предметів на різних планах, помітити ступінь чіткості їх контурів та кількість деталей. Леонардо да Вінчі казав: "Коли змальовуєш чи починаєш вести якусь лінію, то дивись на все тіло, яке зображуєш". Лише за умови цілісного бачення можна вірно визначити контрастність і помітність кожної деталі, її підпорядкованість загальному тону свого плану. Щоб не фіксувати увагу на окремих предметах і бачити всю натуру одночасно, художники примружують очі, намагаються дивитися "не у фокус", повз, швидко тощо. Сенс усіх цих намагань у тому, щоб у процесі роботи, особливо на заключних етапах, не зосереджувати уваги на окремих предметах, прагнути бачити їх одночасно.

Грамотне зображення базується не лише на цілісному баченні, але й на вмінні художника підпорядкувати зображення єдиному оптичному та композиційному центру. Відомо, що слідування законам перспективи – одна з умов вірної передачі форм. Знання перспективи допомагає показати предмети на площині так, як їх бачить і сприймає око. Але все ж, передаючи форми предметів, художник вирізняє певний об'єкт. У вмінні "націлювати" око на сприйняття певного предмета, бачити натуру узагальнено міститься важлива особливість "постановки" ока художника.

У роботі над натюрмортом, пейзажем чи портретом досвідчений художник не надає всім деталям однакового значення, не вимальює їх з однаковою увагою, не робить їх однаково помітними. Виявлення суттєвого в об'єкті, визначення композиційного чи оптичного центру створюється пригніченням чи зближенням тонів предметів, що віддалені від зорового центру. Якраз студіювання в техніці "гризайль" допоможе закріпити ці навички.

Кінцеве зображення повинне виглядати таким, яке враження складається від натури, коли погляд направлено спрямований на головний об'єкт. У такому разі ми бачимо його чітко, а інші – трохи розмиті. Те саме враження повинне справляти зображення на полотні чи папері, якщо ми прагнемо передати предмети, розташовані на різних планах, чи вирізнити композиційний центр. Цілісність зображення досягається шляхом відбору головного, характерного та підпорядкованого йому другорядного для організації природного, єдиного зорового сприйняття від рисунка чи етюдю. Оцінюючи значення цілісності в картині, Д. Дідро говорив: "Нема прекрасного за межами єдиного; і нема єдності без підпорядкованості". А французький художник XIX століття Теодор Руссо попереджав художників-початківців: "Не кількість деталей робить картину завершеною, а правильність узагальненого. Кожна картина має головний предмет, на якому зосереджена ваша увага; всі інші предмети – лише його доповнення, вони всі цікавлять менше. Головний предмет повинен найбільше зацікавити вас під час роботи. Якщо ж у картині деталі однакові за розміром, то глядач дивиться на неї з байдужістю". Безумовно, вивчення творів майстрів світового мистецтва початківцю слід поєднувати з практичною роботою. Лише за цих умов можна розраховувати на реальний успіх. Саме обмеження палітри при

завданні "гризайль" допоможе студентам зосередитися на головному в постановці, а художникам-професіоналам "очистити" власну палітру, змусить по-новому зазвучати кольори.

Теоретичні знання базуються на власному багаторічному досвіді, на вмінні бачити, конструювати форму, естетизувати об'єкт зображення.

Гризайль повинна допомогти молодим художникам розібратися в тональних відношеннях у живописі, підготувати їх до більш складних завдань; допомогти їм вирішити, що необхідно зробити домінуючим у постановці – середній тон чи максимальні контрасти світлого та темного, чи зможе художник-початківець зібрати їх у масивні групи, чи розподілить як акомпанемент до головного зображення.

Поєднання теорії і практики, дбайливе ставлення до цих найважливіших частин єдиного навчального процесу має вдосконалити володіння технікою монохромного живопису.

### Використані джерела

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Изобр. искусство. 1985.
3. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1950.
4. Леонардо да Винчи. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1952.
5. Лоханько Ф. П. Художні матеріали. Техніка живопису / Лоханько Ф. П., Флорова Т. І. – К.: Образотворче мистецтво і муз. література, 1960.
6. Ракитин В. И. Искусство видеть / В.И. Ракитин. – М.: Знание, 1973.

УДК 304.44

**Сергій Георгійович Лазарєв**  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

## МАСОВА КУЛЬТУРА У ПРОЕКЦІЯХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДУМКИ

*У статті розглядається масова культура у проекціях культурологічної думки, аналізуються особливості феномена масової культури.*

*Ключові слова: Масова культура, історія масової культури, етапи розвитку масової культури, художня культура.*

*This article deals with Mass culture in projections of cultural science and analyzes the phenomenon of Mass culture.*

*Keywords: Mass culture, mass culture history, stages of mass culture, art culture.*

Масова культура – поняття, яке використовується для характеристики сучасного культурного виробництва і споживання. Це виробництво культури, організоване за типом масової, серійної конвеєрної індустрії і поставляє такий же стандартизований, серійний, масовий продукт для стандартизованого масового споживання. Масова культура – специфічний продукт сучасного індустріального урбанізованого суспільства.

Інтерес до явища масової культури виник досить давно, на сьогоднішній день існує чимало досліджень, теорій і концепцій "масової культури" (Г. Лебон, Г. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Канетті, Б. Данем, В. Райх, А.Н. Герцен, П.Л. Лавров, М.О. Бердяєв). Автори більшості з них схильні розглядати її як особливий соціальний феномен, що має свій генезис, специфіку і тенденції розвитку. Теоретики та історики культури дотримуються далеко не тотожних точок зору з приводу часу виникнення масової культури як самостійного соціального феномена.

Існують досить суперечливі точки зору з питання про час виникнення "масової культури". Деякі з них вважають її одвічним побічним продуктом культури і тому виявляють її вже в античну епоху. Набагато більше підстав мають спроби пов'язати виникнення "масової культури" з науково-технічною революцією, що породила нові способи виробництва, розповсюдження та споживання культури.

Щодо зачатків масової культури в культурології існує ряд точок зору. Так, Є. П. Смольська вважає, що підстав для того, щоб говорити про тисячолітню історію масової культури, не існує [10]. Навпаки, американський соціолог Д. Уайт вважає, що до перших елементів масової культури можна віднести, наприклад, бої римських гладіаторів, які залучали численних глядачів. Передумови масової культури формуються з моменту народження людства, і у всякому разі, на початку християнської цивілізації. Для прикладу зазвичай наводяться спрощені варіанти Священних книг (наприклад, "Біблія для жебраків"), розраховані на масову аудиторію.

Згідно з А. Адорно, прототипами сучасної масової культури слід вважати форми культури, які з'явилися під час становлення капіталізму в Англії, тобто на рубежі XVII-XVIII століть. Він переконаний,

що виток масової культури пов'язані з появою в європейській літературі XVII-XVIII століть пригодницького, детективного, авантюрного роману, що значно розширив аудиторію читачів за рахунок величезних накладів. Романи, написані в цей період (Д. Дефо, С. Річардсон), призначалися для ринку і мали явну комерційну спрямованість. Отже, вони тяжіли швидше до "масової", ніж до "елітарної" культури. Проте російські опоненти (Е. П. Смольська [10] та ін.) вказують, що ці твори не містили відомих шаблонів, які характерні для творів масової культури.

Великий вплив на розвиток масової культури зробив і прийнятий в 1870 році у Великобританії закон про обов'язкову загальну грамотність, що дозволив багатьом освоїти головний вид художньої творчості XIX століття – роман.

Ймовірно, точкою відліку у появі та розвитку масової культури слід все ж вважати кінець XIX – початок XX століття.

До однієї з ранніх форм масової культури дослідники відносять детективний жанр, який з'явився ще на початку 30-х років XIX століття і відразу ж набув величезної популярності. У кінці XIX століття щотижневі ЗМІ почали публікацію творів, які згодом отримали назву "серцева преса" або "індустрія мрій". Наприкінці XIX століття в Сполучених Штатах Америки з'являється така форма масової культури як комікси. Спочатку цей жанр був призначений виключно для дітей, але потім став невід'ємною частиною і дорослого життя.

І все-таки все вищевикладене – це передісторія масової культури. А у власному розумінні масова культура проявила себе вперше в США на рубежі XIX-XX століть. Активний, а точніше стрімкий розвиток масової культури починається з середини XX століття. З цього моменту вона стає тотальною і експансивною.

Явище масової культури не просто різновид "традиційної культури", але суттєва зміна культури в цілому. Тобто, розвиток засобів масової інформації та комунікації (радіо, кіно, телебачення, гігантські тиражі газет, ілюстрованих журналів, мережа Інтернет), індустріально-комерційний тип виробництва і розподіл стандартизованих духовних благ, відносна демократизація культури, підвищення рівня освіченості мас при парадоксальному зниженні духовних запитів.

Феномен появи масової культури представляється наступним чином. Для рубежу XIX-XX століть стала характерною всеосяжна масовізація життя. Вона торкнулася всіх її сфер: економіки і політики, управління і спілкування людей. Активна роль людських мас у різних соціальних сферах була проаналізована в ряді філософських творів XX століття.

Х. Ортега-і-Гассет у праці "Повстання мас" виводить саме поняття "маса" з визначення "натовп". Натовп в кількісному і візуальному відношенні є множиною, а множина, з точки зору соціології, і є маса, пояснює Х. Ортега-і-Гассет. Він пише: "Суспільство завжди було рухомою єдністю меншості та маси. Меншість – сукупність осіб, виділених особливо, маса – невиділених нічим. Маса – це середня людина. Таким чином, чисто кількісне визначення – "множина" – переходить у якісне" [7]. Причину висунення мас на авансцену історії Х. Ортега-і-Гассет бачить у низькій якості культури, коли людина даної культури "... не відрізняється від інших і повторює загальний тип" [7].

Корисною для аналізу даної проблеми є книга американського соціолога, професора Колумбійського університету Д. Белла "Кінець ідеології", в якій особливості сучасного суспільства визначаються виникненням масового виробництва і масового споживання [2]. Тут же автор формулює п'ять значень поняття "маса":

1. Маса – як недиференційована множина (тобто протилежність поняттю класу).
2. Маса – як синонім неосвіченості (як про це писав і Х. Ортега-і-Гассет).
3. Маси – як механізоване суспільство (тобто людина сприймається як придатак техніки).
4. Маси – як бюрократизоване суспільство (тобто в масовому суспільстві особистість втрачає свою індивідуальність на користь стадності).
5. Маси – як натовп. Тут закладений психологічний сенс. Натовп не міркує, а кориться пристрастям. Сам по собі людина може бути культурною, але в натовпі – це варвар. І Д. Белл робить висновок: маси – є втілення стадності, уніфікованості, шаблонності [2].

Ще більш глибокий аналіз масової культури зробив канадський соціолог М. Маклюен. Він так само, як і Д. Белл, приходять до висновку про те, що засоби масової комунікації породжують і новий тип культури. У своїх роботах Маклюен підкреслює, що відправною точкою епохи "індустріальної та типографської людини" було винайдення І. Гутенбергом у XV столітті друкарського верстата. Сучасні ж засоби масової інформації, створивши, за словами Маклюена, "глобальне село", створюють і "нову племінну людину". Ця нова людина відрізняється від тої "племінної", що жила колись на землі, тим, що її міфи формує "електронна інформація". За словами Маклюена, друкувальна техніка – створила публіку, електронна – масу. Визначаючи мистецтво провідним елементом духовної культури, Маклюен підкреслював ескейпістську (тобто ту, що відводить від реальної дійсності) функцію художньої культури [6].

Звичайно, в наші дні маса істотно змінилася. Маси стали освіченими, поінформованими. Крім того, суб'єктами масової культури сьогодні є не просто маса, але і індивіди, об'єднані різними зв'язками. Оскільки люди виступають одночасно і як індивіди, і як члени локальних груп, і як члени масових соціальних спільнот, остільки суб'єкт "масової культури" може розглядатися як двоєдиний, тобто – індивідуальний і масовий. У свою чергу поняття "масова культура" характеризує особливості виробництва культурних цінностей в сучасному індустріальному суспільстві, розраховане на масове споживання

цієї культури. При цьому масове виробництво культури розуміється за аналогією з поточно-конвеєрною індустрією.

Як самостійне явище масова культура оцінюється суперечливо.

У цілому існуючі точки зору можна розділити на дві групи. Представники першої групи (Адорно, Маркузе та ін.) дають негативну оцінку цього феномена. На їхню думку, масова культура формує у її споживачів пасивне сприйняття дійсності. Така позиція аргументується тим, що в творах масової культури пропонуються готові відповіді на те, що відбувається в соціокультурному просторі навколо індивіда. Крім того, деякі теоретики масової культури вважають, що під її впливом змінюється система цінностей: прагнення до цікавості і розважальності стає домінуючим. До негативних моментів, пов'язаних з впливом масової культури на суспільну свідомість, відносять також і те, що масова культура ґрунтується не на образі орієнтованому на реальність, а на системі іміджів, що впливають на несвідому сферу людської психіки.

До цієї групи можна віднести і авторів Вчення Живої Етики (Махатми, сім'я Періхів). Згідно парадигми Живої Етики, масова культура за своєю суттю є псевдо-культурою, так як на відміну від справжньої (тобто високої культури) у більшості своїх форм не сприяє гуманістично орієнтованому соціальному прогресу і духовній еволюції людини. Покликання і призначення істинної культури – облагородження і вдосконалення людини. Масова культура виконує зворотну функцію – вона реанімує нижчі аспекти свідомості і інстинкти, які, у свою чергу, стимулюють етичну, естетичну та інтелектуальну деградацію особистості.

Між тим, дослідники, що дотримуються оптимістичній точки зору на роль масової культури в житті суспільства, вказують що:

- вона притягує до себе маси, що не вміють продуктивно використовувати свій вільний час [12];
- створює свого роду семиотичний простір, який сприяє більш тісній взаємодії між членами високо технологічного суспільства [2];
- дає можливість широкій аудиторії ознайомитися з творами традиційної (високої) культури [16].

Осмислення масової культури в буржуазній філософії було розпочато книгами О. Шпенглера, Х. Ортега-і-Гасет, Т. Адорно, пов'язавшими масову культуру з концепцією масового суспільства, який віщував крах "вищої" культури у зіткненні з "масою", "натовпом". З 50-х років ХХ століття переважає критичний аналіз масової культури з позицій традиційного буржуазного ліберального гуманізму (Е. Фромм, Д. Рісмен, Е. Ван ден Хаг, Г. Маркузе, Е. Морен), коли масова культура однозначно інтерпретується як граничне вираження духовної несвободи, засіб відчуження і гноблення особистості.

Перебільшуючи роль технічних засобів масової комунікації, критики масової культури розглядають її поза зв'язком з буржуазним характером культури і одночасно ігнорують двоїсту природу масової культури. Безсумнівно, що через систему масової комунікації мільйони людей отримують відому можливість ознайомитися з творами справжньої літератури, мистецтва, досягненнями науки. Ця двоїстість служить ґрунтом для виникнення апологетичних концепцій, що виправдовують диференціацію культурної продукції і стверджують, що масова культура відповідає запиту масового споживача (Т. Парсонс). М. Маклюен стверджує, що масова культура долучає до духовних цінностей маси, в минулому відчужені від панівної культури, створює відносно високий стандарт форми масової культурної продукції. З романтичних позицій заперечуючи "цивілізацію писемності", Маклюен малює картину "глобального села", де з допомогою масової комунікації виникає ідилія вільного від індивідуалізму спілкування людей [6].

Масова культура, зображувана як чудовисько, що пожирає в людині все людське, – головний герой великої кількості антиутопій, книг-кошмарів, книг-застережень в західній літературі: Дж. Оруелл, О. Хакслі, Р. Бредбері, Р. Шеклі та ін.

З середини 60-х років аналіз і критика масової культури у всіх формах її прояву успішно розвиваються в роботах філософів і соціологів – марксистів.

Витоки широкого розповсюдження масової культури в сучасному світі криються в комерціалізації всіх суспільних відносин, на яку вказував ще К. Маркс у "Капіталі".

Прагнення бачити товар у сфері духовної діяльності в поєднанні з потужним розвитком засобів масової комунікації й призвело до створення нового феномена – масової культури. Заздалегідь задана комерційна установка, конвеєрне виробництво – все це багато в чому означає перенесення до сфери художньої культури того ж фінансово-індустріального підходу, який панує і в інших галузях індустріального виробництва. До того ж, багато творчих організацій тісно пов'язані з банківським і промисловим капіталом, що спочатку обумовлює їх орієнтованість (будь-то кіно, дизайн, ТБ) на випуск комерційних, касових, розважальних творів. У свою чергу споживання цієї продукції – це масове споживання, бо аудиторія, яка сприймає цю культуру – це масова аудиторія великих залів, стадіонів, мільйони глядачів телевізійних та кіноекранів.

У соціальному плані масова культура формує новий суспільний прошарок, який отримав назву "середній клас". Процеси його формування та функціонування в області культури найбільш конкретизовано викладені у книзі французького філософа і соціолога Е. Морена "Дух часу". Поняття "середній клас" стало основоположним у західній культурі та філософії. Цей "середній клас" став і стрижнем життя індустріального суспільства. Він же і зробив настільки популярною масову культуру.

Масова культура міфологізує людську свідомість, містифікує реальні процеси, що відбуваються в природі і в людському суспільстві. Відбувається відмова від раціонального початку у свідомості. Метою масової культури є не стільки заповнення дозвілля і зняття напруги і стресу у людини індустріального і постіндустріального суспільства, скільки стимулювання споживчої свідомості у реципієнта (тобто у глядача, слухача, читача), що в свою чергу формує особливий тип – пасивного, некритичного сприйняття цієї культури у людини. Все це і створює особистість, яка досить легко піддається маніпулюванню. Іншими словами, відбувається маніпулювання людською психікою і експлуатація емоцій та інстинктів підсвідомої сфери почуттів людини, і перш за все почуттів самотності, провини, ворожості, страху, самозбереження.

Сформована масовою культурою масова свідомість різноманітна у своєму прояві. Однак вона відрізняється консервативністю, інертністю, обмеженістю. Вона не може охопити всі процеси в розвитку, у всій складності їх взаємодії. У практиці масової культури масова свідомість має специфічні засоби вираження. Масова культура більшою мірою орієнтується не на реалістичні образи, а на штучно створювані образи (імідж) і стереотипи. У масовій культурі формула (а в цьому і є сутність штучно створюваного образу – іміджу або стереотипу) – це головне.

Масова культура в художній творчості виконує специфічні соціальні функції. Серед них головною є ілюзорно-еволюційні: прилучення людини до світу ілюзорного досвіду і нездійснених мрій. І все це поєднується з відкритою або прихованою пропагандою панівного способу життя, яка має своєю кінцевою метою відволікання мас від соціальної активності, пристосування людей до існуючих умов, конформізм.

Звідси і використання в масовій культурі таких жанрів мистецтва як детектив, вестерн, мелодрама, мюзикл, комікс. Саме в рамках цих жанрів створюються спрощені "версії життя", які зводять соціальне зло до психологічних і моральних чинників.

Висновки. Отже, таким чином, можна зробити висновок, що критичний аналіз масової культури акцентував у ній характеристики "низької", примітивної культури, "культури мас", що створює загрозу "високій культурі", або підкреслював використання елітами масової культури, що пробуджує "низинні інстинкти" для духовної експлуатації мас, масової стандартизації і знеособлення. При більш оптимістичних підходах масова культура розглядалася як в цілому задовільна форма культури, характерна для зрілого індустріального суспільства з високим рівнем освіти, високим рівнем життя, з розвинутою системою масових комунікацій.

У сучасній культурології та соціології поняття "масова культура" все більше втрачає свою критичну спрямованість. Підкреслюється функціональна значимість масової культури, що забезпечує соціалізацію величезних мас людей в умовах складного, мінливого середовища сучасного індустріального урбанізованого суспільства. Стверджуючи спрощені, стереотипні уявлення, масова культура тим не менш виконує функцію постійного життєзабезпечення для різних соціальних груп. Вона забезпечує також масове включення в систему споживання і тим самим функціонування масового виробництва. Масова культура характеризується загальністю, вона охоплює широку серединну частину суспільства, зачіпаючи специфічним чином і еліту, і маргінальні верстви.

Потрібно сказати про можливі соціальні перспективи масової культури. Вона міцно закріпилася в сучасному суспільстві, і чекати її спонтанного зникнення, принаймні, в найближчий історичний період, не доводиться. Очевидно, що якщо вона продовжить своє існування в теперішньому вигляді, то загальний культурний потенціал цивілізації не тільки не зросте, але може понести і істотний збиток. Псевдо-цінності масової культури все ж занадто обтяжливі і навіть руйнівні для особистості і суспільства. Тому необхідна ідейна трансформація масової культури через її наповнення більш високими ідеями, соціально значимими сюжетами і естетично досконалими образами. Ми вважаємо, що вирішальну роль у такій позитивній трансформації масової культури може і повинна зіграти світова духовна культура у всьому різноманітті своїх видів і форм.

#### **Використані джерела**

1. Ашин Г. К. Миф об элите и "массовом обществе" / Г. Ашин. – М. : Международные отношения, 1966.
2. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / Д. Белл ; [под ред. Иноземцева В.Л.]. – М. : Академия, 2004. – 788 с.
3. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита / Ю.Н. Давыдов. – М. : Искусство, 1966. – 343 с.
4. Гуревич П. С. Философия культуры / П.С. Гуревич. – М. : Аспект-Пресс, 1995. – 315 с.
5. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А.Б.Гофман. – [4-е изд., испр. и доп.] – М. : КДУ, 2010. – 228 с.
6. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2007. – 464 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 586 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация общества / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
9. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
10. Смольская Е. П. Массовая культура: развлечение или политика? / Е.П. Смольская. – М. : Мысль, 1986. – 142 с.

11. Теплиц К. Т. Всё для всех. Массовая культура и современный человек // Человек: образ и сущность / К.Т. Теплиц. – М. : ИНИОН РАН, 2000. – 261 с.
12. Фетисова Т. А. Культура города // Человек: образ и сущность / Т.А. Фетисова. – М. : ИНИОН, 2000. – 212 с.
13. Флиер А. Я. Массовая культура и её социальные функции // ОНС: Общественные науки и современность / Флиер А.Я. – М., 1998. – № 6. – С. 135 – 148.
14. Хоруженко К.М. Культурология: Энциклопедический словарь / Хоруженко К.М. – Ростов-на-Дону. : Феникс, 1997. – 640с.
15. Шагинская Е. Н. Массовая культура XX века: очерк теорий // Полигнозис. – М., 2000. – № 2. – С. 80 – 82.
16. Шестаков В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной "массовой культуры" / В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1988. – 224 с.

УДК 726.6 (477-25)

**Тетяна Сергіївна Мершавка**  
асистент-стажист Національної академії  
мистецтв та архітектури

### ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ ПРОГРАМА СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ У СИМВОЛІЧНОМУ ВИМІРІ

*У статті аналізується ідейно-художня програма Софії Київської, головного храму України – Русі, який з самого початку свого створення став головним храмом міста і держави та уособлював собою Премудрість Божу, яка зійшла на новонавернений народ. Розглядається символіка архітектури храму, його розписів.*

Ключеві слова: мозаїка, Оранта, християнство, культура, символіка архітектури, собор, Премудрість Божа.

*The article analyzed the ideological and artistic program of St. Sophia, the main temple of Ukraine-Rus'. This from the outset of its establishment, became the main temple of the city and state, and embodied the wisdom of God – descended to convert people. We consider the symbolism of temple architecture, its paintings.*

Keywords: Mosaic, Oranta, Christianity, culture, the symbolism of architecture, the cathedral, the Wisdom of God.

Київ – Новий Єрусалим – це відомий образ української культурної традиції, "Град премудрості Божої" – був і залишається не лише символічною історіософською формулою, але це також і релігійний ідеал, який протягом століть визначав духовні, культурні та суспільно-політичні пріоритети народу України.

"Духовне первородство" Києва відзначено такими фактами, як перша поява православ'я і православного чернецтва у східних слов'ян, утворення навколо Києва стародавньої держави, Києво-Печерська Лавра, мощі православних святих, і головний храм міста і держави – храм Святої Софії – Премудрості Божої.

Високі духовні ідеали, сприйняті народом Русі разом з християнським віровченням, повною мірою втілилися у собор Святої Софії. Триумфальне утвердження християнства у величезній могутній державі зумовило появу грандіозного храму, архітектура і живопис якого оспівували Бога як творця Всесвіту, підносили до нього душі віруючих. Водночас собор мав явити світові новий образ нової Русі, тож важливо визначити, яким уявлявся цей образ сучасникам, які значення "зашифровані" в його зображеннях. Зазначені обставини зумовлюють актуальність поставленої проблеми.

Софія Київська завжди була і залишається цікавим об'єктом для наукових досліджень істориків, філософів, культурологів та мистецтвознавців. Їй присвячена ціла низка наукових праць, так відомий С.С. Аверенцев розглядав Софію Київську, як головний храм Києва. Історик Н.Н. Нікітенко простежує роль собору в історичних процесах на теренах України в XI-XVIII ст. Відомий філософ С. Кримський і Н. Ковальчук розглядає Софію Київську як маніфестацію архетипу софійності. Існують фундаментальні праці архітекторів і мистецтвознавців Айвалова Д.Е., Брутова М.І., Вагнера Г.С., Висоцького С.О., Логвина Г.Н. та інших, присвячені аналізу різних аспектів цієї видатної пам'ятки Русі-України. Але до сих пір відсутній цілісний аналіз ідейно-художньої програми в символічному вимірі. Це постає метою нашої статті. Відповідно мета потребує вирішення наступних завдань:

1. Розкрити символіку архітектурних форм Софії Київської
2. Показати символічне значення внутрішнього розпису храму.
3. Визначити символічне коло ідей Оранти як Непорушної стіни.
4. Зрозуміти символічне значення зовнішнього простору Софії Київської.

Собор Святої Софії – він маніфестував ойкумену міста і протистояв п'їтми зовнішнього світу у хаотичному просторі степу із загрозою життя. Належачи до візантійської архітектурної школи, Софія



Київська є цілком оригінальною спорудою, автором якої, на думку вчених (Л.С. Міляєва), був геніальний зодчий, який виконав сміливе новаторське замовлення

Під час побудови Святої Софії на Русі ще триває перше прилучення до християнства і водночас до інтелектуальної культури, коли те і друге виступає майже як тотожність. Митрополит Іларіон вважав подвиг Володимира не тільки подвигом віри, а й подвигом розуму. В акту віри й акту розуму є принаймні, одна спільна властивість: обидва вони потребують свідомої зосередженості, внутрішньої недремності. Цей "просвітницький" бік християнізації Русі переходив до "духовної" віри, віра набувала передусім обличчя письменності, книжності, любомудрія – любові до Премудрості-Софії.

Із Премудрістю руська священна держава аніскілечки не нижча за грецьку священну державу. А отож і столиця Володимира рівна у славі столиці Костянтина, і головний храм цієї столиці мав право носити то ж багатозначне ім'я – ім'я Премудрості-Софії [1, 301].

У своєму смисловому аспекті місто співвіднесене для середньовічної людини з храмом: місто – це мовби просторий храм, храм – мовби осердя міста, й обидва є образами одного й того ж ідеалу – Небесного Єрусалима, тому Софійський собор є така частина Києва, яка за смыслом своїм дорівнює цілому.

Ідею Софійського собору як Дому Божого виражено в геометрії могутніх об'ємів, прозорій ієрархічній композиції, у мистецькій досконалості архітектури. Як світ має поділ на земне і небесне, так і в Софійському соборі основний об'єм – це земне, а його вивершення – численні бані – небесне.

Суттєву роль у відтінках значення купола храму має кількість куполів, які в числовій символіці розкривають ієрархію ладу небесної сфери. Тринадцять куполів у Софійському соборі Києва символізують втілену Премудрість (Софію) Христа та його дванадцяти апостолів [5, 188-192].

Урочисте п'ятиглав'я, що увінчує центральну частину храму, символізує Христа і чотирьох євангелістів. Ця ідея закладена і в комбінації п'яти вітарів з п'ятьма банями, що височить над ними. Західний фасад з центральним порталом означав вхід до Церкви як громади вірних, тому над ним бачили сім бань – символ Церкви як дому Премудрості, що утверджується на семи стовпах (таїнствах). Число 7 є символом Діви Марії як земної Церкви, котра поєднує в собі небесне і земне, духовне і тілесне, бо воно утворене з чисел 3 і 4:3 – це Св. Трійця, символ усього духовного, а 4 – символ матеріально до світу, який складається з чотирьох елементів (землі, води, вогню й повітря).

Єднання Церкви небесної і Церкви земної через сходження з неба Премудрості символізує ієрархічне пониження бань від центральної великої до чотирьох середніх і восьми малих : 1 – символ Єдиного; 4 – символ чотирьох кінців землі, просвітлених Христовим вченням; 8 – символ освячення як укладення союзу з Богом, тобто хрещення. Цю священну піраміду можна було бачити як з землі, так і з неба, отже, духовно сприймати від Бога, бо храм, подібно до Св. Письма і молитви, є спілкуванням Бога з людиною і людини з Богом.

Найбільш наближеним до людей є число 8, адже, складаючись із чисел 1 (Бог) і 7 ( Церква), воно містить у собі ідею входження Бога в Церкву, під якою розуміється і сам храм, і християнська Русь як нова спільність вірних, і кожен русич-християнин. Із Св.Письма і Св.Предання знаємо, що вісім днів освячувався Єрусалимський храм, на восьмий день приносили немовля в церкву і давали йому ім'я (вцерковлювали). Ось чому вісім бань розміщено над західною частиною храму, яка символізує прихід до християнства. Що найважливіше, число 8 і є символом загального воскресіння при настанні Царства Божого: у Св. Переданні "восьмий день", або "день після суботи" – це день Господній, неділя. Недаремно таїнство хрещення означає воскресіння з Христом, Спасіння. Ідея Спасіння пов'язується з числом 8 вже у Книзі Буття. Коли людство було покаране всесвітнім потопом, врятувалася лише родина праведного Ноя, яка складалася з восьми душ. Родина Ноя є символом спасенного людства, а Ноїв Ковчег – символом Церкви, в якій усі отримують Спасіння. Сакральне число 8 набуло надзвичайно важливої ролі у формуванні розпланувальної структури православних храмів: на всьому християнському Сході біли розповсюджені октагон альні (восьмикутні) церковні споруди і найчастіше цю форму мали баптистерії (хрестильні). Взагалі, у середні віки вісімка була емблемою хрещення водою.

Символіка архітектурних форм, так само, як і стінопис храму, позначена "літургійним рухом" із заходу на схід, від минулого до майбутнього, від Закону ( Старого Заповіту) до Благодаті ( Нового Заповіту). Літургійний день розпочинається з вечора, і так само, як від вечерні, символу Спасіння у Старому Заповіті, до утрени, символу вилуплення у Новому, – 6 годин, так і над бічними фасадами Софії, що ведуть із заходу на схід, бачили 6 бань – це маніфестувало есхатологічне звернення часу, рух Церкви до кінцевої перемоги. Для Церкви, як для общини вірних і водночас для кожної людини окремо, це означало потужну творчу напругу на шляху духовного вдосконалення, перемогу духу над плоттю. Саме шість днів творив Бог світ і саме на шостий день він створив людину і дав їй найвищий дар – дух. Саме тому вождь народу Божого – цар Давид, котрий у давньоруській літературі є прототипом св.. Володимира, через кожні шість кроків приносив Творцеві жертву, коли переносив у Єрусалим ковчег заповіту, що був помешканням Бога. Шлях Спасіння відлічує ритміка арок відкрити тих галерей, які утворюють нижній ярус ієрархічної піраміди. Стовпи арок нагадують собою ряди колон християнської базилики, в якій, як пише відомий мистецтвознавець Г. Вагнер, віруючи розподілялися в міру Спасіння: хто біля кращих стовпів, хто біля входу, хто біля жертовника в центрі храму. Отож, шлях Спасіння був фізично відчутним.

Увінчаний хрестом, компактний 13-баневий масив ніс ідею освяченої Богом єдності (13 – символ Христа і 12 апостолів), що дає змогу згадати 13 східнослов'янських племен, об'єднаних Володимиром під знаком Христа. Подібно до того, як 12 апостолів були послані Христом учити народи, так і 12 перших ієрархів Русі на чолі з князем Володимиром і Київським митрополитом понесли світло істини русичам-язичникам. Новий світ був явлений їм як храм, створений Богом для людини, де вона єднається зі своїм Творцем.

Сакральними числами, напевно, є й розміри собору, освячені авторитетом ново заповітного Одрокровення. В описі Небесного Єрусалима, образом якого є Св. Софія, говориться, що стіна Священного Града має довжину 144 лікті, чому відповідає ширина фасадів собору – 55 м. З цим числом не випадково пов'язана саме ширина споруди: вона орієнтована по двох головних фасадах – східному й західному, причому західний із вежами та центральним входом сприймався як міська стіна з вежами і головними воротами Небесного Єрусалима – Церкви Христової.

Ідея православного храму – це ідея мікркосмосу, об'єднавчого земну та небесну сферу, форми храму, її архітоніки відповідали уявленням об устрої Землі і Всесвіту: "Земля же убо есть вся четырехугольна", – писав Косьма Індикоплов у своїй Християнській типографії. Небо ж покриває землю подібно куполу, не випадково в давньоруському перекладі пророцтва Ісаї говориться, що поставив Бог "небо яко же комару". Чітка філософська концепція об'єднавча в себе інтелектуальні і чуттєві уявлення, зумовило єдність архітоніки та іконографії в художній програмі розписів Софії. Відповідно до візантійської схеми, в центральному куполі, уподібненим небесним сферам, зображення Вседержителя – Христа Пантократора в оточенні чотирьох архангелів. Іоанн Богослов в Апокаліпсисі говорить об ангелах: Води, Світу, Вогню, Повітря, що нагадує нам о чотирьох вихідних елементах світобудови грецької натурфілософії [4, 58]. Фігури Архангелів утворюють в куполі форму хреста і одночасно вказують на чотири сторони світу, подібно розі вітрів. Напівфігура Спасителя укладена в символічне магічне коло, що позначає вічність буття Бога. Серед усіх мозаїк Христос – Пантократор виділяється звеличенням форм та контрастністю кольорів, щоб прийшовши до храму віруючий бачив, що Цар Небесний дивиться на свій "новий" молодий народ.

Нижче куполу, у простінках між вікнами барабана зображені 12 апостолів (унікальний випадок), учнів та супутників Ісуса, яких він покликав, "щоб посилати їх із проповіддю; дав їм владу виганяти бісів" (Мр.3:14-15). І хоча, Київської Русі не існувало за часів апостолів, але перебування на теренах слов'янської землі апостола Андрія, якого в Київській Русі побачили покровителем руської державності.

Важливище символічне значення має вітарна сцена та центральний підкупольний простір храму. Якщо купол – це образ церкви небесної, то алтар – то образ церкви земної. В кончі алтарної стіни зображена Богоматір – Оранта. Богородиця символізує церкву земну. В сучасних методологічних дослідженнях середньовічної іконографії існує системна проблема, пов'язана з домінуванням текстурального підходу до мистецтва. Ключем для розуміння ідейно-художньої програми Софії якраз і є посвятний напис давньогрецькою мовою (над зображенням Оранти) – шостий вірш сорок п'ятого псалма Давида: "Бог посеред нього; нехай не хитається: Бог допоможе йому коли ранок настане" (Пс.45:6). Весь псалом побудований на контрасті двох образів: світового хаосу і непорушного Богохранимого града. Тут йдеться про Горній Єрусалим, Град-Храм, посередині якого перебуває Бог. У такій спосіб ізоморфно декларується часово-просторова вертикаль, що з'єднує Єрусалим (сакральне минуле), Київ (профана сучасне) і Небесний Єрусалим (есхатологічне майбутнє).

Напис над головою фігури Богородиці-Оранти в консі апсиди перебуває з цією фігурою в очевидному смислового зв'язку. Характер цього зв'язку тим важливіший, що Оранта займає у системі мозаїк Софії цілковито особнє місце. Це зображення 5,45 м заввишки, впадає в око кожному, хто входить до храму, і ще до будь-якої рефлексії сприймається як головне, центральне, домінуюче [1, 303].

Традиційний жест Оранти, що сягає ранньохристиянського мистецтва, – підняті до рівня голови руки – жест молитви, але середньовічна архаїка розуміла молитву інакше і притому життєвіше. Варто згадати відоме місце в Біблії, де описується саме такий жест. Згідно з оповіддю Книги Виходу, під час запеклої битви ізраїльтян з амалікітянами Мойсей здійняв догори руки в молитві за свій народ – і доти, доки він неймовірним зусиллям утримував руки піднятими, перемагали ізраїльтяни, а коли руки Мойсея мимоволі опускались, їх долали вороги. У світлі цього популярного в середні віки епізоду, що став старозаповітним прообразом пози Оранти, стає зрозумілим, якого роду молитву зображено в цій мозаїці. Ця молитва – трудне духовне бортництво "за други своя", "духовна брань", по-воїнському непохитне "дерзання" перед Лицем Бога, напруження теургічної сили, від якого мають розсипатися видимі і не видимі, тілесні і безплотні вороги міста і народу. Оранта, яка цілу вічність не опускає своїх здійнятих до гори рук, є воїстину "Воєводою" своїх людей, що самовіддано приймає на себе воїнський труд заступництва за них. Жест київської Оранти духовний, але момент тілесного зусилля та воїнської незламності, що присутній у ньому, робить доброту, випромінювану ним, дуже несентиментальною та спорідненою духом із добротою воїна. Друга прикметна риса Оранти – її пропорції. Фігура Оранти коротка та приземкувата. Але майся що створив Оранту, зумів зрозуміти запити і сподівання руських людей, завдяки чому його творіння стало значною сторінкою в історії духовної культури Русі. Лик Оранти, пильний і ясний, людяний і непохитний, її округлі сильні плечі, її широкі долоні, її надійні стійкі ноги, що виразно вимальовуються під широкими складками хітона, – все це образ молодого київського христия-

янства. Київська Оранта – найкращий образ Оранти "Непорушна стіна". Якщо б одухотвореність Оранти була більш чернечою і менш войовничою, якщо б її фігура була більш тендітною і менш стійкою, вона не змогла б являти собою такий важливий для ідеалу Софії символ загородної стіни проти сил руйнування, проти "тьми зовнішньої".

Третя прикметна особливість Оранти, пов'язана з Софійним колом ідей – її царствене літургійне вбрання. Пурпурові чобітки були у Візантії з часів античності регалією кесаря, отже, простим людям було суворо заборонено носити взуття червоного кольору [1, 305]. Царственный пурпур кесарів оповиває фігуру Оранти і як мафорій, а хітон її підперезаний червоним поясом. Священницьким мотивом одягу, за Лідовим, являється золоті кисті-підвіски, зображені по краю мафорія [3, 247]. Іконографічний задум золотих підвісок складався в нагадуванні про первосвященницьку гідність Богоматері, котра, за думкою візантійських богословів, об'єднувала в собі Ветхозавітну та Новозавітну Церков.

Усе це недвозначно вказує на той аспект образу Богородиці, який співвіднесено з ідеєю царської, Соломонової Премудрості, яка збирає не тільки думки – в упорядковане вчення, а й людей – в єдиномудну спільноту, а землі – в округлену священну державу.

Під зображенням Богородиці-Оранти сцена Євхаристії, одного з головних церковних таїнств, у якому хліб і вино містичним чином пресуществляються в тіло і кров Христову. Вчинення євхаристії становить суть основного християнського богослужіння – літургії. На причасті віруючі, споживаючи хліб і вино, в яких втілені "справжнє тіло" і "справжня кров" Спасителя, з'єднуються з ним і набувають запоруки життя вічного.

Таїнство євхаристії, згідно з церковним вченням, було введено самим Ісусом Христом на Таємній вечері, своєю останньою трапези з учнями (Мт 16:17-35; Мк 14:12-31; Лк 22:17-38). "Господь Ісус в ту ніч, як виданий був, узяв хліб, подяку віддав, і переломив, і сказав: Прийміть, споживайте, це тіло Моє, що за вас ламається Це чинить на спомин про Мене. Також і чашу після вечері, і сказав: Ця чаша Новий Заповіт у Моїй Крові; Це робіть, коли тільки будете пити, на спомин про. Бо кожного разу, коли ви їсте хліб цей і п'єте цю чашу, смерть Господню звіщаєте, аж доки Він прийде" (1 Кор 11:23-26).

Композиція "Євхаристії" включає в себе постаті Ісуса Христа в центрі композиції і відповідних до нього для причастя апостолів, яких очолюють Петро і Павло. Господь стоїть біля престолу і подає своїм учням хліб і вино. Йому можуть прислужувати ангели. У храмі зображення "Євхаристії" традиційно поміщається у вівтарі, в центральній апсиді. За цим сюжетом спеціально закріплено місце, де здійснюється таїнство літургії, бо він наочно пояснює смисл богослужіння.

У "Євхаристії" Софії Київської представлена вже розвинена іконографія цього сюжету. Дзеркальна по композиції символічна сцена, що зображає причащення апостолів Христом – символічне зображення Таємної вечері. Зліва Христос викладає Святій Хліб, а праворуч – Вино [4, 68].

У нижньому регістрі апсиди зображений святительський чин – святителі і диякони, як би навколишні що стоїть в центрі вівтаря престол. Паралельно зі святителями на бічних гранях вівтарних стовпів були зображені старозавітні первосвященники. Збереглася фігура Аарона. Подібне зіставлення так само буде зустрічатися і в інших храмах. Євангельський цикл відрізняється особливою докладністю, так як спрямований на просвітництво новохрещених народу. Тому тут присутній і оповідний елемент. На західних, звернених до віруючих гранях стовпів, фланкують вівтар – Благовіщення. На лівому стовпі фігура – Архангела Гавриїла, на правому – Богоматері. Найважливіші з дванадцятих свят розташовувалися на циліндричних склепіннях подкупольного хреста з чотирьох сторін від купола. Тут ці зображення втрачені, але подібне розташування свят на склепіннях гілок хреста буде з деякими варіаціями використовуватися в давньоруських храмах в усі віки, включаючи XVII століття.

Усі розписи та мозаїки храму, символізують хрещення, навернення молодого руського народу до Віри Православної. А також вказують на особливе значення та символіку Києва – як Граду Господнього – Нового Іерусалима. Проектування на психіку середньовічної людини понять "місто" і "Церква". Київ за часів Ярослава усвідомлював себе тим самим Богохранимим градом, про який ідеться в розглядуваній цитаті зі псалма, лише тому, що "Бог посеред нього", що він несе в собі певний смисл, вищий від нього самого і явлений у його святинях. З іншого боку, призначення київської Софії має вельми життєвий соціальний характер: випромінювати втілені в них святість, силу і смисл на місто і людей, що населяють його. Храм створено, за словами Іларіона, для "святості й освячення города", Богородиця Оранта не просто молиться, а молитовним зусиллям своїх здійснених до гори рук стримує навалу ворожих сил.

Киянин XI століття думав передусім про добробут свого земного граду, щоб він стояв так само твердо, як стоїть на своїх сильних ногах масивна фігура "Непорушної Стіни". Але людина середньовіччя не була матеріалістом, чи спиритуалістом, для неї існував "горячий" смисл буття всередині "долішнього". Причому це стосується не тільки богословів, а й не книжених людей, – з різницею, що перші розуміли зміст епохи виразніше, другі вдовольнялися туманними уявленнями.

Софійна дійсність храму розкривала софійну дійсність світу, бо сам храм є безмежним, спрямованим у вічність.

Отже, Софійський собор став тією вершиною, на яку зійшов новонавернений давньоруський народ, місцем, де була зібрана його загальна молитва. Софійський Собор – це Град, образ одухотвореної речовини, образ людської спільноти, що втілює світовий смисл, поєднання небесного і земного.

"Ікона" космічного Дому Премудрості, звернення його до міста дає йому смислового опору та бадьору надію на перемогу над видимими і незримими ворогами. Горине сходить до долішнього, а те підіймається до горишнього – і все це і є Софія – Премудрість Божа.

### Використані джерела

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник / С. Аверинцев. – К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2007.
2. Ковальчук Н. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук / Н. Ковальчук. – К., 2007.
3. Лидов А. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре : Дизайн. Информациа. Картография \Троица\ / А. Лидов. – М., 2009.
4. Логвин Г. Н. Собор Святої Софії в Києві / Г.Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 2001.
5. Никитенко Н. Свята Софія Київська: історія в мистецтві / Н. Никитенко. – К., 2003.

УДК 316.28

**Лілія Миколаївна Лазарєва**  
аспірантка Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

### ОГЛЯД НАУКОВИХ ПІДХОДІВ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕОРІЙ КОМУНІКАЦІЇ

*У статті розглядаються різні наукові підходи до вивчення теорій комунікації. Висвітлюється проблема відсутності єдиного підходу до вивчення комунікації та художня комунікація як поняття, що пов'язує сфери культури та комунікації.*

*Ключові слова: теорія комунікації, комунікативна модель, технології комунікації, інтеракційний підхід, міжкультурна комунікація, художня комунікація.*

*The article considers the notion of communication, different scientific approaches to the study of communication theories, communication theory. Also this article reveals the lack of unified approach to the study of communication.*

*Keywords: communication theory, communication model, communication technologies, interactional approach, intercultural communication, art communication.*

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. постійно зростає значення інформації та процесів комунікації. Ці зміни зачіпають більшість сфер діяльності людини, насамперед сферу її культурної діяльності. Це дає підстави говорити про актуалізацію всебічного дослідження комунікації як явища культурного простору.

Всебічно розглядаючи різні визначення поняття "комунікація", нами зроблено висновок, що всі визначення комунікації не виключають одне одного, значення терміна не є взаємовиключними, кожне розглядає певний аспект цього феномена, уточнюючи та доповнюючи, даючи більш глибоке осягнення цього поняття.

У сучасній науці виділяється кілька конкретно-наукових підходів до вивчення комунікації. По-перше, це різні підходи технократичного та інтеракційного характеру. По-друге, в рамках інтеракціонізму вчені розділилися у вирішенні питання про те, як пояснити комунікацію – посиланнями на індивідуальну усвідомлену діяльність чи як похідну від соціальної структури. Дебати про комунікацію в подібних термінах займають одне з центральних місць у сучасній соціології, психології та культурології. У рамках саме цих наук склалися основні теоретико-методологічні підходи до вивчення комунікації і робилися різні спроби примирити об'єктивну структуру і суб'єктивну волю.

Технократичні підходи до вивчення комунікації були обумовлені специфікою конкретно-історичних умов та самого предмета дослідження. Так виникли концепції технологічного детермінізму, найбільш відомою серед яких є теорія інформаційного суспільства, що розглядає сучасні технічні засоби інформації в якості найважливішого стимулу і джерела соціального розвитку. Один з основоположників даної теорії Д. Белл вважав, що США і багато європейських країн стають інформаційними товариствами, заснованими не на індустріальному виробництві з його традиційними галузями, а на новітніх інформаційних технологіях і виробництві нового знання [2]. Явною ознакою такої трансформації стає підвищення значення вищої освіти. Знання перетворюється на ключове джерело нововведень і основу соціальної організації і техноструктури [14]. По суті, це новий тип цивілізації, який характеризується прискореною автоматизацією і комп'ютеризацією процесів виробництва та управління, новими технічними системами отримання, переробки, передачі та зберігання інформації, інтелектуалізацією виробничої діяльності, інформатизацією всіх сфер суспільного життя, підвищенням

якості життя, зміною соціальної структури суспільства і т.д. Через зростання ролі знань, інформації та засобів комунікації таке суспільство називають інформаційним.

Очевидно, що нові системи зв'язку, здатні миттєво передавати інформацію практично в необмеженому обсязі на будь-яку відстань, кардинально міняють вигляд людства, ведуть до принципово нового стану культури і цивілізації.

Разом з тим теорія інформаційного суспільства з її оптимістичною вірою в цивілізуючу міць інформаційних технологій проявила певну методологічну недостатність. Сьогодні абсолютна більшість авторів, що думають про нову епоху, стурбовані тим, що в найбільш розвинених країнах Заходу техніко-економічний компонент не просто домінує, але часом пригнічує культурно-етичну складову суспільства.

У цьому зв'язку актуальним стає завдання переходу від техногенної, в тому числі інформаційної, цивілізації до антропогенної, в якій основною цінністю має стати людина, а не техніка. Технічний аспект нової цивілізації є лише засобом досягнення цієї мети.

До категорії технократичних може бути віднесена концепція канадського соціолога і культуролога, теоретика комунікаційних технологій Г. М. Маклюєна. Основним двигуном історії, згідно з Маклюєном, є зміна технологій, яку, у свою чергу, викликає зміна способу комунікації [7]. Канадський вчений вважав, що тип суспільства значною мірою визначається пануючим в ньому типом комунікації, а людське сприйняття – швидкістю передачі інформації. Історичні форми комунікацій він уподібнює галактикам, які можуть зустрічатися, проходити одна через іншу, змінювати свою конфігурацію [7].

До винаходу писемності людину оточувала лише усна мова. Винахід алфавіту як активного комунікативного засобу викликало "експлозію" – триваючий вже три тисячоліття вибух механічної технології, фрагментарної писемної культури, візуальний тиск якої гіпертрофував око, перемикнув центр сприйняття з слуху на зір. Людство вступило в механістичну епоху, що продовжується до цього дня.

Русійними силами нової революції стали електронні ЗМІ, перш за все телебачення. Саме телебачення, за Маклюєном, дозволило людству повернутися в дописемну громаду, у глобальне село, де інформація доступна відразу всім і отримати її можна практично миттєво. Маклюєн вважав, що в результаті електронно-комунікативної революції людство опиняється на порозі "розкріпаченого і безтурботного світу", в якому дійсно може стати єдиною сім'єю. Разом з тим, він відзначав, що бурхливий розвиток сучасних інформаційних технологій веде до того, що зміст комунікації відступає на задній план, стає багато в чому випадковим, ситуативним, а засоби її здійснення набувають наростаючі можливості маніпулювання свідомістю людей, "зомбування" [7].

У рамках технократичної парадигми отримала свій розвиток "математична теорія комунікації" (передачі повідомлень в технічних системах зв'язку – телефон, телеграф тощо) інженера і математика К. Шеннона [15], заснована на загальній теорії систем біолога Л. фон Берталанфі. Ця теорія виходить з наступних посылок: повідомлення (точніше, їх коди) надходять з джерела через канал зв'язку (з можливими перешкодами) в приймач інформації.

Системний підхід розглядає комунікацію як систему, в якій присутні: джерело, передавач, канал, одержувач, місце призначення, шум. Комунікація означає, що джерело інформації вибирає бажане повідомлення, передавач кодує повідомлення в сигнали, а одержувач розшифровує сигнали в повідомлення. Успіх інформаційної передачі залежить від здатності точно одержати повідомлення в місці призначення. Проблемами інформаційної передачі є: надмірність (повторення, копіювання інформації); шум (будь-яке спотворення, яке виникає при передачі сигналу від джерела до місця призначення); зворотний зв'язок (коригувальна інформація від одержувача) [10].

На основі цієї теорії були сформульовані теорії комунікації в організаціях, популярні в кінці 1960-х – початку 1970-х рр., згідно з якими комунікація представлялась як діяльність, спрямована на виготовлення, передачу та збереження інформації в рамках різних організаційних структур.

Технократичні теорії викликали незадоволеність, обумовлену їх механістичністю, як правило, обмежуючою комунікацію точкою зору виробництва, передачі та обробки інформації, а також використовуваних при цьому технічних засобів. Подолання механістичності формалізовано-технократичного підходу було пов'язано з інтеракційним підходом до дослідження комунікації, значно більшою мірою враховувачим роль людини як суб'єкта комунікації.

Інтеракційний підхід розглядає комунікацію як взаємодію. У рамках інтеракціонізму склалося багато теоретико-методологічних напрямів, що розробляються в культурології, психології, соціології, соціальній психології.

На початку і середині ХХ ст. комунікація найчастіше розглядалася в контексті загальнотеоретичних побудов біхевіоризму, що зводив її до прямого впливу повідомлень комунікатора на реципієнта, де останній виступає лише як об'єкт, що реагує на інформацію.

При альтернативному баченні сутності комунікації на перший план висувається активність реципієнта як рівноправного суб'єкта комунікативної діяльності. У результаті, в 1953 Т. Ньюкомбом був сформульований інтеракціоністський підхід до комунікації. Суб'єкти комунікації тут рівноправні і пов'язані як взаємними очікуваннями й установками, так і спільним інтересом до предмета спілкування. Комунікація розглядається як реалізація цього інтересу за допомогою переданих повідомлень. Ефекти комунікації полягають у зближенні або розходженні точок зору комунікатора і реципієнта на загальний предмет, що в свою чергу означає розширення чи звуження їх можливостей взаєморозуміння і спів-

праці. Такий погляд на комунікацію ставить в центр уваги досягнення згоди між суб'єктами комунікації, встановлення рівноваги в системі взаємних установок [10].

Ще одним напрямком інтеракційного підходу є напрямок символічного інтеракціонізму (термін запропонував Г. Блумер). Біля його витоків стояв американський філософ, соціолог і соціальний психолог Дж. Мід. Мід заперечував біхевіористську тезу, згідно з якою поведінка людей – це пасивна реакція на стимул. Для символічного інтеракціонізму комунікація – не просто реакція, а суб'єктивна осмисленість та спрямованість на інших. Взаємодії між людьми розглядаються як безперервний діалог, у процесі якого вони спостерігають, осмислюють наміри один одного і реагують на них. Лише надавши дії "іншого" якийсь сенс, значення ("символізувавши" його), люди реагують на ці дії. Таким чином, ці реакції, вважав Мід, носять не автоматичний, а осмислений характер символічних дій; явища, яким надається будь-яке значення, стають символами [9].

З символічного інтеракціонізму вийшла етнометодологія – теоретичний підхід, ініційований американським соціологом Г. Гарфінкелем. Універсалізуючи методи етнографії та способи організації повсякденної життєдіяльності людей в примітивних культурах, етнометодологія визначає своїм предметом процедури інтерпретації, приховані, неусвідомлювані, нерелексивні механізми соціальної комунікації між людьми. Причому, форми соціальної комунікації не зводяться етнометодологами до мовної комунікації, до повсякденної мови. Етнометодологія розуміє мову комунікації більш широко, включає в неї не тільки вербальну мову, але й мову жестів, виразних рухів, ритуал і навіть мовчання [10].

Деякі дослідники підкреслюють драматургічну складову інтеракції. На думку, І. Хоффмана, люди самі створюють ситуації спілкування, що представляють собою якийсь ритуал, дійство, спектакль, де кожен виконує певну роль. І. Хоффман розглядає театр як аналогію повсякденному життю.

Інтеракціоністський культурологічний підхід до вивчення комунікацій у різних суспільствах та організаціях став дуже популярним в середині та другій половині ХХ ст.. Він має зв'язок з етнометодологією і досліджує загальне та специфічне в комунікаціях представників різних культур.

Теорія міжкультурного змісту комунікації ("проксемія"), що розробляється американським антропологом Е. Холлом, дає можливість усвідомити культурні значення комунікативних дій і відповідне їх виконання, ефективність яких заснована на визнанні приналежності комунікантів до певного культурного середовища. При цьому аналізі комунікації використовується поняття "соціальна дистанція", яке характеризує ступінь близькості або відчуженості соціальних груп та осіб. Вона не тотожна просторовій, географічній дистанції, хоча може виражатися і в специфічних формах розселення етнічних груп. Аналіз соціальної дистанції був вперше здійснений Г. Зіммеlem, Р. Парком, Е. Берджессом, Л. фон Візе [10].

Соціокультурні аспекти комунікації знайшли відображення у теорії "обличчя" (ідентичності) у переговорах, запропонуваної С. Тінг-Тумі. Ця теорія ґрунтується на наступних припущеннях: учасники переговорів незалежно від їхньої культурної приналежності намагаються зберігати ідентичність (обличчя) у всіх комунікативних ситуаціях.

Особливу увагу теорія приділяє тому, що процеси комунікації обумовлені етнічними характеристиками сторін, які впливають на тривалість і умови переговорів, це зазвичай пов'язують не лише з культурним і національним походженням, але з расовими, релігійними та лінгвістичними рисами.

Етнокультурна матриця ділових комунікацій (переговорів) включає також такі параметри, як етнічні ярлики, жарти: упередження, культурні та мовні відмінності, спільні інтереси та цінності, гостроту етнічних відмінностей, передісторію етнічних відносин, міжетнічні контакти та потенціал взаємодії [10].

Серед теорій інтеракційного підходу, які пов'язують сфери комунікації та культури, особливе місце займають теорії художньої комунікації.

Художня комунікація, з точки зору Ю. Лотмана, активного послідовника формальної школи 30-х років, розглядається як "деавтоматизована" що характерно для літературної мови на противагу повсякденному спілкуванню, що є автоматичним [6].

Ю. Лотман висунув низку нових тез:

— культура породжує нові повідомлення за допомогою нових мов;

— культура зорієнтована як мінімум на дві мови, наприклад, зображальну і словесну;

— комунікація – це переклад мови мого "я" мовою твого "ти", тобто коди учасників не тотожні, а тільки перехреснюються;

— жодна "монологічна" структура не може витворити принципово нове повідомлення, бо не є мислячою, якою може бути лише діалогічна (двомовна) структура як мінімум;

— пам'ятають культури є механізм активного моделювання нового, що звернене до минулого.

Ю. М. Лотман в усіх своїх працях підкреслює особливе значення саме художнього тексту. Він зазначає: такий текст цікавий саме своєю непередбачуваністю. Тому ми використовуємо ці типи текстів багато разів. Звичайні тексти не спроможні на повторне функціонування. Мистецтво, вважав Ю. М. Лотман, розпросторює видноколо непередбачуваного, це простір свободи [4].

Ролан Барт запропонував свою модель міфологічної комунікації як вторинну семіологічну систему. Матеріальні носії міфичного повідомлення (власне мова, фотографія, малярство, реклама, ритуали, певні предмети), хоч якими різними були б самі по собі, щойно вони стають складовою частиною міфа, зводяться до функції позначування; всі вони являють собою тільки вихідний матеріал для побу-

дови міфа; їхня єдність полягає в тому, що всім їм надається статусу мовних засобів. Тобто система "форма – зміст" на наступному етапі починає функціонувати як форма для нового міфологічного змісту. Р. Барт бачить у міфів дві семіотичні системи: одна – це мова, яка названа ним мовою-об'єктом, друга – це сам міф як метамова. "Ось чому семіолог із повним правом має однаковий підхід до письмового тексту і малюнка: для нього важлива в них та властивість, що обидва є знаками, які готові для побудови міфа; і той, й інший володіють функцією позначування, і той, й інший являють собою мову-об'єкт" [1].

Ю. Хабермасом була розроблена теорія комунікативної дії. Ще до появи двотомної праці "Теорія комунікативної дії" Ю. Хабермас ввів ряд фундаментальних для цієї теорії понять [13]. Центром зусиль Ю. Хабермаса стало розрізнення і, можна сказати, протиставлення інструментальної та комунікативної дії. Втіленням інструментальної дії Ю. Хабермас вважає сферу праці. Ця дія упорядковується згідно з правилами, які ґрунтуються на емпіричному знанні. При здійсненні інструментальної дії реалізуються – відповідно до критеріїв ефективності, контролю над дійсністю – певні цілі, здійснюються передбачення, що стосуються наслідків цієї дії. Під комунікативною дією Ю. Хабермас вже в роботах 60-х років розуміє таку взаємодію, принаймні, двох індивідів, яка упорядковується згідно з нормами, що приймаються за обов'язкові. Якщо інструментальна дія орієнтована на успіх, то комунікативна дія – на взаєморозуміння діючих індивідів, їх консенсус. Ця згода щодо ситуації та очікуваних наслідків заснована скоріше на переконанні, ніж на примусі. Вона передбачає координацію тих зусиль людей, які спрямовані саме на взаємопорозуміння [13].

Поява та розвиток новітніх технологій комунікації, технічних засобів спілкування зумовили формування нового культурного простору – масового суспільства. Дане суспільство характеризується наявністю специфічних засобів зв'язку – засобів масової комунікації. Бурхливий розвиток засобів масової комунікації в ХХ – ХХІ ст. призвів до зміни світосприйняття, трансформації, "дегуманізації" культури та мистецтва, формування нового віртуального світу спілкування.

В цих умовах виникають нові теорії та концепції, які вивчають місце та роль масової комунікації в суспільстві.

Теорії чарівної кулі та підшкірних ін'єкцій, або "лікарського засобу для підшкірних ін'єкцій", розроблені Х. Лассуелом, відкривають історію дослідження масової комунікації. Згідно з цими теоріями, ті, хто управляє засобами інформації, керує суспільством, оскільки засоби інформації мають прямий, безпосередній і потужний вплив на тих, хто звертає увагу на їх зміст. Вплив ЗМІ на людей подібний до кулі або підшкірному впорскуванню. У відповідності з теорією акумуляції сила і ефективність впливу засобів інформації на людей прямо пропорційні частоті інформаційних "ін'єкцій" [10].

Теорія селективної аудиторії, стверджує, що аудиторію не можна представляти як слухняну масу, некритично, сприймаючи будь-яку інформацію. Кожна людина (як особистість, як індивідуальність) має власні смаки, уподобання та інтереси, відповідно до яких здійснює вибіркове споживання інформації, пропонованої ЗМІ.

Теорія, що отримала назву "спіраль тиші / мовчання", розвинена Е. Ноелль-Нойманном, нагадує про "парадокс голосування", згідно з яким багато хто не бере участь у виборах, оскільки вважає, що їх "голос" не є вирішальним. Так і в масових комунікаціях: "популярним експресом" новин і думок стають ті, хто вважає, що вони таким являються, у той час як інші, що не мають подібного упередження, "відмовчуються".

Теорія дифузії (поширення) інновацій розроблялася Е. Роджерсом в 1960-ті рр. в області зв'язку і знайшла застосування в антропології, соціології, політичних дослідженнях, маркетингу. Дифузія розуміється як процес, при якому нововведення поширюється в суспільстві через комунікаційні канали протягом певного часу.

Розповсюдження інновацій може носити запланований або самовільний характер; в будь-якому випадку, воно призводить до соціальних змін. Ефективним інструментом поширення інновацій є ЗМІ.

Теорія культивування виникла на основі науково-дослідної роботи Дж. Гербнера в області "культурних індикаторів" (середина 1960-х рр.), серед яких центральне місце займали засоби масової інформації та в першу чергу телебачення. Мас-медіа в цілому розглядалися як засоби, культивує установки та цінності, які вже існують в культурі.

Теорія набуття користі і задоволення, представлена в кінці 1950-х рр. Дж. Бламлером і Е. Кацем, стверджувала, що глядачі аж ніяк не пасивно сприймають повідомлення засобів масової інформації. Члени аудиторії, згідно з даною теорією є активними відбирачами повідомлень, що орієнтуються на свої цілі, потреби інтереси, ціннісні орієнтації. Активність споживача інформації зумовлена також, зовнішніми обставинами, до яких у першу чергу відноситься конкуренція засобів масової комунікації [10].

Отже, аналізуючи перераховані теорії і підходи можна зробити висновки, що вивчення комунікації на даному етапі являє собою розгляд концепцій, які описують, пояснюють, оцінюють та узагальнюють процеси комунікації. Разом з тим у вітчизняній науці поки що не вироблено цілісного всеохоплюючого розуміння процесу комунікації, єдиної наукової системи. Для її побудови необхідно узагальнення тих знань про комунікацію, які мають у своєму розпорядженні культурологія, соціологія, психологія, природничі та технічні науки, що створюють емпіричну та теоретичну базу теорії комунікації.

**Використані джерела**

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [из книги "Мифологии", "Литература и метаязык", из книги "О Расине"; "Литература сегодня"; "Воображение знака"; "Структурализм как деятельность"; "Две критики"; "Что такое критика"; "Литература и значение"; "Риторика образа"; "Критика и истина"; "Наука и литература"; "От науки к литературе"; "Смерть автора"; "Эффект реальности"; "С чего начать?"; "От произведения к тексту"; "Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По"; "Удовольствие от текста"; "Разделение языков"; "Война языков"; "Гул языка"; Лекция (1977)] / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Белл Д. Социальные рамки информационного общества / Новая технократическая волна на Западе.— М. : Прогресс, 1986. – 342 с.
3. Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини. – К. : Освіта, 1999. – 351 с.
4. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1994. – 399 с.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – СПб. : "Искусство—СПб", 2000. – 704 с.
6. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – 752 с.
7. Маршалл Маклюэн. Понимание медиа: внешние расширения человека / Understanding Media: The Extensions of Man. – М. : Кучково поле, 2007. – 464 с.
8. Масова комунікація: Підручник / А. З. Москаленко, Л. В. Губерський, В. Ф. Иванов, В. А. Вергун. – К. : Либідь, 1997. – 216 с.
9. Мид Дж. Г. Избранное: Сб. переводов / РАН. ИНИОН. Центр социал. научн.-информ. исследований. Отд. социологии и социал. психологии; Сост. и переводчик В. Г. Николаев. Отв. ред. Д. В. Ефременко. – М., 2009. – 290 с.
10. Основы теории коммуникации: Учебник / [М.А. Василик, М.С. Вершинин, В.А. Павлов и др.] ; под ред. М.А. Василика. – М. : Гардарики, 2003. – 615 с.
11. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. – К. : Видавничий центр "Київський університет", 1999. – 308 с.
12. Фотев, Г. Герберт Блумер: символический интеракционизм / Современная американская социология. – С. 146–156.
13. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Пер. с нем. под ред. Д.В. Складнева, послесл. Б.В. Маркова. – СПб. : Наука, 2000. – 380 с.
14. Galbraith J. K. The New Industrial State, Hamish Hamilton, 1967. – 427 p.
15. Shannon C.E. A Mathematical Theory of Communication / Bell System Technical Journal. P – 1948. T.27. – P. 379–423, 623–656.

УДК 371.383(477.84)6

**Олена Стефанівна Стебельська**  
аспірантка Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ  
В КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА:  
до історіографії проблеми**

*У статті висвітлюються історико-політичні та культурно-етнічні процеси розвитку музичної культури Тернопільщини. Зроблено історичний аналіз особливостей музичної культури даного регіону й дослідження процесу збереження етнокультурних традицій на прикладі формування музичного інструментарію та пісенного фольклору.*

*Ключові слова: музична культура, музична культура Тернопільщини, народна інструментальна музика, пісенний фольклор, культурно-історичний процес.*

*This article tells us about the historical and political processes of the development of musical culture in the Ternopilskyi region. An analysis was made of the musical culture specifics of the region and a research was made of the way to save ethnic traditions with instrumental music, folklore, cultured and historical process on the example of musical instruments and folklore forming.*

*Keywords: musical culture, musical culture of Ternopilskyi region, national instrumental music, song folklore, cultural-historical process.*

Останніми десятиріччями неодноразово в полі дослідження українських музикознавців перебувають процеси розвитку музичної культури саме регіонів. Особливо інтерес до відродження забутих сторінок музичного життя регіонів зростає в період існування України як незалежної держави.

Музична історія регіону Тернопільщини, на жаль, залишається мало дослідженою в контексті регіонального джерелознавства; сформувався незначна кількість зразків, що стосуються лише окремих областей етномузикознавства Західного Поділля. Так, проблему розвитку традиційної інструментальної музики Західного Поділля досліджував Б.Водяний, етномузикологічні аспекти дослідження музичного фольклору Хмельницького Поділля досліджувала О.Дудар, а також О.Смоляк, який здій-



нив значну збирацьку та транскрипторську роботу, що оформлена в збірці "Весняна обрядовість Західного Поділля". З цієї точки зору історико-культурний матеріал територій Тернопільщини видається цікавим завдяки динамічності територіальних та етнічних процесів.

Останніми роками з'являються дослідження панорамного вивчення регіональної музичної культури, які суттєво доповнюють розвиток регіоніки як актуальної галузі сучасної української музичної історії та формують якісно новий рівень уявлень про розвиток музичної культури окремих регіонів держави. Так, наукову традицію у визначенні регіональних зон України з власними регіональними особливостями в галузі культури мають загальна та музична етнографія, музична фольклористика, етномузикознавство та ін. науки, предметом яких є життя народу (нації).

Українська етнографія, фольклористика спираються на територіальний фактор проживання етногрупи, соціуму як один з найважливіших рис культури і побуту "виявляються у територіальному аспекті й зумовлені характером історичного розвитку окремих регіонів України, природно-географічними умовами, взаємозв'язками з іншими народами. Етнографічне районування дозволяє визначити типологічні риси тих або інших явищ культури і генетичні зв'язки між ними. З цього погляду територія України поділяється на ряд основних зон: Середнє Подніпров'я (Наддніпрянина), Поділля та ін." [2, 10].

Практика регіональних досліджень є розвиненою і у музичній фольклористиці. На думку О. Правдюка і К. Квітки, які заклали основи цього напрямку науки, були "... спроби встановити межі між найбільш характерними локальними районами засновувались на тих безпосередніх завданнях, які ставилися дослідниками".

Регіональні дослідження на сьогоднішній день конституювалися в окрему галузь музичної фольклористики як системи наукових дисциплін. В ній, за визначенням А. Іваницького, поряд з музичною етнографією, діалектологією, етномузикологією, етномузикознавчою психологією, етнофонією, музичною компаративістикою, етномузикознавчою дефектологією, існує ареальна типологія, яка "розробляє структурні аспекти музичної діалектології" [2, 12].

Досвідом географічної науки опрацьоване поняття географії культури або культурної географії, яка вивчає "територіальну диференціацію культури та її окремих компонентів – спосіб життя, традиції населення, елементи матеріальної і духовної культури, мистецтво та ін." Суміжні поняття, які залучають до свого культурологічного змісту географічний компонент, застосовуються культурологією.

Під поняттям регіональної культури розуміють "надетнічну культуру, яка складається та існує впродовж тривалого історичного періоду в певному географічному ареалі". Відповідно, культурним ареалом є "географічний район, простір, у середині якого у різних культур виявляється подібність у їх загальних рисах".

А. Сохор визначає поняття музичної культури так: "Це єдність музики та її соціального функціонування, це складна система, до якої входять: музичні цінності, що створюються або зберігаються в даному суспільстві; усі види діяльності із створення, зберігання, відтворення, розповсюдження, сприйняття та використання музичних цінностей; усі суб'єкти діяльності разом з їх знаннями, навиками та іншими якостями, що забезпечують її успіх; усі установи і соціальні інститути, а також інструменти та обладнання, які обслуговують цю діяльність".

Наступне поняття – регіональна музична культура – тлумачиться як інтеграція таких змістів: регіональні характеристики музичних цінностей, створених і збережених суспільством в межах досліджуваного регіону; діяльність із створення, збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття музичних цінностей в даному регіоні; суб'єкти цієї діяльності, що проживають в досліджуваному регіоні разом з їх знаннями, навичками; установи, соціальні інститути, які функціонують в досліджуваному регіоні. Набуття усіма галузями та елементами системи музичної культури регіональних ознак становить зміст процесу регіоналізації.

Інтегрованим поняттям є також поняття музичної культури Тернопільщини, розташованої в західній частині Поділля, в "лісовій зоні". Вона є сукупністю музичних цінностей, створених і збережених на Тернопільщині – збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття й використання музичних цінностей; суб'єктів цієї діяльності, що проживають в Тернопільській області, разом з їх навичками, знаннями; установ, соціальних інститутів цієї діяльності, розташованих в регіоні, їх об'єднання, інститутів, тощо.

Тернопільська область розташована у західній частині України і межує з такими історико-етнографічними регіонами України, як Галичиною, Волинню та Поділлям. З погляду етнології, південно-східна частина Тернопільщини належить до Західного Поділля, яке через його особливості називають Галицьким Поділлям.

Область межує на півночі з Рівненською, на сході – з Хмельницькою, на півдні – з Чернівецькою, на південному заході і заході – з Івано-Франківською, північному заході – з Львівською областями України. Східна межа області проходить по Збручу, південна і південно-західна – по Дністру.

Історичні джерела свідчать, що сучасному місту Тернопіль передувало давньоруське поселення Сопільче, або Топільче. Назва його пов'язується з навколишньою болотистою місцевістю (давньоруське "топі" – болота).

Етнічна структура народонаселення Тернопільщини характеризується абсолютною чисельною перевагою українців при наявності декількох етнічних груп: поляків, молдован, євреїв, росіян.

На Тернопільщині до сьогоднішнього дня залишилися у живій традиції глибоко архаїчні пласти вокальної музики – календарно обрядові пісні, пов'язані з трудовим роком селянина: весняні, купальські, жниварські, обжинкові, колядки і щедрівки. Велику групу складають пісні весільного обряду: сольні вівати, пісні і приспівки до всіх випадків, передбачених весільною драмою. Багаточисельним жанром пісенного матеріалу є ліричні і сімейно–побутові пісні з найрізноманітнішою тематикою і надзвичайно широким колом образів і настроїв.

Важливим складовим компонентом багатьох народних звичаїв і обрядів, що здавна побутують в регіоні, виступає інструментальна музика. На формування інструменталізму вплинула антична і візантійська культура. Історія античного музикознавства вражає багатством і різноманітністю інструментарію, а також високим рівнем органіки–розділом античної науки про музику. Використовувались всі основні групи інструментів – ідіофони, кротальон, кимбалон (за Є. Герцманом – цимбали), крупедзідон, сейстрон; аерофони – авлос, сірінкс, сальпінкс; хордофони – ліра, кифара, формінга, барбітос, самбук, пентахорд та ін. інструменти. Аналіз морфологічної конструкції цього інструментарію виявляє певну типологічну спорідненість між традиційними в регіоні інструментами і їх, в даному випадку, античними прототипами.

Історико–політичні, торгові та культурні контакти Русі з Візантією (VIII – X ст.) сприяли також взаємовпливом між музичними культурами обох країн. численні види інструментів, які використовувались в найрізноманітніших сферах візантійського життя: ліри, кифари, псалтеріони – хордофони; труби, корнікси – аерофони; сірінги, – ідіофони. Інструменталізм Еллади, а потім Візантії, який впродовж багатьох століть функціонував на південному сході від центральних і південних районів Тернопільської області, впливав і на формування народно–музичного інструментарію. Тим більше, що цей регіон знаходився на шляху впливів античної і візантійської культур (з Царгороду через територію Сербії і Болгарії в Україну). Цілком вірогідно, що традиції інструментального музикування, а також інструменти могли потрапляти цим шляхом на тернопільські землі.

У період давньоруської держави найбільш репрезентативною формою професійної музичної культури було мистецтво скоморохів, які мали великий вплив на розвиток народної музики, нові мотиви, музичні інструменти. В розвитку культури скоморохів можна виділити два етапи: перший – коли професійні співці виконували героїчні пісні–билини, і шукали собі знатних слухачів у княжому оточенні, серед дружинників (напр. Дмитро Митуся – XIII ст.) і другий, пізніший, – коли скоморохи пішли в народ, від якого утримували засоби для прожиття, пристосувались до смаків і вимог мас і творили, таким чином, фольклорну галузь – народно–інструментальну музику безписемної традиції. В центральних і південних районах Тернопільщини сліди скоморохів збереглися в деяких топографічних назвах – села Скоморохи, Ігровиця, Бубнівка, Дзвиняч та інші.

З XIV ст. у центральних і південних районах Тернопільщини католицька церква дозволяє використовувати інструментальну музику в греко–католицькому обряді, яка звучить разом з хоровим співом або самостійно між молитвами. На органі виконувались інтерлюдії, а також використовувались традиційні інструментальні ансамблі та малого складу духові оркестри. Такі спроби введення інструментальної музики в церковні обряди в Західному Поділлі проіснували до 40-х рр., переважно в парафіях Чортківського, Бучатського, Зборівського районів. Більше того, зусиллями греко–католицької церкви було збережено україномовну відправу, релігійні пісні, колядки, щедрівки і гаївки національного змісту, вертеп, традиційне народне весілля з церковною обрядовістю, христини та ін.

Період XVI–XVII століття зумовлювався загально–історичними тенденціями розвитку музичного мистецтва, активним засвоєнням якісно нових принципів організації звукового матеріалу, тісним контактом з академічною музичною культурою, інтенсивним взаємообміном з сусідніми музичними культурами.

В цей період виникає жанр дума. "Всі засоби народної поезики, словесної і музичної, які були вироблені в українській творчості в попередні періоди її розвитку, сконцентрувалися в думі, ще більше розвинулися, долучивши до себе ряд нових елементів. Одним з цих елементів, став інструментальний супровід, в тій мірі, і в тій формі, як в українських думах не знав досі ні один з жанрів української народної творчості" [4, 8].

У народному побуті Тернопільщини вкорінилися танці "Козак", "Гопак", "Сагайдачний", значна частина маршової музики. Це, очевидно, є результатом запозичення стильових, інтонаційних і жанрових особливостей інструментальної музики періоду "козацької республіки".

Наприкінці XIX – початку XX століття, музична культура Тернопільщини, як і вся українська культура вступає в нову стадію розвитку. Створюються містечкові і сільські хорові колективи та філії товариства "Боян", при яких організовувались інструментальні ансамблі й оркестри і здійснювалось навчання гри на музичних інструментах (як на нотах, так і на основі безписемної традиції); формується нова сценічна форма побутування музичного фольклору шляхом залучення народних музикантів до концертів, які організовувались під егідою товариств "Боян".

Також спостерігається організація суспільно–політичного життя українців Галичини, які все більше включаються в боротьбу на захист національно–політичних ідеалів. Відбуваються культурні подорожі, метою яких є ближче пізнати життя Поділля, ознайомити ся з історико–культурними пам'ятками. Таку подорож організує львівське студентське товариство за ініціативою І. Франка. В ході цієї подорожі у містах Тернопільщини відбувались літературно–музичні вечори з розвагами моло-

ді. Ця студентська мандрівка була третім етапом культурних подорожей по Галичині (попередні проходили по Лемківщині і Бойківщині). Учасники подорожі мали чоловічий хор під диригуванням О. Нижанківського, ставили концерти, читали лекції про скасування панщини та її тяжкі наслідки для народу, виголошували реферати про творчість Т. Шевченка, М. Шашкевича. Вони йшли за маршрутом: Тернопіль – с.Прошова – Микулинці – Теребовля – Хоростків – Чортків – Чернівці.

У мандрівці, яка почалась у Тернополі, взяли участь письменники І. Франко, К. Устиянович, історики К. Антонович-Мельник, О. Барвінський, художники М. Івасюк та Ю. Панькевич, літературознавець К. Студинський, публіцист К. Левицький, оперний співак Є. Гушалевич, народний поет П. Думка.

Розвитку місцевого культурного життя сприяють також відвідини львівського театру під керівництвом Йосипа Стадника, хору богословів зі Львова, студентського хору "Бандурист" і хору Осипа Вітошинського із с. Денисів (тепер Созівського району Тернопільської обл.).

Історія Тернопільщини та її окремі фрагменти висвітлюється тематичних виданнях та часописах. Серед них варто відзначити працю о. Петра Білинського "Тернопіль і його околиці". У радянські часи спроби висвітлення історії Тернополя робились у краєзнавчо-туристичних нарисах і путівниках, а також у відповідному розділі тому "Тернопільська область" серії "Історії міст і сіл Української РСР". Написані вони з класово-марксистських позицій, тому для історії в них залишилось дуже мало місця. У 1989 році видано фотопутівник Ігоря Дуди та Богдана Мельничука "Тернопіль. Що? Де? Коли?", публікуються діаспорні регіональні історично-мемуарні збірники "Шляхами Золотого Поділля".

Отже, розвиток культури будь-якого регіону необхідно розглядати як інтегровану цілісність, що створюється взаємодією географічного і соціального компонентів. Перший із них – географічний, за змістом являє собою такі риси регіону, які актуалізують функціонування і розповсюдження музичної культури на даних територіях. Він складається із зовнішніх геохарактеристик. Сюди відносимо зовнішні кордони територій, які обмежують загальні контури географічного розповсюдження музичної культури. Вони, зазвичай співпадають із адміністративно встановленими кордонами регіону. До внутрішніх геохарактеристик відноситься якісний стан територій регіону, що виражається особливостями районування територіальних одиниць у певний історичний період. Ознаки, що притаманні регіону як сукупності територіальних одиниць – внутрішня подібність, частота, централізованість, концентрація, щільність або розірваність, контрастність, ієрархічність стають впливовими за якісні характеристики розповсюдження явищ музичної культури на територіях, що відповідає змісту поняття географії культури.

Другий соціокультурний компонент регіональної музичної культури містить її характеристики, які підтверджують спрямованість соціо-естетичного феномена музичної культури в межах досліджуваних територій. Найяскравішими свідченнями такої регіональної спрямованості є системна організація музичної культури, її пропорційна розвиненість на всіх адміністративно-територіальних рівнях регіону, або розвиненість в ньому деяких структурних рівнів системи музичної культури. Повна системна сформованість музичної культури регіону дозволяє свідчити про індивідуальне районування культурного простору країни; частково – про галузеве індивідуальне районування. Становлення системи музичної культури (його визначальним фактором є музична професіоналізація усіх рівнів цілісності) є відображенням соціальної динаміки регіону.

#### **Використані джерела**

1. Алексієвець М.М. Тернопілля: сторінки історії / Алексієвець М.М., Бармак М. В., Гришук М.В. – Тернопіль, 1995.
2. Бойцун Л. Тернопіль у плінні літ. Історико-краєзнавчі замальовки / Любомира Бойцун. – Тернопіль: Джура, 2003. – 392 с.
3. Водяний Б.О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист.: спец. 17.00.03 / Б.О.Водяний. – К., 1994. – 19 с.
4. Дослідження Поділля як історико-етнографічного регіону України: тези доповідей і повідомлень Тернопільської обласної наукової історико-краєзнавчої конференції. – Тернопіль, 1990.
5. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті / Роман Кирчів. – Львів, 2002. – 350 с.
6. Мурзіна О. Проблеми музичної фольклористики України в контексті сучасної культурології / О. Мурзіна // Українське музикознавство. – Вип.28. – К., 1998. – С.25–31.
7. Народна пісенність Тернопільщини: тези доповідей і повідомлень Тернопільської обласної наукової історико-краєзнавчої конференції. – Тернопіль, 1990. – С.39-41.

УДК 81-11

**Олексій Іванович Путро**  
доктор історичних наук, професор,  
завідувач кафедри Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв;  
**Алла Олексіївна Путро**  
доцент Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв

## СТУДЕНТИ-ІНОЗЕМЦІ КИЇВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ:

XIX – початок XX ст.

*/закінчення, початок у № 1, 2, 3, 4 2010 р./*

*У статті досліджується діяльність першого вищого навчально-духовного закладу на теренах України – Київської духовної академії – з підготовки кадрів для церков Вселенського православ'я. Особлива увага приділяється питанню навчання в Академії іноземних студентів із країн Балканського півострова, які в XIX – на початку XX ст. ставали на шлях національно-духовного відродження.*

*Ключові слова: іноземні студенти, Київська духовна академія, Православна Церква, духовна освіта, Святіший Синод, митрополит, професорсько-викладацький склад.*

*The article studies the activity of the first higher educational theological institution on the territory of Ukraine – Kyiv Theological Academy training the staff for churches of Universal Orthodoxy. The main problem is the studying at the Academy of foreign students from the countries of Balkan Peninsula. These countries during the period of XIX-th early XX-th century took the road of national spiritual revival.*

*Keywords: foreign students, Kyiv Theological Academy, Orthodox Church, theological education, Holy Synod, metropolitan, professorship, teaching staff.*

Указом від 24 червня 1911 року, на ім'я митрополита Київського Флавіана, Святіший Синод повідомляв, що серед 14 південнослов'янських уродженців (сербів, болгар і одного чорногорця – авт.), які звернулися з клопотанням про дозвіл вступити до однієї з російських духовних академій, відібрали лише трьох осіб. Зокрема, це були серби Андрей Стоянович, Міхаїл Євгеєвич (Євджевич) і чорногорець Марк Княжевич-Ліповец. Після медичного огляду їх вирішили допустити до вступних іспитів Київської духовної академії [1].

За ухвалою Святішого Синоду від 18 червня 1911 р., двом болгарам – ієродияконам Паісію (Райкову) і Борису (Сімову), які закінчили на "відмінно" Болгарську духовну семінарію в Константинополі, за клопотанням екзарха Болгарії Йосифа, було дозволено складати вступні іспити до Київської духовної академії на початку 1911-1912 навчального року. Зі свого боку, екзархат Болгарії обіцяв виділити їм спеціальні стипендії протягом їхнього навчання [2].

29 липня 1911 р. аналогічний дозвіл складати вступні іспити до Київської духовної академії отримали румуни Георгій Іонеско, Димитрій Ніколаеску (за клопотанням молдавського митрополита Пимена) і Константин Мунтян (за рекомендацією єпископа Никодима, вікарія Ясської митрополії) [3], а 20 серпня ц.р. – молодший священик Анастасій Попович, вихованець сербського Св. Архієрейського собору (за клопотанням сербського митрополита Димитрія) [4]. Очевидно, як виняток із загальних вимог, слід розглядати вступ до Київської духовної академії болгарина Статя Страшилова у вересні 1911 року без іспитів, з утриманням на власні кошти й за клопотанням Тирновського митрополита. Щоправда, вже у вересні 1913 р., болгарський генеральний консул у м. Одесі, від імені С.Страшилова, звернувся до канцелярії Київської духовної академії з проханням надіслати до консульства всі його документи, в зв'язку з неможливістю навчання в Академії молодого болгарина на той час [5].

В офіційному зверненні від 5 вересня 1911 р. до митрополита київського і галицького Флавіана, Святіший Синод настійно рекомендував прийняти до Київської духовної академії (з наданням стипендії Святішого Синоду) випусника Московської духовної семінарії, сирійця Александра Яреда. Свого часу він не зміг вступити до Московської духовної академії, оскільки не склав письмового іспиту з психології. Звернувшись до Святішого Синоду, А. Яред, як бачимо, отримав підтримку в його бажанні набути вищу богословську освіту і був зарахований на йї курс Київської духовної академії (із урахуван-

ням тієї обставини, що решту вступних іспитів (окрім психології) до Московської духовної академії він склав успішно – авт.) [6].

Закінчили Академію в 1911 році:

1 грек – Андронік Вріодініс  
1 серб – Мілош Магазинович  
3 болгар – Борис Софронієвич  
Станіслав Арчиров  
Афанасій Димітров

Переведені на 4 курс:

2 сербів – Сфрем Ігуманович  
Іосиф Цвіович  
4 болгар – Іван Георгієв  
Іван Снегаров  
Максим Пелов, ієродиякон  
Іринеї Стефков, ієродиякон

Переведені на 3 курс:

2 сирійців – Афанасій Клелі  
Гавриїл Хабіб  
2 греків – Георгій Гаметакі  
Костантин Хіоніс, священник  
1 болгарин – Харитон, ієродиякон

Переведені на 2 курс:

1 серб – Радослав Вескович  
3 болгар – Христо Гяуров  
Владимір Ілієв  
Георгій Христов

Залишені на 1 курсі:

1 серб – Ієрофей, ієромонах [7].

9 грудня 1911 року Рада Київської духовної академії, на запит Навчального комітету при Святішому Синоді, відправила відомості про успіхи в навчанні й поведінці болгарських студентів за 1910-11 навчальний рік. (Дані надіслали й екзарху Болгарії, який постійно слідкував за успіхами своїх підопічних – авт.)

Відомість по 1 курсу:

1. Гяуров Христо – поведінка – 5;  
Письмовий твір за 1 семестр – 4;  
Письмовий твір за 2 семестр – 4+;  
Письмовий твір за 3 семестр – 4-;  
Проповідь – 4;  
Святе Письмо Старого Завіту – 5;  
Патрологія – 5-;  
Історія давньої церкви – 5-;  
Історія філософії – 4+;  
Історія російської літератури – 5;  
Єврейська мова – 4;  
Латинська мова – 5;  
Німецька мова – 5.
2. Ілієв Владимир – поведінка – 5;  
Письмовий твір за 1 семестр – 3+;  
Письмовий твір за 2 семестр – 4;  
Письмовий твір за 3 семестр – 3;  
Проповідь – 3;  
Святе Письмо Старого Завіту – 4+;  
Патрологія – 4;  
Історія давньої церкви – 5-;  
Історія філософії – 4+;  
Історія російської громадянської історії – 4;  
Єврейська мова – 4+;  
Грецька мова – 4=;  
Французька мова – 5.
3. Христов Георгій – поведінка – 5;  
Письмовий твір за 1 семестр – 3+;  
Письмовий твір за 2 семестр – 3;  
Письмовий твір за 3 семестр – 3-;

Проповідь – 4+;  
Святе Письмо Старого Завіту – 3;  
Патрологія – 4;  
Історія давньої церкви – 4;  
Історія філософії – (оцінка відсутня – авт.);  
Історія російської літератури – 3+;  
Єврейська мова – 4;  
Грецька мова – 3;  
Німецька мова – 4-.

Відомість по 2 курсу:

4. Харитон, ієродиякон – поведінка – 5;

Письмовий твір за 1й семестр – 4-;  
Письмовий твір за 2й семестр – 4;  
Письмовий твір за 3й семестр – 4-;  
Проповідь – 4;  
Святе Письмо Старого Завіту – 4;  
Основне богослов'я – 4;  
Систематична філософія і логіка – 3+;  
Психологія – 2;  
Біблійська археологія – 5-;  
Грецька мова – 4;  
Французька мова – 5.

Відомість по 3 курсу:

5. Георгієв Іван – поведінка – 5;

Святе Письмо – 5=;  
Моральне богослов'я – 5;  
Дидактика – 5;  
Пастирське богослов'я – 5-;  
Церковне право – 5;  
Історія давньої церкви – 5-;  
Історія російської церкви – 5;  
Письмовий твір за 1й семестр – 4;  
Письмовий твір за 2й семестр – 4;  
Письмовий твір за 3й семестр – 4;  
Повчання – 4-.

6. Пелов Максим – поведінка – 5;

Святе Письмо – 3-;  
Моральне богослов'я – 3;  
Дидактика – 3;  
Пастирське богослов'я – 4;  
Церковне право – 4-;  
Історія давньої церкви – 3;  
Історія російської церкви – 4;  
Письмовий твір за 1й семестр – 3+;  
Письмовий твір за 2й семестр – 4-;  
Письмовий твір за 3й семестр – 3;  
Повчання – 4.

7. Снегаров Іван – поведінка – 5;

Святе Письмо – 5;  
Моральне богослов'я – 5;  
Дидактика – 5;  
Пастирське богослов'я – 4;  
Церковне право – 4=;  
Історія давньої церкви – 5;  
Історія російської церкви – 5;  
Письмовий твір за 1й семестр – 3+;  
Письмовий твір за 2й семестр – 5;  
Письмовий твір за 3й семестр – 4+;  
Повчання – 3.

8. Стефков Іринеї – поведінка – 5;

Святе Письмо – 4+;  
Моральне богослов'я – 5;  
Дидактика – 5;

Пастирське богослов'я – 5;  
 Церковне право – 5;  
 Історія давньої церкви – 5-;  
 Історія російської церкви – 4+;  
 Письмовий твір за 1й семестр – 3+;  
 Письмовий твір за 2й семестр – 4+;  
 Письмовий твір за 3й семестр – 4=;  
 Повчання – 4-.

Відомість по 4 курсу:

9. Аргіров Станіслав – поведінка – 5;

Святе Письмо – 3-;  
 Догматичне богослов'я – 4-;  
 Пастирське богослов'я – 4;  
 Церковне право – 3;  
 Літургіка – 3+;  
 Повчання – 3+;  
 Курсовий твір – 3-.

10. Дімітров Афанасій – поведінка – 5;

Святе Письмо – 3+;  
 Догматичне богослов'я – 4-;  
 Пастирське богослов'я – 4-;  
 Церковне право – 4+;  
 Літургіка – 4;  
 Повчання – 4-;  
 Курсовий твір – 4-.

11. Софронієв Борис – поведінка – 5;

Святе Письмо – 3+;  
 Догматичне богослов'я – 4+;  
 Церковне право – 4=;  
 Літургіка – 4;  
 Повчання – 4-;  
 Курсовий твір – 3+ [8].

Відповідним дозволом Російського Святішого Синоду від 29 серпня 1912 р., і за рекомендацією ректора Софійської духовної семінарії (Болгарія), єпископа Неофіта Величко, до вступних іспитів Київської духовної академії був допущений Пьотр Стоілов. Останній був випускником 1911 р. зазначеної семінарії і рекомендувався ректором із найкращого боку щодо його успіхів у навчанні й поведінці, а також бажанні здобути вищу богословську освіту, щоб присвятити себе служінню православної церкви й духовній просвіті в себе на батьківщині. Оскільки, в Болгарії на той час не існувало вищої духовної школи, ректор просив Святіший Синод направити його вихованця в одну з російських духовних академій з виділенням стипендії [9].

Такого ж рекомендаційного листа одержав ще один випускник Софійської духовної семінарії Матфей П. Христов. 25 серпня 1912 р. канцелярія Російської Імператорської місії в Болгарії, за підписом її першого секретаря Ю. Саблера, повідомила Христова, що, згідно з телеграмою від Міністерства закордонних справ, Святіший Синод Росії ухвалив допустити його до вступних іспитів Київської духовної академії. В разі успішного складання іспитів, М. Христову надавалася стипендія [10].

Цього ж 1912 р., до Київської духовної академії мав прибути ще один болгарин – ієродиякон Софроній (світське ім'я – Стойко Чавдаров) – випускник Болгарської духовної семінарії в Константинополі (Туреччина). В зверненні до ректора Київської духовної академії єпископа Канівського Інокентія, митрополит Велеський і член Святішого Синоду при Болгарській екзархії Мелетій, як духовний батько С. Чавдарова, просив узяти ієродиякона Софронія "під свою батьківську любов для справжньої просвіти в духовному житті" [11].

Список студентів-іноземців I го курсу, яких прийняли до Київської духовної академії 28 серпня 1912 року:

6 болгар – Бонев Ілля  
 Інгілізов Ніколай  
 Попов Ілля  
 Софроній (Чавдаров), ієродиякон  
 Стоілов Пьотр  
 Христов Матей  
 2 румунів – Берекет Стефан  
 Іонеско Георгій  
 1 чорногорець – Радоніч Лазар [12].

Закінчили повний курс наук у 1913 р.:

- 2 сирійців – Афанасій Клелі, ієромонах  
Гавриіл Хабіб
- 2 греків – Георгій Галетакі  
Константин Хіоніс
- 1 болгарин – Харитон, ієродиякон  
Переведені на 4 курс:
- 1 серб – Радослав Вешович  
Переведені на 3 курс:
- 1 черногорець – Марк Кнежевич-Ліповац
- 1 грек – Харлампій Пападопуло
- 1 серб – Андрій Стоянович
- 1 сирієць – Александр Яред  
Залишені на 3 курсі на другий рік:
- 2 болгар – Христо Гяуров  
Владимір Ілієв  
Переведені на 2 курс:
- 1 румун – Стефан Берекет
- 1 черногорець – Лазар Радоніч
- 1 болгарин – Софроній Чавдаров, ієродиякон  
Залишені на 2 курсі на другий рік:
- 1 болгарин – Георгій Христов  
Залишені на 1 курсі на другий рік:
- 5 болгар – Ілля Бонєв  
Ніколай Інгілізов  
Ілля Попов  
Пьотр Стоілов  
Матей Христов
- 1 румун – Георгій Іонеско.

Студенти-іноземці 1 курсу болгарини Бонєв, Інгілізов, Попов, Стоілов, Христов М., румун Іонеско; 2 курсу болгарин Христов Г.; 3 курсу болгарини Гяурдов і Ілієв, які вибули у жовтні 1912 р. на батьківщину для виконання воїнської повинності і не з'явилися в Академії до кінця 1912-1913 навч. року, залишені на другий рік [13].

Студент 2 курсу болгарин Георгій Іванов (Іонеско) у заяві на ім'я ректора Київської духовної академії від 21 серпня 1914 року, просив звільнити його з числа студентів, у зв'язку з бажанням вступити до Київського університету св. Володимира, а також видати йому посвідчення про успішне закінчення 1 курсу в 1913-1914 навч. році і перехід на 2й курс (для подачі ректорові ун-ту св. Володимира). Із довідки, складеної в Правлінні КДА, видно, що болгарський підданий Георгій Іванов (Іонеско) був вільним слухачем Академії з 8 жовтня 1911 р. по 16 серпня 1912 р., а 28 серпня 1912 р. став студентом. У жовтні 1912 р. він виїхав на батьківщину, в зв'язку з війною Болгарії з Туреччиною.

Протягом 1913-1914 навч. року Іванов знову навчався на 1-му курсі (повернувся 27 серпня 1913 р.) і в червні 1914 р. був переведений на 2 курс. 25 серпня 1914 р. Правління Київської духовної академії ухвалило: студента 2 курсу Георгія Іванова, відповідно до його заяви, звільнити з Академії. Звільнення подати на затвердження Митрополита Київського і Галицького. Видати Георгію Іванову необхідні документи про його успіхи в навчанні й академічне посвідчення.

За знання в науках він отримав наступні оцінки:

- Св. Письмо Старого Завіту – задовільно (3)  
Патрологія, Історія давньої церкви – добре (4)  
Психологія, єврейська мова – задовільно (3)  
Латинська мова – добре (4)  
Історія філософії, церковнослов'янська мова, російська мова, палеографія – задовільно (3)  
Французька мова – відмінно (5).

7 березня 1914 р. колишній студент Київської духовної академії Ілля Бонєв із Болгарії (м. Софія, вул. Цар Самуїл, 67) написав на ім'я ректора листа, в якому просив не вважати його студентом Академії і вислати документи. Згідно з довідкою Правління, болгарин Ілля Бонєв був прийнятий в Академію 19 вересня 1912 року і у жовтні того ж року виїхав на батьківщину, в зв'язку з війною. З відпустки І. Бонєв повернувся 27 червня 1913 року, а 11 жовтня того ж року відбув на батьківщину строком на місяць і більш в Академії не з'являвся. Тому було схвалено, щоб студента 1 курсу І. Бонєва виключити з Академії відповідно до його заяви.

Листом від 14 квітня 1914 р. І. Бонєв повідомив Канцелярію Академії про одержання наступних документів: лист від 31 березня 1914 р. за №236, посвідчення за №251, посвідчення Болгарської духовної семінарії в Константинополі від 20 червня 1910 р. за №3, свідоцтво про народження і хрещення, свідоцтво Софійського міського громадського управління про сімейний стан від 24 січня 1912 р. за №2198 [14].



Правління Імператорської Київської духовної академії надіслало до Канцелярії Обер-Прокурора Святішого Синоду список вихованців-іноземців Академії від 14 липня 1914 р.:

Закінчили повний академічний курс наук:

Переведені на 4 курс:

- 1 чорногорець – Марк Кнежевич-Ліповац
- 1 грек – Харлампій Пападопуло
- 1 серб – Андрій Стоянович
- 1 сирієць – Александр Яред
- 1 болгарин – Христо Гяуров

Будуть переведені на 4 курс після здачі деяких предметів у серпні 1914 р.:

- 2 болгар – Владимир Ілієв  
Георгій Христов

Переведені на 3 курс:

- 1 чорногорець – Лазар Радоніч
- 1 румун – Стефан Берекет
- 1 болгарин – ієродиякон Софроній (Чавдаров)

Переведені на 2 курс:

- 3 болгар – Николай Інгілізов  
Николай Стефанов  
Ілля Попов
- 1 румун – Георгій Іонеско

Будуть переведені на 2 курс після здачі деяких предметів у серпні 1914 р.:

- 2 болгар – Матей Христов  
Пьотр Стілов
- 1 серб – ієродиякон Даниїл (Милушич)

Звільнений з 1 курсу Академії:

- 1 болгарин – Ілля Бонєв [15].

Закінчили в 1915 р. повний академічний курс наук:

- 3 болгар – Христо Гяуров  
Владимир Ілієв  
Георгій Христов
- 1 чорногорець – Марк Кнежевич-Ліповац
- 1 серб – Андрій Стоянович
- 1 грек – Харлампій Пападопуло
- 1 сирієць – Александр Яред

Переведений на 4 курс:

- 1 болгарин – ієродиякон Софроній (Чавдаров)

Залишений на 3 курс (на другий рік):

- 1 чорногорець – Лазар Радоніч

Переведені на 3 курс:

- 4 болгар – Николай Інгілізов  
Николай Стефанов  
Пьотр Стоілов  
Матей Христов
- 1 серб – ієродиякон Даниїл (Милушич)

Переведений до Петроградської духовної академії:

- 1 румун – Стефан Берекет

Виключені з числа студентів 2 курсу:

- 1 румун – Георгій Іонеско (за власним проханням)
- 1 болгарин – Ілля Попов [16].

Список студентів-іноземців, прийнятих до Київської духовної академії в серпні 1915 р.:

- 8 галичан (з Галичини – українці – авт.) – Веретельніков Михайло  
Герасимов Георгій  
Дзеб'як Микола  
Івахнюк Пантелеймон  
Копистянський Мирослав  
Матвейшин Павло  
Печук Василь  
Присунько Пилип
- 1 чех – Гумпола Лев [17].

На адресу Правління Імператорської Київської духовної академії надійшов лист із Господарського Управління при Святішому Синоді від 23 грудня 1915 р., в якому повідомлялося, що на підставі розпорядження Ради Міністрів Росії від 20 жовтня 1915 р., набирає чинності положення, за яким бол-

гарським студентам духовних академій і семінарій будуть збережені стипендії Святішого Синоду лише в тому випадку, якщо вони будуть визнані з боку начальства цілком благонадійними. Інакше болгарським студентам припинялася видача синодальних або приватних стипендій з подальшим повідомленням про це Господарського управління.

9 грудня 1915 року Навчальний комітет при Святішому Синоді надіслав ректору Імператорської Київської духовної академії Василю, копію постанови Ради Міністрів Росії від 20 жовтня 1915 р. "Про встановлення обмежувальних заходів щодо болгарських підданих". У цій постанові, зокрема, йшла мова про те, що болгарські установи в Росії, різні товариства і болгарські піддані підпадали під урядові заходи, які обмежували їхню діяльність, як представників ворожої країни. (У період Першої світової війни 1914-1918 рр. Болгарія воювала проти Росії на боці країн "німецького блоку" – авт.).

У той же час, передбачалося збереження за болгарськими студентами російських навчальних закладів (у тому числі духовних академій і семінарій – авт.) стипендій, які вони отримували. Але за умови, що ці студенти будуть визнані своїм начальством цілком "лояльними" до Росії [18]. Своєю чергою, Правління Київської духовної академії у лютому 1916 р., в листі до Господарського Управління, повідомило, що студенти 3го курсу болгар (які мали стипендії Святішого Синоду) Ніколай Інглізов, Ніколай Стефанов, Пьотр Стоілов, Матей Христов визнані благонадійними [19].

Однак, уже 10 грудня 1916 р., Ректор Імператорської Київської духовної Академії повідомляв Київського губернатора про те, що за постановою Ради Академії від 23 листопада ц.р., затвердженою київським митрополитом, із числа студентів Академії було виключено чотирьох болгар: Інглізова Ніколая, Стоілова Пьотра, Стефанова Ніколая і Христова Матея [20].

У 1917-1918 рр., незважаючи на радикальні зміни в політичному ладі в країні та бурхливі події суспільно-політичного життя, Київська духовна академія продовжувала свою діяльність. Як і в минулі роки, у серпні 1917 р., був оголошений набір студентів до 150 чоловік на I курс, насамперед, із числа осіб, які закінчили духовні семінарії по першому і другому розряду, а також ті, що мали відповідні свідоцтва зі правом вступу до вищого навчального закладу. Священники, які бажали вступити до академії, як і раніше, повинні були мати відповідний дозвіл єпархіального начальства. Осіб, які мали вищу освіту, приймали до академії поза конкурсом. В умовах військового часу (йшла Перша світова війна – авт.), всі зараховані до академії студенти протягом 1917 – 1918 навч. року мали проживати на приватних квартирах [21].

Також продовжували вступати до академії й іноземці, хоча і в значно меншій кількості. Так, згідно з указом Святішого Синоду, від 12 жовтня 1917 р., Раді Київської духовної академії було дозволено прийняти на навчання румунського ієродиякона Софронія Аріона, який закінчив богословський ф-т Бухарестського університету і мав відповідну рекомендацію від єпархіального єпископа Нижнього Дунаю Ніфона (Румунія). Того ж дня, Навчальний комітет при Святішому Синоді звернувся до Ради Київської духовної академії розглянути кандидатуру ще одного румуна – Константина Віколя, випускника Яської семінарії, за якого клопотався єпископ Хустський [22].

Восени 1917 р. у списках студентів академії рахувалися також двоє сирійців – Бедроев Іван і Хурі-Хербаці, чех Гумпола Лев [23].

Зі 62 студентів, які вступили до Київської духовної академії в 1918 році, було вісім іноземців: 5 сербів (Андонович Рист, Ісайлович Даміан, Попович Драгутин, Ружичич Радислав, Трипкович Димитрій), 1 грек (Піромалліс Емануїл), 1 чорногорець (Попович Душан), 1 болгарин (Шейтанов Феодор) [24].

За нашими даними, це були останні студенти-іноземці, які вступили до Київської духовної академії і навчалися там деякий час. А незабаром, після перемоги більшовицько-радянської влади на більшій частині території України та в умовах масових репресій професорсько-викладацького складу з боку комуністичного режиму, Академія припинила своє існування.

Отже, високо оцінюючи роль Київської духовної академії в становленні й розвитку вітчизняної вищої духовної освіти XIX- поч. XX ст., ми водночас маємо вагомні аргументи говорити і про видатний вклад цього єдиного в Україні вищого духовного навчального закладу в справу підготовки висококваліфікованих кадрів для вселенського православ'я.

#### Використані джерела

1. Центральний державний історичний архів України. м. Київ (ЦДІАК України). – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 9.
2. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 12.
3. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 14, 18.
4. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 22.
5. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 23, 24.
6. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3437. – арк. 8, 14.
7. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 9990. – арк. 1.
8. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3457. – арк. 1-5.
9. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 11423. – арк. 3, 5.
10. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 11472. – арк. 3, 4.
11. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 11483. – арк. 1.

12. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10125. – арк. 2.
13. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10219. – арк. 1, 1 зв., 3.
14. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10307. – арк. 1, 1-а, 2, 3, 4.
15. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10319. – арк. 1.
16. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10428. – арк. 1.
17. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10125. – арк. 2, 5, 6.
18. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3764. – арк. 1, 2.
19. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10365. – арк. 1, 2.
20. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 1 – спр. 10559. – арк. 1, 3.
21. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3928. – арк. 10.
22. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3928. – арк. 1-7.
23. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 4035. – арк. 6, 25, 26.
24. ЦДІАК України. – ф. 711. Київська духовна академія. – оп. 3 – спр. 3976. – арк. 4.

УДК 94(477)"16/17"

**Петро Степанович Гончарук**  
професор, професор Національної академії  
керівних кадрів культури та мистецтва

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ  
ТА ВІДОБРАЖЕННЯ ЇХ В ОБРАЗОТВОРЧИХ ТВОРАХ  
(нотатки з приводу висвітлення постаті гетьмана І. С. Мазепи  
в історичних працях та творах живопису)  
/початок, продовження у № 2/**

*У статті на широкій джерельній базі розповідається про І. С. Мазепу як талановитого державотворця, мудрого політика, переконаного патріота України. Не затушовуються й помилки в його діяльності.*

Ключові слова: *Переяславські, Московські, Глухівські та Коломацькі статті (1659; 1665; 1669; 1687).*

*In the article on a wide spring base a story goes about I.S.Mazepa, as talented statesman, wise politician, convinced patriot of Ukraine. Errors are not shaded in his activity.*

Keywords: *Perejaslov, Moscow, Glukhivski and Kolomatski articles (1659; 1665; 1669; 1687).*

25 липня 1687 р. у таборі над Коломаком відбулася козацька військова рада, на якій гетьманом України обрано генерального осавула Івана Мазепу. В історії України важко знайти особу, навколо якої точилися б такі гострі суперечки, перехрещувалися різні, часто полярні думки, як Іван Мазепа (1639-1709 рр.). Захоплення, різке неприйняття, замовчування – такий, щонайменше, діапазон суджень дослідників про нього.

Порушена проблема досліджувалася В. Антоновичем, І. Борщаком, В. Борисенком, М. Грушевським, О. Гуржієм, П. Гончаруком, Д. Дорошенком, І. Крип'якевичем, Л. Мельником, О. Оглобліним, Л. Окиншевичем, С. Павленком, В. Смолієм, В. Степанковим та ін. [1].

Багато хто з них ще й досі не може для себе знайти однозначної відповіді: чому український гетьман, будучи улюбленцем Петра І, осипаний царськими щедротами, став його заклятим ворогом? Уявляється, що для наукового розв'язання "мазепинської проблеми" може прислужитися книга С. Павленка "Міф про Мазепу" (Чернігів, 1998), в якій автор, залучаючи значне коло джерел та наукової літератури, робить спробу спростувати вигадки і плітки щодо дня народження гетьмана, національного походження, "скандального" повернення в Україну з Польщі, хабаря В. Голіцину, "вірнопідданського 20-річчя", Палія-конкурента, збезчещення Мотрі, зрадницького договору зі Швецією та ін.

Вченими встановлено, що майбутній гетьман народився близько 1639 р. (є й інші дати 1629, 1634, 1640) в с. Мазепинці поблизу Білої Церкви у сім'ї українського шляхтича. Дитячі роки припали на час визвольної війни під проводом Б. Хмельницького. Природний розум, потяг до знань привели його у стіни Київського колегіуму, Варшавської єзуїтської школи, навчальні заклади Голландії, Італії, Німеччини, Франції.

І. Мазепа був пристрасною і схильною до захоплень натурою, мав низку талантів і переваг, вмів грати на бандурі, цікавився мистецтвом, колекціонував зброю. Широко відомі його поетичні спроби. Ним написані "Дума", пісня про Чайку-небогу, псалом і ряд інших поезій.

Гетьман дбав про розвиток освіти та культури в Україні. При ньому Київська колегія одержала статус академії (1701 р). Добре відоме покровительство І. Мазепи православної церкві. Він відомий як визначний політичний діяч, який протягом 22 років займав посаду українського гетьмана (Смолій В. Мазепа // Історія України в особах ІХ-ХVІІІ ст. – К., 1993).

При обранні І. Мазепи гетьманом (25 липня 1687 р.) було укладено новий українсько-московський договір – "Коломацькі статті" [19, 323-325]. В них гетьману заборонялося здійснення дипломатичних зносин, давалася вказівка підтримувати мирний договір з Польщею, без дозволу царя не робити військових походів до Туреччини та Криму. Документ передбачав присутність російських військ в Україні, заохочував українсько-російські шлюби тощо.

Безперечно, що Коломацькі статті носили імперський характер і не могли задовольнити такого амбітного гетьмана, як І. Мазепа. Незважаючи на коломацькі шори, він з перших днів став вести копітку роботу зі створення власної державної еліти і на її базі піднесення авторитету влади. Він був "справжнім політиком", як писав відомий українознавець, професор В. Антонович, був "щирим і гарячим патріотом", "завжди дбав про повну автономію свого краю" [2, 154-156].

Як стверджує дослідник історії життя та діяльності гетьмана професор О. Оглоблін, І. Мазепа твердо стояв на ґрунті українсько-козацької державності [14, 31-35]. "Своїм політичним хистом і культурою, – зазначає академік Крип'якевич, – Мазепа скоро підніс авторитет гетьманської влади. Він був переконаний, що сила держави нерозривно в'яжеться з силою володаря" [11, 209-210].

Отже, продовжуючи політику своїх попередників – гетьманів Д. Многогрішного та І. Самойловича, спираючись на Москву і створюючи спадковий стан старшин-землевласників як опору гетьманської влади – І. Мазепа водночас підніс цю політику на якісно новий рівень, рівень державності, фактичного суверенітету гетьманщини.

Одночасно взаємовідносини України і Москви носили постійно напружений характер. Практика показала, що це напруження досягло своєї критичної межі у пік зростання гетьманського авторитету, прояву консолідаційних явищ у середовищі українського суспільства, зміцнення основ національної державності та самостійницьких тенденцій. Зокрема, з козацького стану І. Мазепа виховав привілейований прошарок, не допускав переходу селян у назване вище соціальне середовище, козаки згуртувалися навколо гетьмана.

Свою розумною, тактовною і послідовно проведеною політикою він зміцнив власний авторитет й серед старшин. Приборкав непокірних П. Полуботка та М. Галицького, роздав землі своїм прихильникам. За висловом В. Антоновича, І. Мазепа "витворив аристократію на Україні" для того, щоб "зорганізувати Україну на зразок сусідських держав", щоб "оперти українську державність на верстви заможної і освіченої козацької старшини" [2, 155-156].

Створив спадковий механізм збереження довічного старшинування – впровадив інституцію "бунчукових товаришів". До цієї категорії належали діти значних старшин, номенклатура, якій наділялися землі, надавалися посади, доручалися важливіші державні справи. Гетьман зміцнив свою особисту владу, державний суверенітет України, надав широку підтримку старшинам-землевласникам як основи української державності.

Мазепа вживав заходів, щоб зменшити гостроту соціальних протиріч. У 1691 р. видав універсал, щоб старшини-землевласники і монастирі не обтягували селян повинностями й поборами. Автор праці "Міф про Мазепу" (1998) С. Павленко не згоден із тим, що деякі вчені називають Мазепу "жорстоким кріпосником" (В. Дядиченко), "користолюбливим феодалом" (О. Маркова), "найбагатшим феодалом Європи" (О. Субтельний) тощо. Спираючись на джерела, С. Павленко доводив, що І. Мазепа присікав грубе ставлення до селян, надмірне стягнення з них податків, виконання на свою користь не властивих для козаків повинностей. "Навпаки, – пише він, – бачимо І. Мазепу як діяльного державного діяча, який в умовах безперервних воєн будував храми, турбувався про селян, дбав про освіту і культуру" [15, 138-139].

Гетьман Мазепа оберігав селян від будівництва ними московських фортець. Він розумів, що вони і без того обтяжені всілякими повинностями. Охороняв також інтереси українського купецтва. Гетьман турбувався про розвиток вищої школи в Україні. Він сприяв перетворенню Київського Колегіуму на Академію (1701), обдарував її маєтностями, надав кошти на будівництво для неї нового приміщення.

Небезпідставно історик України Д. Дорошенко зауважує, що внутрішня діяльність Мазепи була спрямована на забезпечення "інтересів всього українського народу в його цілості" [9, 339], а професор Мельник Л. робить висновок про те, що І. Мазепа підніс внутрішню політику на "рівень державності", зміцнивши тим самим "фактичний суверенітет Гетьманщини" [13, 215].

Проте, як свідчить історична дійсність, формування та зміцнення суверенного державного процесу в Україні не входили у плани російського абсолютизму. Впливаючи на запропонований українськими гетьманами зміст "Переяславських статей" (1659 р.), "Московських статей" (1665 р.), "Глухівських статей" (1669 р.) та "Коломацьких статей" (1687 р.), російський уряд поступово позбавляв Україну автономних прав, перетворював її на залежну від метрополії окраїну. Особливу надію російський уряд покладав на козацькі збройні сили при вирішенні зовнішньополітичних проблем, насамперед у здобутті виходу до Балтійського моря. У зв'язку з цим Україна мала воювати за невідповідні для неї інтереси, оскільки вікно в Європу через Балтійське море розривало традиційні зв'язки української економіки із Заходом [3, 278-279]. "Цар Петро I, – пише академік І. П. Крип'якевич, – від України вимагав таких самих зусиль, як від московських провінцій, не рахуючись ані з договорами, ані з господарськими обставинами, ані з політичними настроями. Українські полки він висилав на далекі фронти до Лівонії"

нії, Литви, Польщі, Саксонії. Там вони стояли під московським командуванням, їх використовували безоглядно, не давали їм потрібного устаткування, не раз просто грабували..." [11, 215].

Північна війна згубно відбилася й на становищі України. По-перше, цар наказував брати селян і козаків до фортечних робіт. При побудові печерської фортеці у Києві над будівельниками знущалися, "палицями по головах били, вуха шпагами обтинали і всяку наругу чинили" [11, 215]. По-друге, в Україні стояли і через неї проходили численні московські війська. Їх потрібно було забезпечити кіньми, худобою, хлібом, що вичерпувало економічний потенціал Гетьманщини. По-третє, московські урядовці застосовували в Україні деспотичні методи управління, які відчув на собі навіть сам гетьман, який у військовому відношенні був підпорядкований Меншикову. Без дозволу гетьмана була затіяна реорганізація козацької армії. Й цілком слушно зауважив І. П. Крип'якевич, що "ці обставини викликали почуття непевності, страх і невдоволення... Через те протимосковські настрої, що здавна існували в громадянстві, почали виявлятися дедалі гостріше. Старшина почала натискати на гетьмана, щоб він подумав про майбутнє України. "Всі ми за душу Хмельницького Богдана Бога молимо, – говорили вони, – за те, що він визволив Україну з польського ярма, а твою душу і кості діти наші проклинатимуть, якщо ти після себе залишиш козаків у такій неволі!" [11, 215].

В той час, як Лівобережна Україна була втягнута Росією у так звану Північну війну, Правобережна було зайнята боротьбою із Польщею за збереження козацького устрою. За умовами польсько-турецького договору 1699 р. Туреччина повернула Польщі правобережні українські землі.

Річ Посполита вирішила, що настав час ліквідувати козацтво. Це означало відміну традиційного козацького устрою, ліквідацію всіх соціально-економічних та суспільно-політичних завоювань місцевого населення й реставрацію польсько-шляхетської влади на залежній від Польщі українській території.

Показачені жителі Правобережної України не збиралися добровільно поступатися своїми надбаннями. Вони відмовлялися виконувати польські розпорядження, не допускали шляхту у міста і села. Опір народних мас очолили Семен Палій, на Фастівщині, Захар Іскра на Корсунщині, Андрій Абазин на Брацлавщині, Самійло Самусь на Богуславщині.

І. Мазепа переконав Петра I, що на період війни зі шведами "варто зберегти гетьманське правління на Правобережжі". Отже, гетьман Мазепа, скориставшись ослабленням Польщі, російсько-шведською війною, усуненням свого політичного суперника С. Палія, фактично об'єднав під свою булаву у 1704-1709 роках Лівобережжя з Правобережжям [13, 42-43].

Війна Росії зі Швецією затягувалася. Д. Дорошенко зазначав, що гетьманщина несла на собі важкий "тягар шведської війни й поклала на цю війну величезні жертви. Десятки тисяч українських козаків полягли в далеких краях – у Фінляндії, Ліфляндії, Литві, Польщі, Саксонії за чужу для них славу, а цар вимагав щоразу нових жертв. Край був страшенно виснажений і зруйнований економічно. З України вивозилися безкінечне число хліба й усяких інших харчів; торгівля припинилася; маси сільського населення примусово виганялися на фортифікаційні роботи" [9, 372].

Академік І. Крип'якевич застерігає, що за цих обставин дошкульнішого болю завдавала моральна зневага. Московські воєводи сповідували метод деспотичного управління, не вміли і не хотіли рахуватися з українськими традиціями, самовільно ламали їх, наносячи образу навіть самому гетьману. Цар не завжди запрошував його на свої таємні переговори, без погодження з Мазепою переставляв козацькі полки, перетворював їх у драгунські військові об'єднання [11, 216].

Дослідник Борщак І. стверджував, що у французьких архівах є документи, які свідчать, що Петро I ще у 1703 р. виношував плани "знищення козащини чи виселення її на східні кордони Великоросії та колонізування Гетьманщини" [4, 72]. Наведені вище факти свідчать про те, що в тогочасному українському середовищі та в душі Мазепа зростали почуття непевності та невдоволеності. Для гетьмана стало ясно, що "для Петра Україна була лише знаряддям для його власних цілей, які зовсім не були згідні з інтересами українського народу" [9, 366]. До гетьмана доходили чутки, що Петро I готовий був повернути Польщі Правобережну Україну, аби та стала його союзником у боротьбі проти Швеції. Він готовий був Польщі або Швеції віддати всю Україну, аби вони дали йому вихід до Балтійського моря та залишили у спокої Росію [9, 366].

Авторка двотомного видання з історії України Н. Полонська-Василенко правильно помітила, що "Україна опинилася між двох вогнів, і хто б із противників не переміг, – український народ втрачав свою державу. В разі перемоги Петра й Августа II (польський союзник Росії – П. Г.) – безперечно, Україну поділили б між Польщею і Московією. В разі перемоги Карла XII і Станіслава Лещинського (польський союзник Швеції) вся Україна, як союзник Москви, опинилася б під владою Польщі. В обох випадках годі було сподіватися, що вона збереже навіть автономію. Ситуація була трагічна і виходу з неї, здавалося, не було, якщо Україна залишатиметься в передніших відносинах з Московією. Єдиним шляхом спасіння було визволення з-під Московської влади, і при тому заздалегідь, до закінчення війни і укладення мирного договору" [16, 63]. Ці непевні політичні перспективи примушували Мазепу та його оточення замислитися над майбутньою долею України. Історична обстановка підказувала, що Гетьманщина могла обрати три шляхи виходу із ситуації. Перший. У складі Польщі, спираючись на традицію Гадяцького трактату 1658 р, з українських земель утворити велике Руське князівство. Цю ідею підтримували генеральний обозний Іван Ломиковський, миргородський полковник Д. Апостол, прилуцький –

Д. Горленко, Лубенський – М. Маклашевський та ін. Вони вважали, що у цьому князівстві Україна буде об'єднана в одну державу, збереже інтереси старшини і шляхетства. Другий. Зберегти незалежність України під протекторатом Криму та Туреччини. Вважалось, що цей шлях прокладали Богдан та Юрій Хмельницькі, П. Дорошенко та нещодавно П. Іваненко. Цю ідею підтримували генеральний суддя В. Кочубей, полтавський полковник І. Іскра, кошовий отаман К. Гордієнко. Третій. Зберегти Україну у складі Росії й розділити з нею її історичну долю. Здавалося, що цей шлях підтримує І. Мазепа та його оточення, оскільки беруть активну участь у всіх російських військових акціях, одержують урядові нагороди тощо.

Тим часом фронтові невдачі, невиправдані жертви, затяжні військові операції, економічне розорення породили в українському суспільстві невдоволення, анти московські настрої та обвинувачення у всіх гріхах гетьмана та його старшину. Д. Апостол, Д. Горленко, П. Орлик та інші стали нав'язувати гетьманові четвертий шлях виходу із тупика – піти на перемовини зі Швецією. Д. Дорошенко зауважує, що ідея союзу зі Швецією не була винаходом самого Мазепи, "вона була спільною всім відповідальним керманічам української політики, й перехід на бік Карла XII був, можна сказати, нав'язаний Мазепі самою старшиною" [9, 374].

Обираючи цей шлях, І. Мазепа враховував, що в середовищі російського суспільства щодо Петра є також опозиція, яка складається як з консерваторів, реакціонерів, так і з противників деспотизму і терору (В. Шереметьєв, Г. Головін та ін.). На підтримку цих людей розраховував і Карл XII, і Мазепа.

Шукаючи стосунків з Карлом XII, Мазепа вирішив використати посередництво шведського ставленика, короля Польщі Станіслава Лещинського і, зокрема, його тітки Ганни Дальської [11, 217]. Водночас входив в зносини з Туреччиною, Кримом, Молдавією, східними православними патріархами й просив підтримати його плани [14, 288]. Мельник Л. Г. зауважує, що у 1704-1705 роках Мазепа робить спробу стати на шлях угоди з польськими політичними колами і, зокрема, королем Станіславом Лещинським. Йому уявлялося, що Україна з Польщею можуть створити федерацію [13, 50]. Але оригіналу такої угоди в розпорядженні історичної науки немає. Мазепа усвідомлював, що Польща не могла стати гарантом суверенності гетьманщини, оскільки сама переживала розкол і глибоку політичну кризу. Мазепа розумів, що реальним і серйозним політичним актом могла бути лише угода про союз-протекторат зі шведським королем.

У 1706-1707 роках відбулися таємні українсько-шведські перемовини. Вони не були відкриттям історії. У свій час у боротьбі проти Польщі на поміч Швеції робив спробу опертися Б. Хмельницький. На початку XVIII ст. союз зі Швецією міг дати позитивні результати. М. С. Грушевський вважав, що українські маси від цього союзу "могли тільки виграти..." Протекція Швеції, держави далекої, територіально відокремленої, не могла вносити в українське життя ніяких значних труднощів, могла бути явищем тільки скромним" [6, 191-192].

Перед дослідниками постає питання – що спонукало його на союз зі Швецією: честолюбні плани? Кар'єрні проблеми? Жаждоба до влади? Потяг до грошей? Вороже ставлення до Росії? Націоналізм? Лист генерального писаря П. Орлика до свого вчителя, Московського екзарха С. Яворського (1721) засвідчує, що 17 вересня 1707 р. І. Мазепа розповів йому, що на союз зі Швецією він відважився "не для своєї особистої користі, не для вищих гонорів, не для більшого збагачення та інших якихось прихотів, я для вас всіх..., для загального добра матері моєї вітчизни бідної України..." [12, 414-415]. Тобто в основу українсько-шведського союзу І. Мазепою були покладені передусім патріотичні мотиви. По-друге, до цього союзу його підштовхував російський цар. Виснажені українські війська він залишив один на один зі шведською та польською арміями. Свідомо прирік Гетьманщину на подальші руйнування та жертви. Отже помиляються ті, хто робить спробу трактувати вчинки гетьмана Мазепи як "зраду" [13, 55]. По-третє, гетьман Мазепа восени 1707 р. запропонував Карлу XII свій план боротьби з Росією. Основою був напад на Росію через Україну, чіткий розрахунок українсько-шведського військового співвідношення та створення спільного фронту. Проте, Карл XII обрав свій, північний шлях походу проти Росії, що призвело до втрати часу та стратегічної ініціативи. В результаті, як потім показали обставини, сутичка з Росією для Карла XII та І. Мазепи закінчилася поразкою влітку 1709 р. під Полтавою.

Влітку 1708 р. І. Мазепа переживав важкі часи. Його зносини зі Станіславом Лещинським та Карлом XII стали відомі Петру І. Про ці стосунки йому донесли генеральний суддя В. Кочубей та полтавський полковник Іскра [5, 40-41]. Мазепі пощастило довести царю, що згадані старшини мали намір використати Петра для зведення з ним особистих рахунків (пов'язаних з інтимними стосунками гетьмана з Мотроною Кочубей). Кочубей та Іскра були заарештовані і в Борщагівці під Києвом страчені. Це змусило гетьмана перейти до глибокої конспірації та звузити коло утаємничених людей.

Дослідники вважають, що свої задуми (укладання союзу зі Швецією) Мазепа розповів генеральному писарю П. Орлику, генеральному обозному Ломиковському, полковникам Апостолу, Горленку, Зеленському, митрополиту Й. Кроковському та кільком іншим впливовим старшинам [13, 55]. Але ця конспірація принесла Мазепі не стільки користі скільки великої шкоди. Бо широкі кола козацької старшини, народні маси не знали справжніх задумів гетьмана, й не змогли його підтримати. Як пише М. С. Грушевський, – своєю конспірацією Мазепа перемудрив себе, "бо не підготувавши ґрунту для повстання, наперед знищив для нього всякі надії" [7, 379]. І. П. Крип'якевич зауважував, що конспіративність Мазепи "не дозволила йому вести справи скоро й рішуче" [11, 217]. Йому уявлялося, що шведсько-російська війна пройде поза межами України

й приєднання до переможця відбудеться безболісно. Та коли дізнався, що Карл XII веде свої війська на Україну, пророче заявив, "що марш Карла на Україну приведе за собою появу... царської армії й погубить усю справу" [9, 379-380].

Обставини примусили його прискорити вибір і зробити певну заяву. І цей вибір був зроблений 25 жовтня 1708 р. Переправившись через Десну, Мазепа пішов на з'єднання з військами Карла XII. З ним були: генеральний обозний І. Ломиковський, генеральний судця В. Уйкевич, генеральний писар П. Орлик, племінник А. Войнаровський, генеральні осавули М. Гамалія, Д. Максимович, генеральний хорунжий І. Сулима та генеральний бунчужний Ф. Мирович; полковники: миргородський – Д. Апостол, прилуцький – Д. Горленко, лубенський – Д. Зеленський, корсунський – А. Кандиба, київський – К. Мокієвський, компанійські – Андріяш, Галаган, Комухівський та ін. За підрахунками М. Грушевського та М. Костомарова з Мазепою було військо з 4-5 тисяч воїнів. Щоб не втратити ініціативи, цар вирішив діяти: по-перше, за порадою О. Меншикова Петро I звернувся до українського народу й змалював Мазепу як зрадника у зв'язку з цим дав команду негайно в Україні переобрати гетьмана. Уявлялося, що владу в Україні варто передати недругу Мазепи Д. Апостола, потім дійшли висновку проголосити гетьманом стародубського полковника І. Скоропадського (6 листопада 1708 р.). Одночасно І. Мазепу звинувачують у конфесійному відступництві, записують його у табір католиків та уніатів, зрадників православ'я.

Росія оголошує себе захисником України, охоронцем її державних та релігійних традицій, старшинських пільг та козацьких вольностей. Заграючи з селянством, скасовує з українського народу визначені Мазепою податки. Терміново в Україну були введені російські війська, розгромлені переправи через Десну, спалені прифронтові села.

Фельдмаршалу Меншикову дано наказ спалити столицю Мазепи Батурін. Спалення столиці та обстріл її жителів повинно було стати уроком для інших українських міст. Костомаров М. І, підкреслював, що розправа з батуринцями "викликала страшений переполох в малоросійському краї. Жителі навколишніх містечок і сіл кидали свої домівки, втікали самі не знаючи куди" [10, 253]. Очевидці згадували, що "Москва лютувала, увесь Батурін розорила всіх тамтешніх людей перебила (близько 4000 осіб – П. Г.) і малих діток не пожаліла" [10, 255]. Мазепу проголосили боговідступником, зачитували йому церковне прокляття-анафему, повісили на шибениці його зображення.

Російський воєвода Д. Голіцин вжив заходів, щоб не відбулося з'єднання з Мазепою правобережних військ. Зусиллями Петра I та Карла XII в Україні була розпалена, по суті, громадянська війна, розгорнута боротьба маніфестів та взаємних звинувачень, залякувань та залицянь, фальшивих листів та інформації. В них йшла мова навіть про ніби організацію Мазепою замаху на Карла XII, взяття короля в полон та видачу російському цареві тощо. Оточенню Мазепи було дано місяць для переходу до російського війська. В листах-попередженнях говорилося, якщо цього не відбудеться старшинські родини підлягатимуть арешту, розгрому та пограбуванню. Почалася небачена роздача української землі. Долгорукову, Головкіну, Шафірову, Шереметеву, Меншикову, вірнопідданій українській старшині І. Скоропадському, П. Полуботку, І. Носу та ін.

Д. Дорошенко зазначав, що напередодні полтавської битви "нагороджувалися такі, хто зробив донос на когось... Це довело до справжньої оргії доносів... Серед українського громадянства були посяяні зерна страшною деморалізації, яка довгі десятки років потім давала себе відчутти" [9, 381]. За царськими маніфестами, кожний, хто вступав у будь-які стосунки зі шведами, хто ставився до них прихильно або лише нейтрально, хто вступав з ними у бодай найменші торговельні стосунки, заносився у списки царських ворогів, мазепинців. Слідчі матеріали розповідають, що таких людей, як правило, карали на смерть.

М. С. Грушевський, досліджуючи цей період, писав, що улюбленим ремеслом О. Меншикова були екзекуції. За його розпорядженням українських старшин "колесували, четвертували і на палі вбивали, а вже що найлегше, за іграшку уважали – це вішання та відрубання голови" [8, 10].

Чому ж широкі народні маси у час вибору присягнули царю, а не Мазепі? М. Костомаров схильний пояснити це православною суттю першого і пропольською орієнтацією Мазепи. Народ "вважав його ляхом, готовим зрадити цареві з тим, щоб віддати Україну в рабство Польщі. Ніякі запевнення зрадника, ніякі брехливі звинувачення, які він розсилав на московські власті, не змінили до нього народної антипатії... Народ залишився вірним цареві навіть не через якусь прихильність, чи якесь побожне почуття до монарха, а просто від того, що із двох зол слід було вибирати менше... Під московською владою, зрештою, залишалося для нього завжди духовне задоволення" [10, 322].

М. С. Грушевський, на нашу думку, був ближче до істини. Відповідаючи на це питання, М. Грушевський підкреслював, що у той грізний час Петру I і його можновладцям вдалося досягти мети засобами терору, обману і демагогії, використанням церкви, деморалізацією української суспільності, розколом народу, ізолюванням від нього гетьмана та Його старшини. "Кривавий нестримний терор, – писав він, – зробив своє" [8, 7-10].

Напередодні Полтавської битви І. Мазепу та Карла XII підтримало 8-тисячне запорозьке військо. У березні 1709 р. під Кобеляками та іншими містами запорожці розгромили ряд російських полків. У зв'язку з цим воєвода Шереметев дає наказ полковнику Яковлеву влаштувати Запорозжю "другий Батурін". Спочатку штурмом були взяті підступи до Запорозьких фортець – Келеберду та Переволочну.

Потім (у травні 1709р.) приступили до ліквідації Січових укріплень. Полковнику Яковлеву допоміг український полковник Гнат Галаган. Проникши обманом у розташування запорожців, російські війська жорстоко розправилися з ними. У доповідній І. Скоропадському писалося: На Запорозжжі "голови луплено, шиї до плахи рубано, вішано й інші тиранські смерті завдано" [16, 73].

Дослідники повідомляють, що після розправи над запорожцями січові фортеці були зруйновані, курені й військові будівлі спалені, гармати, скарб і прапори вивезено. О. Меншиков писав Петру I, що він "знатнейших воров" наказав схопити, багатьох із них стратити, саме ж "изменническое гнездо разорить и искоренить". За що цар оголосив йому подяку, оскільки з розоренням Запорозжжя був вирваний, за висловом Петра I, "последний корень Мазепин" [20, 332].

Тим часом назривала остаточна зустріч між арміями Карла XII та Петра I. Ця битва намітилася в районі Полтави. У розпорядженні Петра I було 42,5 тис. вояків та 72 гармати. Карл XII мав 25-тисячну армію і лише 4 гармати. 27 червня 1709 р. Карл почав наступ першим і зазнав цілковитого розгрому. Близько 10000 солдат було вбито, 3000 – потрапило у полон. Прихильників Мазепи у полон не брали: їх розстрілювали на місці. М. С. Грушевський, оцінюючи Полтавську битву, зауважив, що "полтавська перемога закопала Мазепу і мазепинців з їх планами, підірвала глибоко й автономістичні змагання українські взагалі... Перемога під Полтавою дала царству Російському не тільки рішучу перевагу у Східній Європі, але й пхнуло його на стежку імперіалізму, екстенсивної політики, все нових і нових завоювань і прилучень на цілі два століття" [6, 191-193].

Відірвавшись від переслідування російської армії у районі Запорозької Січі, 3-тисячний загін шведів і козаків рушив до Туреччини. З гетьманом Мазепою відступили за кордон генеральний писар П. Орлик, генеральний обозний І. Ломиковський, племінник гетьмана А. Войнаровський, генеральний бунчужний Ф. Мирович, генеральний осавул Г. Герци, отаман Коша Запорозького К. Гордієнко та ін.

16-тисячна армія шведів на переправі Дніпра росіянами була взята в полон. Козаків заковували в кайдани, відправляли в Сибір, або карали смертю. Карл XII та Мазепа 1 серпня 1709 р. прибули до Бендер, де були інтерновані Туреччиною.

Надломлений духовно, тяжко хворий гетьман І. Мазепа 22 серпня помер у віці 70 років. Похоронено покійного у церкві Святоюрського монастиря під Галацом.

Отже, гетьман І. Мазепа ввійшов в історію України як послідовний державотворець, кінцеві помисли якого сягали її соборності, національної свободи, високого культурного злету свого народу. Прагнучи до цих ідеалів, у практичній діяльності І. Мазепа допустив ряд стратегічних та тактичних помилок. На жаль, від них не застережений жоден найвизначніший політичний діяч світу. Проте це не зменшує їх заслуг перед своїми народами. Завдяки своїм визначним здібностям політика і державного діяча, Мазепа зумів створити впливову верству національної еліти, спробував звільнитися з-під влади московського царя в ім'я розбудови реальної об'єднаної суверенної української козацько-старшинської держави.

Доба Мазепи вперше давала можливість українській культурній творчості після хмельницьких часів знайти своє завершення й реальне втілення, створити свій власний стиль. Не можна сказати, що ці можливості були ідеальні чи навіть цілком задовільні, що українська культура в часи Мазепи здобула найсприятливіші умови для свого розвитку, як це часто-густо перебільшується в сучасній історичній публіцистиці, тій добі присвяченій, яка мало різниться своїм змістом і тоном, а головне – своїми суперлативами від панегіриків кінця XVII – початку XVIII століть.

Найбільш вражає в часи Мазепи розвиток образотворчого мистецтва, особливо архітектури. Цей розвиток почався ще за гетьманування Самойловича. На думку В.Модзалевського, гетьман Самойлович став "одним з перших провідників в наше мистецтво нових ідей". Найголовніше те, що Самойлович був не самотній. У своїй культурній діяльності він мав повну підтримку з боку інших державних, а також церковних діячів, як, наприклад, полковник чернігівський (згодом генеральний обозний) Василь Дунін-Борковський, архієпископ чернігівський Лазар Баранович, ігумен Лубенського Мгарського монастиря Макарій Русинович та інші. Серед них, безперечно, був і найближчий помічник та дорадник Самойловича – генеральний осавул Іван Мазепа [17, 147-149].

Мазепинська доба залишила низку монументальних, прекрасних будов, які, можна сказати, змінили архітектурне обличчя України. У Києві, Чернігові, Переяславі і в багатьох інших місцевостях України-Гетьманщини за ініціативою, коштом і мистецьким хистом та смаком гетьмана Мазепи було збудовано або перебудовано низку величних церков. Ми не будемо входити в деталі й перелічувати всі ці будови.

Цивільне будівництво мазепинської України, хоч мало значно менший масштаб, позначилося такими монументальними будовами, як, наприклад, будинок Київської академії (1703-1704), будинок київської ратуші (1697) і, звичайно, славнозвісний мур Києво-Печерської лаври з його брамами та вежами. Не маємо докладних відомостей про батуринський палац Мазепи (на Гончарівці), але можна думати, що з боку мистецького він не поступався іншим будівлям гетьмана [17, 160-163].

З інших галузей образотворчого мистецтва мазепинської доби великі успіхи мало малярство – церковне і світське (зокрема портретове), різьбарство, а головне – граверство.



## Використані джерела

1. Антонович В. Про Козацькі часи на Україні. – К., 1991; Борщак І. Мазепа. – Людина й історичний діяч // Іван Мазепа. – К., 1992; Борисенко В., Заремба С. Україна козацька. – К. 1993; Гуржій О. Право в українській козацькій державі (друга половина XVII-XVIII ст.). – К., 1994; Грушевський М. Ілюстрована історія України. – К., 1990. – Ч. IV. Доба козацька; Гончарук П. Гетьман України Іван Мазепа: державотворець, політик, людина // Вісник київського славістичного університету. №15, 2003; Дорошенко Д. Нарис історії України. – Львів, 1991. – Т. 2. – гл. IV-VI; Мельник Л. Лівобережна гетьманщина періоду стабілізації (1669-1709 рр.). – К. 1995; Крип'якевич І. Історія України. – Львів, 1990. – розділ III. Козацька держава; Маркевич Н. История Малороссии. – М. 1843. – Т. 4-5; Павленко С. Міф про Мазепу. – Чернігів, 1998; Оглоблін О. Гетьман І. Мазепа і його доба. – Нью-Йорк, 1960; Україна в часи Петра І. – К., 1939; Окиншевич Л. Центральні установи України-гетьманщини XVII-XVIII ст. – К., 1929; Смолій В., Степанков В. Правобережна Україна у другій половині XVII-XVIII ст.: проблеми державотворення. – К., 1993, Їхня ж: Українська державна ідея. – К., 1997.
2. Антонович В. Про козацькі часи в Україні / В. Антонович. – К., 1991. – С. 154-156.
3. Борисенко В. Курс української історії / В. Борисенко. – К., 1998. – С. 278-279.
4. Борщак І. Мазепа – людина й історичний діяч / І. Борщак // Іван Мазепа. – К., 1992. – С. 72.
5. Борщак І. Іван Мазепа / Борщак І., Мартель Р. – К., 1991. – С. 40-41.
6. Грушевський М. Виговський і Мазепа / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – К., 1909. – Кн. IV. – С. 191-193; Кн. VI. – С. 191-192.
7. Грушевський М. Ілюстрована історія України / М. Грушевський. – К., 1990. – С. 379.
8. Грушевський М. Шведсько-український союз 1708 р. / М. Грушевський // Записи НТШ. – Львів, 1909. – ХСІІ. – Кн. 6. – С. 10.
9. Дорошенко Д. Нарис історії України / Д. Дорошенко. – Львів, 1991. – Т. 2. – С. 339, 372, 366, 374, 379-381.
10. Костомаров Н. Мазепа / Н. Костомаров. – М., 1992. – С. 253, 322.
11. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. – Львів, 1990. – С. 209-210, 215-217.
12. Лист П. Орлика до С. Яворського 1721. / О. Кресін. Політико-правова спадщина української політичної еміграції пер. пол. XVIII ст. – К., 2001. – С. 414-415.
13. Мельник Л. Лівобережна гетьманщина періоду стабілізації / Л. Мельник. – К., 1995. – С. 32, 42-43, 50, 53-55.
14. Оглоблін О. Гетьман І. Мазепа та його доба / О. Оглоблін. – Нью-Йорк, Париж, Торонто; 1960. – С. 31-35, 288.
15. Павленко С. Міф про Мазепу / С. Павленко. – Чернігів, 1998. – С. 138-139.
16. Полонська-Василенко Н. В. Історія України / Н.В.Полонська-Василенко. – К., 1970. – С. 63, 73.
17. Семчишин М. Тисяча років української культури / Семчишин Мирослав. – К., 1993. – С. 147-149, 160-163.
18. Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія / З.І. Хижняк. – К., 1981.
19. Хрестоматія з історії Української РСР. – К., 1959. – Т. 1. – С. 323-325.
20. Яворницький Д. Історія Запорозьких козаків / Д. Яворницький. – К., 1991. – Т. 3. – С. 332.

УДК 168.522

**Ольга Рафаїлівна Копієвська**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

### КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УМОВАХ ПОСТВЕСТФАЛЬСЬКОГО СВІТУ

*В статті розглядається специфіка нової поствестфальської системи міжнародних відносин. Розкривається її зміст, принципи функціонування. Визначаються фактори, що зумовлюють особливості культурно-мистецької освіти в умовах поствестфальського світу.*

*Ключові слова: поствестфальський світ, нація-держава, транснаціональні, субрегіональні актори, культурно-мистецька освіта.*

*The present article finds out the specific of new postwestfallen system of international relations. It explains the content, principles of its functioning. The factors that stipulate the uniquenesses of a cultural and art education in the conditions of the postwestfallen world are determined.*

*Keywords: postwestfallen world, nation-state, transnational, subregional actors, cultural and art education.*

Національна держава, як основний тип державного об'єднання в сучасному світі, базовий інститут суспільства і головний суб'єкт міжнародних відносин, склалася після Вестфальського мирного договору 1648 року. Але падіння Берлінського муру в 1989 році, розпад Радянського Союзу і світової системи соціалізму як геостратегічної протипаги системі капіталістичних держав на чолі з США руйнування біполярної системи міжнародних відносин позначилося і на державі та обумовило формування нової геополітичної реальності.

Відхід від системи Вестфалії знаменував радикальний перегляд засад функціонування її головного актора, релятивізацію принципу національно-державного суверенітету. Центром сили світового

масштабу стають найбільш розвинені країни сучасного світу – спочатку G7, а потім G8. Однак остання виявилася неспроможною вирішити проблеми, що постали перед людством в XXI ст., а тому з'явилася нова група країн – G20, до складу якої увійшли такі країни, як Китай, Індія, Бразилія, що продемонстрували потужний економічний розвиток.

Зміна балансу сил у світі на рубежі XX–XXI ст. стала часом становлення нової системи міжнародних відносин – поствестфальської. У новій системі, крім численних часткових змін, відбувається докорінна зміна самої сутності міжнародних зв'язків, що розумілися як *inter-national relations*, тобто як відносини між національними державами як специфічного продукту епохи модерну, як система їх взаємостосунків і сфера виняткової компетенції.

Актуальність даного дослідження зумовлюється розширенням суб'єктів поствестфальського світу і їх зростаючим впливом на сфери людського буття, серед яких особливе місце належить освіті. В цьому контексті мета статті полягає у розкритті змісту та сутності культурно-мистецької освіти в умовах поствестфальського світу, визначення факторів, що зумовлюють необхідність її трансформації.

Політична і культурна експансія Заходу в межах Вестфальської системи призвела до культурно-політичної ("горизонтальної") опозиція "Захід-Схід", утворення групи країн так званого Третього світу доповнилося в другій половині XX ст. соціальною вертикаллю "Північ-Південь" утворення групи країн, які склали простір так званого Третього світу. Але в умовах поствестфалії глобальна інформаційно-комунікативна революція розширила ці простори, вивела їх за межі власне географічної локалізації, окреслюючи транснаціональні ареали "світової Півночі" і "світового Півдня".

Вибудовується нова глобальна архітектура сучасного світу, нова система міжнародних зв'язків до ієрархічної структури якої входять: нації-держави; наднаціональні або транснаціональні та субрегіональні об'єднання (G7; G20; НАТО, МВФ, СОТ та інші). А також держави, що не вписуються в цю структуру і складають нечисельну групу держав-відлюдників. Така структура означає радикальний розрив з логікою доби модернізації і тому деякі науковці вбачають в ній рецидив конструкцій, характерних, швидше, для станового, "феодального" суспільства, довестфальського світу [1].

В кінці XX ст. заявляють про себе такі кардинально протилежні тенденції сучасного світового розвитку, як глобалізація і інтеграція та фрагментація і децентралізація [2].

Роль держав як світових гравців, суб'єктів міжнародних відносин попри втрату частини суверенітету, залишається значною, а тому передчасно заявляти про можливість їх зникнення. Однак держави не здатні власними зусиллями вирішити глобальні та регіональні проблеми, а подеколи і національні, серед яких забезпечення миру, зменшення бідності, захист навколишнього середовища.

Міжнародні інститути, серед яких урядові і неурядові, політичні, економічні, екологічні, глобальні та регіональні, набувають значення самостійних гравців, що діють автономно по відношенню до держави. Більше того, їх роль в глобалізованому світі зростає і вони через вплив на поведінку держав і взаємодіючи з останніми, а також один з одним, прагнуть забезпечити весь спектр міжнародної безпеки – від політичної до екологічної. Це ж стосується міжнародних інституцій, що займаються розв'язанням гуманітарних проблем: "Сильні міжнародні організації гуманітарної спрямованості, співпрацюючи як з державами, так і з міждержавними і неурядовими структурами, вважають себе рушійною силою глобального громадянського суспільств...", – пише Погорельська С. В. [3]. Чисельні міжнародні організації, фонди розробляють власну стратегію діяльності, в тому числі і в галузі культури в певній країні чи регіоні, програму її реалізації, враховуючи соціокультурну специфіку цих країн та регіонів.

Поступове ослаблення позицій нації-держави і неухильне підвищення ролі і зростання чисельності міжнародних інститутів відбувається під впливом глобалізаційних процесів у різних сферах життєдіяльності соціуму. Так глобальні економічні процеси вступають в протиріччя з принципом державного суверенітету як базового принципу нації-держави. І справа не лише в тому, що останні стають членами наддержавних об'єднань задля реалізації власних інтересів на глобальному рівні, гарантування безпеки, попередження війн і різних міждержавних конфліктів, що обумовлює стійке економічне зростання. Сучасний світ вступив у якісно новий етап науково-технічного розвитку, що отримав назву інформаційної чи телекомунікаційної революції, інформаційно-комп'ютерні технології спричинили трансформацію постіндустріального суспільства в інформаційне. Формуються потужні транснаціональні чи глобальні корпорації діяльність яких здійснюється поза межами національних держав, а вони самі стають активними суб'єктами світового співтовариства. Розширення сфери їх діяльності і руху капіталів призводить до поступового розмивання економічних кордонів між окремими державами. Міжнародні фінансові організації та інститути серед яких Міжнародний валютний фонд, Всесвітній банк та інші фінансові інститути все більше проникають в сферу прерогатив національних держав. Але глобальна фінансова криза поставила під сумнів ефективність діяльності багатьох міжнародних фінансових інститутів і засвідчила їх нездатність запобігти глобальним кризам. Здійснений радою фінансових експертів ООН аналіз глобальної кризи засвідчив "не тільки необхідність докорінної реформації сучасних інститутів, але і створення нового інституту "Ради з глобальної економічної координації", діяльність якого буде контролюватися Міжнародним комітетом експертів" [4]. Транснаціональні корпорації легко перетинають державні кордони і прагнуть поставити під свій контроль як нації-держави, так і міжнародні інститути. Це відбувається тому, що наявність по-

тужних фінансових ресурсів дозволяє корпораціям запрошувати на роботу інтелектуальну еліту з різних країн, найкращих фахівців зі всього світу і формувати унікальний креативний потенціал, володіння яким в свою чергу розширює сфери їх впливу та забезпечує перебування серед лідерів інноваційної економіки, як економіки знань. Саме в подібних корпораціях закладається підґрунтя освітніх стандартів майбутнього.

Транснаціональні корпорації, недержавні та міжурядові організації, глобальні ЗМІ та інші актори змінюють роль і значення національної держави в сучасному світі. Глобалізація сприяє глибокій структурній трансформації державної влади в процесі якої владні повноваження переосмислюються і перебудовуються. У зв'язку з цим національні держави вимушені розділяти владу з міжнародними організаціями, транснаціональними корпораціями, неурядовими організаціями. А обговорення проблеми державного суверенітету, як сутнісного елемента нації-держави набуло широкого наукового резонансу. Підкреслюючи суперечливість процесу де суверенізації, дослідники вважають, що динамізм глобалізаційних процесів, на перший погляд, посилює ерозію національної держави, підриває її владу, зводить до самостійності національних урядів при ухваленні рішень. З іншого боку, глобалізація розширює вплив національної держави у сфері міжнародного захисту прав людини, боротьбі з глобальними катаклізмами та міжнародним тероризмом тощо. Задля збереження впливу на міжнародну політику, держави об'єднуються і в регіональні організації, що відкривають новий простір для їхніх дій в структурі регіональної та світової політики. Іншими словами, національний суверенітет набуває нової нетрадиційної форми: він зменшується всередині держави, водночас збільшуючись за її межами. Державна влада поступово перетворюється і реструктуризується, оскільки вимушена рахуватися з міжнародними організаціями внаслідок чого відбувається обмеження суверенітету "зверху". Але національна держава втрачає частину свого суверенітету лише тоді, коли на її місці виникає інша – "більш висока", більш незалежна, екстериторіальна і більш функціональна форма влади, яка скорочує правові засади прийняття рішень в межах національної держави [5].

Глобалізація, з одного боку, розширює сферу функціональної відповідальності держави, а з іншого – обмежує її здатність самостійно вирішувати проблеми, що виникають. В сфері компетенції національної держави, як ознака її суверенності, завжди була культурна політика. Це пов'язано з тим, що у становленні нації-держави велика роль належить культурі, оскільки саме вона стала базою державних конструктів, основою національної свідомості і самосвідомості, формування почуття приналежності до даної держави, відчуття громадянськості. Виходячи з цього культурна політика вважалася компетенцією і прерогативою виключно держави і не передбачала втручання в неї будь-яких міжнародних структур. Глобалізація культури, на думку деяких вчених, призводить до універсалізації та стандартизації цінностей, що знаходять свій вияв в подальшій експансії такого феномена як масова культура, хоч остання і є продуктом індустріального суспільства.

Суттєвою особливістю поствестфальського світу є те, що глобалізація практично унеможливила вирішувати проблеми самостійно. Жодна з них (навіть супердержава) не може самостійно протистояти наркотрафіку чи фінансовій кризі, існувати поза глобальним ринком та особливостями циркуляції іноземних валют. З цього приводу американський вчений А. Етціоні в праці "Від імперії до співтовариства: новий підхід до міжнародних відносин" пише, що "в довгостроковій перспективі ні національна держава, ні міжурядові організації не здатні справитися із загостренням глобальних проблем, серед яких – поширення хвороб, комп'ютерних вірусів, діяльність транснаціональної мафії і наркобаронів" [6].

Характерні риси поствестфальської системи – гнучкість і нестаціонарність, що припускає перманентну турбулентність світового середовища. Жорсткість міжнародних структур поступилася місцем рухливості, визначеність – невизначеності, нестійкості, стохастичності, непередбачуваності, але без негативних конотацій. Все це забезпечує високий динамізм світових процесів, який в свою чергу стимулює еволюцію і трансформацію суб'єктів поствестфальського світу і саму його структуру. Глибинні процеси трансформації посилюють взаємозв'язок між країнами і народами, державами і недержавними акторами, змінюють правила гри і структуру. В цих умовах стабільність розуміється не як статична, а як динамічна категорія, визначальна властивість якої – випередження негативного розвитку подій, їх превентивне регулювання. Або ж має місце реалізація нової логіки підтримки стратегічної стабільності в бажаному напрямі – логіки глобального управління як свободи перманентного і довільного регулювання значущих подій.

Логіка взаємодії в межах поствестфальської системи суттєво відрізняється від вестфальської, оскільки декларує, з одного боку, верховний суверенітет людської особи, верховенство прав людини над національним суверенітетом. Демократична формула організації суспільства визначається тепер інтегральною і невід'ємною частиною міжнародної системи безпеки. З другого боку, в міжнародно-правовому універсумі все частіше виявляються тенденції, при реалізації яких позиція захисту прав людини служить лише своєрідною прозорою завісою і, одночасно, ефективним інструментом для досягнення інших цілей. Хоч національні держави і перестають бути рівноправними та суверенними у формуванні міжнародної політики, але сильні держави, здійснюють активну зовнішню політику, розширюють сферу реалізації своїх національно-державних інтересів, і тому послаблення державного суверенітету інших держав можуть бути політично вигідним.

Відносини між різними суб'єктами сьогодні вибудовуються в дихотомії "боротьба – співробітництво". Традиційні параметри могутності – військовий потенціал, якість і кількість збройних сил, поступається місцем таким нетрадиційним параметрам як економіка, фінанси, комунікація, інформаційні системи.

Активно формується також поствестфальська міжнародно-правова парадигма, що закріплює в суспільній свідомості і в просторі міжнародних відносин "новий звичай" як специфічну норму своєї рідного протоправа нової епохи. Характерні риси якої нечіткість законодавчої бази, домінування владної політичної ініціативи над юридично закріпленими повноваженнями і формами поведінки держав на міжнародній арені (важливість цього чинника посилюється значенням прецеденту в англосакській правовій культурі), що склалися, неформальний характер впливу транснаціональних інституцій, анонімність і принципова непублічність значної частини ухвалюваних рішень і т.п.

Однією із сучасних тенденцій глобалізованого світу є зростання впливу людини на навколишнє середовище, іманентне природі людини, її діяльності, що корелюються з поствестфальською системою міжнародних відносин, основний принцип якої – суверенітет людської особистості, тобто перевага прав індивіда над національним суверенітетом.

Суверенітет людини відображається в її правах, іншими словами – це соціальна спроможність вільно діяти, самостійно обирати модель своєї поведінки з метою задоволення власних різнобічних матеріальних та духовних потреб шляхом користування певними соціальними благами в межах, визначених законодавчими актами.

Як бачимо, суверенітет взагалі, що поділяється на суверенітет нації-держави і суверенітет особи, не просто родове поняття щодо цих двох окремих видів суверенітету, а неподільна синкретична сукупність суверенітету нації і особи, де нація має право на вільне самовизначення, а життя людини захищене відповідними державними інституціями і вона має право на свободу слова, віросповідання тощо.

Людина як носій інтересів певних соціальних груп перебуває під патронажем держави, що знаходить свій вираз в Конституції, яка власне і гарантує кожному право на освіту, вільний розвиток своєї особистості, право на свободу світогляду, право на знання, що дають можливість вибору професії та роду трудової діяльності.

В той же час, як зазначає відомий німецький соціолог У. Бек: "Для багатьох націй, національних політиків і національно-державних теоретиків майже неприпустимий (або дуже болісний) крок з національного немов би порожнечу транснаціонального неминує призводить до проблем з якими нам випадає стикатися в глобальну епоху. Так самостійні дії держави майже в усіх тематичних полях політики – праві, криміналістиці, освіті, технологічних розробках, попередженні непередбачуваних ризиків, в екологічній політиці – приречені на неефективність. Лише транснаціональні рішення та їх передумови – детериторіалізація політики і держави в образі кооперативних союзів і міжнародних режимів – відкривають можливості знаходження рішень з насущних питань" [7]. Саме одним із таких насущних питань і є система освіти, мета якої полягає у створенні умов для розвитку особистості і творчої самореалізації кожного громадянина України, вихованні покоління людей, здатних ефективно працювати і навчатися протягом життя, оберігати й примножувати цінності національної культури та громадянського суспільства, розвивати і зміцнювати суверенну, незалежну, демократичну, соціальну та правову державу як невід'ємну складову європейської та світової спільноти.

Вітчизняні науковці зазначають, що за часи незалежності зроблені суттєві кроки у розбудові національної системи освіти та демократизації освітянської діяльності. До них відносять розробку нової законодавчої бази галузі; створення вітчизняних підручників і педагогічної преси, оновлення змісту освіти, насамперед в соціогуманітарній сфері, варіативність мережі навчальних закладів і освітньо-професійних програм, які спрямовані на утвердження гуманістичних цінностей освіти, її спрямованості на розвиток особистості. Зроблені вагомні кроки по входженню української освіти в європейській і світовий простір, а саме: приведені у відповідність із міжнародними вимогами освітньо-кваліфікаційні рівні та ступеневість освіти; продовжується робота над державними стандартами, що наблизить вітчизняну освіту до європейських освітянських систем; укладені угоди про співпрацю з більш ніж п'ятдесятьма країнами світу [8].

Національна доктрина розвитку освіти визначає останню як стратегічний ресурс поліпшення добробуту людей, забезпечення національних інтересів, зміцнення авторитету й конкурентоспроможності держави на міжнародній арені. Інтеграція вітчизняної освіти у міжнародний освітній простір базується на засадах пріоритетності національних інтересів; збереженні та розвитку інтелектуального потенціалу нації; миротворчій спрямованості міжнародного співробітництва; системному і взаємовигідному характері співробітництва; толерантності в оцінюванні здобутків освітніх систем зарубіжних країн і адаптації цих здобутків до потреб національної системи освіти [9].

Під егідою Ради Європи та ЮНЕСКО було розроблено і прийнято Лісабонську конвенцію про визнання кваліфікацій, які існують у системі вищої освіти Європи. Цю конвенцію підписали 43 країни (Україна в тому числі), більшість з яких згодом сформулювали і принципи Болонської декларації. Лісабонська угода декларує наявність та вагомність різноманітних освітніх систем і має на меті створення умов, за яких більша кількість людей, скориставшись усіма перевагами і здобутками національних систем освіти і науки, зможе бути мобільними на європейському ринку праці.

Так поступово створювалися умови для інтеграційних процесів у сфері вищої освіти європейських країн. Україна була і є активним учасником цих процесів. Обрані шляхи модернізації вищої освіти України аналогічні загальноєвропейським підходам [10].

Інтеграційні процеси торкнулись і культурно-мистецької освіти. Останні роки ця тема стала основною, про що свідчить постійно діючий міжнародний симпозіум "Вузи культури і мистецтва в єдиному світовому освітньому просторі" (м. Париж, Франція). Своєрідність цього проекту полягає в тому, що він дозволяє фахівцям з різних країн обмінюватися досвідом освіти в області художньої творчості. Слід зазначити, що країни СНД мають власні традиції культурно-мистецької освіти, але сама система багато в чому відрізняється від європейської. І тому, мета вступу в Болонській процес – зрівняти якість підготовки фахівців різних країн, забезпечити взаємовизнання дипломів. Однак освітянське співтовариство країн СНД не дійшло єдиної думки щодо міри врахування власних традицій в культурно-мистецькому освітньому процесі.

Сформована в Україні система культурно-мистецької освіти, в першу чергу спрямована на: збереження і розвиток кращих традицій вітчизняної освітянської культури; подолання уніфікації освіти спричиненої глобалізаційними процесами; активізацію наукового і освітнього співробітництва з вітчизняними і зарубіжними колегами; дотримання пріоритету прав творчої особистості, рівності національних культур і конфесій.

Кроком для підтримки культурно-мистецької освіти послугувало прийняття Закону України "Про культуру", в якому культурно-мистецька освіта представлена як спеціальна освіта у сфері культури і мистецтва. Даний нормативно-правовий акт визначає розвиток вітчизняної культурно-мистецької освіти як одну з основних засад державної культурної політики, яка спрямована на створення умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня, естетичного виховання громадян, доступності освіти у сфері культури [11].

В Україні діє багатоступенева і безперервна система підготовки культурно-мистецьких кадрів, яка включає початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання) – позашкільна освіта; середні спеціалізовані мистецькі школи – загальна середня освіта та професійна підготовка; вищі навчальні заклади; студії з підготовки кадрів для національних творчих колективів України.

Створена мережа спрямована на: підтримку і розвиток вітчизняної культурно-мистецької освіти, яка передбачає забезпечення творчих, педагогічних, наукових шкіл кваліфікованими кадрами; реалізацію конституційного права громадян на освіту, складовою якої і є культурно-мистецька.

Визначаючи важливість культурно-мистецької освіти, варто підкреслити її комплексний характер, оскільки вона охоплює не лише професійно-мистецьке, інформаційне або просвітницьке спрямування, її завданням і основною метою є створення відповідних умов для орієнтації молодого фахівця в суспільно-важливих сферах людського буття. Пріоритетним завданням культурно-мистецької освіти має стати забезпечення таких умов розвитку професійного творчого працівника, життя і діяльність якого в майбутньому поєднувала б гуманістичні цінності з розумінням сучасних державно-правових процесів. В освітянському аспекті, це означає, що основним результатом культурно-мистецького освітнього процесу повинна стати не система знань, умінь і навичок сама по собі, а готовність до застосування отриманих знань на практиці. В такому ракурсі, вища культурно-мистецька освіта потребує концептуального перегляду навчально-методичного забезпечення з урахуванням специфіки обраного студентами фаху. На нашу думку, майбутньому фахівцю, окрім знань культурно-мистецького спрямування, необхідні відповідні знання управлінського, правового, економічного змісту тощо.

В контексті даного дослідження слід зазначити, що реалії сучасності характеризуються зниженням статусу і престижу культурно-мистецьких професій. Навчальні заклади, які готують фахівців для культурно-мистецької сфери, мають ряд проблем, а саме: уніфікація спеціалізації; недостатній рівень матеріально-технічної бази; незначна кількість державного замовлення; подальше працевлаштування випускників. Проблемні питання, які існують в культурно-мистецькій освіті потребують ретельного вивчення та вирішення з урахуванням як вітчизняних традицій, так і застосуванням кращих світових здобутків.

Отже, ефективне поєднання сучасних європейських стандартів та вітчизняних освітніх традицій в культурно-мистецькій освіті має бути системним та професійно орієнтовним, саме це надасть можливість майбутньому фахівцю застосувати свої знання в подальшому професійному житті.

#### **Використані джерела**

1. Неклеса А. Управляемый хаос, движение к нестационарной системе мировых связей / А. Неклеса. – Режим доступа: <http://www.archipelag.ru/geoeconomics/osnovi/universe/chaos>.
2. Баталов Е. Я. Мировое развитие и мировой порядок / Е. Баталов. – М.: РОССПЕН, 2005. – С.187.
3. Погорельская С.В. Неправительственные организации и политические фонды во внешней политике Федеративной Республики Германии / С. Погорельская. – М.: Наука. – 2007. – С.10.
4. Стиглица О. О реформе международной валютно-финансовой системы: уроки глобального кризиса. Доклад Комиссии финансовых экспертов ООН / О. Стиглица. – М.: Международные отношения, 2010. – С. 215.

5. Гелд Д. Глобальні трансформації. політика, економіка, культура / Д. Гелд, Е. МакГрю, Д. Голдблатт, Дж. Перратон. – К.: Фенікс, 2003. – С.53, 77.
6. Этциони А. От империи к сообществу: новый подход к международным отношениям / А. Этциони ; Пер. с англ. – М., 2004. – С.37.
7. Бек У. Власть и ее оппоненты в эпоху глобализма. Новая всемирно-политическая экономия / У. Бек. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 240-241.
8. Науково-освітній потенціал нації: погляд у XXI століття / Авт. кол.: В.Литвин, В.Андрущенко, С.Довгий та ін. – К.: Навч. книга, Кн.1: Пріоритет інтелекту. – 2003 – С.211.
9. Указ Президента України "Про національну доктрину розвитку освіти" від 17 квітня 2002 р. № 347/2002.
10. Вища освіта України і Болонський процес / За ред. В. Г. Кременя. – К.: Освіта; Тернопіль: Богдан, 2004. – С.1.
11. Закон України "Про культуру" // Верховна Рада України від 14.12.2010 № 2778-VI.

УДК [39:008]:001.8(=161.2) "1991/2010"

**Світлана Никанорівна Грипич**  
доцент, директор наукової бібліотеки РДГУ;  
**Ольга Вікторівна Білявцева**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри культурології РДГУ

### **ЕТНОКУЛЬТУРА, ТРАДИЦІЇ ТА ЗВИЧАЇ УКРАЇНЦІВ ВОЛИНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: 1991-2010 рр.**

*У статті розглядається історико-культурна, етнокультурна проблематика Волині як об'єкта наукових досліджень доби державної незалежності. Аналізуються праці окремих фахівців, які свою увагу спрямували на аналіз культурного життя краю різних історичних періодів. Зазначається також наявність наукових збірок, у яких молоді науковці представляють свій доробок в окресленій площині.*

*Ключові слова: Волинь, краєзнавство, історико-культурна спадщина, українці Волині, етнокультура, традиції, фаховий аналіз.*

*The article deals with historical, cultural, ethnocultural problems Volhynia as an object of research era of independence. Analyzed the work of certain experts who directed their attention to the analysis of the cultural life of the land in different historical periods. Reported the presence of scientific collections, where young researchers present their achievements outlined in the plane.*

*Keywords: Volyn, area studies, historical and cultural heritage, Ukrainian Volyn, ethnic culture, tradition, professional analysis.*

Суспільно-політичні, соціокультурні, релігійно-світоглядні та інші умови життя українців початку третього тисячоліття ставлять перед сучасниками завдання дослідити та переосмислити вітчизняну історію і культуру. Такі дослідження зможуть додатково підкреслити їх унікальність та оригінальність на основі комплексу традицій, звичаїв і обрядів.

Актуальною ця тема є у контексті розгортання глобалізаційних процесів, у яких усі культури ризикують втратити свої національні чи етнічні особливості, уніфікуватися, перетворитися у новий продукт початку XXI століття. Такі тенденції сьогодні вже очевидні, у тому числі на теренах України.

Окремо слід відзначити потребу аналізу системи етнічних цінностей, внутрішнього світу українців, їх менталітету, світоглядних орієнтацій, поглядів на самих себе в абсолютно нових реаліях життя. Така вимога є закономірною, адже українців у наш час певною мірою необхідно мобілізувати, інтегрувати виключно на основі історико-культурного минулого, власного "життєвого світу", "ментального поля" й культуротворчої практики.

Комплексного дослідження піднятої нами проблеми сьогодні ще не знаходимо, проте вітчизняними науковцями вже напрацьований значний комплекс відповідних матеріалів. Головною ідеєю фактично усіх розвідок доби незалежності стало бажання авторів підкреслити необхідність збереження, примноження і передачі наступним поколінням етнокультурної спадщини, розкрити сутність і красу українських звичаїв, традицій та обрядів.

Наполегливе вивчення власного духовного коріння, його витоків, джерел становлення й розвитку стало інтелектуальною ознакою кінця XX – початку XXI століття, прагненням осмислити закони, за якими створювали, удосконалювали та консервували у традиціях світ культури наші предки. Тому у досліджуваній період центральною темою у друкованих виданнях стає тема історії Волинського краю та його етнокультури у її різних проявах і формах. Вона через друковане слово, висвітлення культур-

філософських ідей стимулює процеси об'єднання українців різних регіонів, а також дає можливість прогнозувати майбутнє нашого етносу.

Дослідження культурних процесів Волині у добу державної незалежності України набувають значної актуальності. Адже цей регіон завжди відрізнявся від інших своїм колоритом. Особливий інтерес, безперечно, стосується історії та культури міста Острога, що ще не в повній мірі досліджений сучасними вченими. Та й цінна інформація є малодоступною широкому колу бажаючих її вивчити. І, як зазначає у розвідці М.Близняк, важливим джерелом знань про минуле Волині були і залишаються метричні книги православних храмів, в яких відображена церковна, соціально-економічна, демографічна та інша ситуація краю [3].

Широку панораму різноманітних історико-культурних процесів попередніх періодів висвітлює науково-популярний нарис Острога на Волині від найдавніших часів до початку XX століття. Автор праці, А.Новоселецький, на основі переконливих і цікавих фактів розкрив динаміку життя мешканців Острога, їх культуротворчий та культурозберігаючий потенціал, бажання розвивати й удосконалювати традиції культури регіону [16].

Цінні матеріали знаходимо й описах Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII століття, де упорядник видання В.Атаманенко на документальній основі репрезентує особливості розвитку Волинських теренів у зазначений хронологічний період.

Острожчина, як культурний осередок із давніми традиціями, у свій час стала об'єктом досліджень представників Волинського церковно-археологічного товариства. Окрему інформацію, присвячену питанням діяльності згаданого товариства та його внеску у культурну динаміку міста, знаходимо у розвідці І.Тесленко [28].

Значну кількість інформації щодо зазначеного можна почерпнути із фондів Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського. Зокрема рукописні та книжкові зібрання Волині розкривають чимало цікавих фактів із життя українського населення. На їх основі строкаті сторінки культури першої половини XX століття досліджено С.Мищук [15].

Особливу цінність у фондах НБУВ містять почаївські кириличні стародруки, у яких знаходиться унікальна інформація щодо специфіки релігійної та духовно-культурної ситуації у містечках і селах Волині XVIII-XIX століть. Як відомо, географія поширення цих книжок у зазначений період охоплює сучасні Волинську, Житомирську, Рівненську області та за межами України, у Польщі – Люблінське воєводство.

До періоду їх сучасного місцезнаходження у фондах НБУВ, згадані кириличні стародруки у значній кількості примірників одного видання містилися в Бібліотеці Київської духовної академії, а також Церковно-археологічному музеї при КДА, Волинському єпархіальному древньосховищі, Фундаментальній бібліотеці Волинської духовної семінарії, Волинському церковно-археологічному товаристві. Це дає нам можливість стверджувати, що значна кількість осіб, зацікавлених у вміщеній в них інформації, могли знати реальну ситуацію культурного життя краю у XVIII-XIX століттях.

Оригінальні відомості про особливості культурного життя Волині, зокрема Острожчини, можемо також почерпнути з історико-краєзнавчого збірника Державного історико-культурного заповідника м. Острога. Із певних об'єктивних причин збірка мало популяризувалася і передбачала обмежений доступ до неї. Однак сьогодні видання, що входять до її складу, є експонатами основного музейного фонду.

Особливості історії створення і комплектування книжкової колекції Музею книги та друкарства в Острозі, його роль у збереженні цікавої й історично важливої інформації про життя й культуру краю у своїй статті розкриває С.Позіховська [20], [21].

Як відомо, значну увагу культурним процесам надавали сільські церковні братства Волинської губернії кінця XIX – початку XX століття. Вони мали широкий спектр культуротворчої діяльності, а більш детальний їх аналіз можемо знайти у праці місцевого дослідника С.Жилюка [8].

Значення внеску магнатурії Волині у досягнення Правобережжя України XIX століття, впливу на соціально-економічну та духовно-культурну ситуацію у своїй праці аналізує В.Павлюк [19].

Історія життя Волині, колорит краю у контексті краєзнавства вивчалися дослідниками і з точки зору успіхів і поразок багатьох князів. Вони звертають увагу і на адміністративно-територіальний статус цієї території, який вона одержала на Віленському сеймі 1565-1566 років. Це питання поряд із багатьма іншими дослідив рівненський історик-краєзнавець Б.Прищепя [22].

Активізація діяльності, у тому числі й культуротворчої, українською шляхтою з кінця XIV до середини XVII століття (Волинь і Центральна Україна) стала предметом фахового аналізу відомої сучасної дослідниці-історика Н.Яковенко [30].

Специфіку культурно-мистецького, духовного життя краю у своїй праці також цікаво представив Д.Козак, який акцентує увагу читача конкретно на етнокультурній історії Волині [9].

Археологічні дослідження цієї території та їх значення для розвитку вітчизняного краєзнавства розкриває М.Кучинко [13]. Цей же ж автор в іншій розвідці разом із З.Кучинко описав цінність і унікальність давніх та середньовічних скарбів Волині, що були виявлені у результаті проведення відповідних археологічних розкопок [14].

Давні пам'ятки різних культур, що виникали і розвивалися на території сучасної Волині стали предметом дослідження й інших науковців. Зокрема особливості пам'яток тшинецько-комарівської

культури характеризує у дослідженні Г.Охріменко [18], а кам'яні вироби енеоліту-бронзового віку представив О.Позіховський [21]. С.Терський з власного боку розкрив історію археологічних досліджень та історичного краєзнавства Волині [27].

Щодо діяльності на волинських теренах значної кількості товариств на громадсько-культурних об'єднань, можна зауважити, що і вони неодноразово ставали об'єктами наукового аналізу. Так, зокрема, М.Кучерепа висвітлив роль Волинського українського об'єднання у розвитку вітчизняної культури 1931-1939 років [12]. Ю.Візитів висвітлив особливості роботи представників пластового руху на Волині у міжвоєнний період [6].

Важливою стала й тема видавництва друкованої продукції на території краю. Це питання вивчали В.Єршов, характеризуючи появу й поширення польської літератури, мемуарів Волині доби романтизму [7], а також П.Пушкарчук, який дослідив сутність і роль періодичних видань Волині [23].

Відомо, що Західна Україна, зокрема, Волинь, завжди вважалася регіоном із контрастними проявами релігійно-церковного життя, духовного збагачення населення. І хоча у різні суспільно-політичні періоди релігійний світогляд краян (а саме православний) зазнавав численних впливів з боку римо-католицької та греко-католицької церков, різноманітних протестантських сект, звичаї й традиції православної культури були й залишаються надзвичайно актуальними. Неодноразово вони висвітлювалися у працях В.Рожко [24, 25, 26]; їх також аналізували В.Борщевич [4], Л.Шугаєва [29], Н.Стоколос та інші провідні науковці.

Однак найбільш повноцінну й реальну інформацію щодо релігійної ситуації, розвитку сакральної культури регіону подають у своїх розвідках самі представники духовенства. У цьому контексті особливо необхідно відзначити доробок очільника Рівненської єпархії високо преосвященного архієпископа Рівненського та Острозького Варфоломія. Владика сам народився на Волинській землі, чудово знає і продовжує цікавитися історією та культурою краю, а також оригінально висвітлює персональний внесок острозьких князів, багатьох інших відомих постатей у розвиток духовного життя Волині різних історичних періодів. Цей матеріал можемо почерпнути у відповідних Збірниках Рівненської єпархії УПЦ, які виходять із 2003 року, а також із періодичного видання "Православне Полісся" та православної газети для дітей та підлітків "Божа криничка".

Сьогодні слід надати належну оцінку і періодичним виданням, статті, вміщені в яких, присвячені культурі та духовності Волинської землі. Зокрема згадаємо про фаховий збірник "Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії" Рівненського державного гуманітарного університету (видається із 2000 року) [2].

Актуальною для становлення сучасної вітчизняної історії у збірнику є проблематика Другого розділу, присвячена минулому Волині та краєзнавству.

У різних його випусках можемо знайти характеристику ранніх етапів розвитку Волинських міст за матеріалами досліджень Жорнівського Городища, міста-фортеці, засновані князями Острозькими, археологічні дослідження багатой садиби на посаді княжої Пересопниці, життя Мізоча як типового приватного містечка Волинської губернії наприкінці XVIII – в 50-х роках XIX століття, законодавче регулювання життєдіяльності єврейського населення Волинської губернії (перша половина XIX століття), планування і забудова міст Волині в другій половині XIX – на початку XX століття, причини та передумови посилення колонізаційного руху на Волині в другій половині XIX століття, особливості процесу демократизації православного життя на Волині у 1920-х роках, державно-церковні відносини на Волині початкового періоду Другої світової війни (1939-1941 рр.), Волинь у добу Центральної Ради (розгортання українського національного руху у березні 1917 – лютому 1918 років), національна політика Другої Речі Посполитої на Волині (1921-1939 рр.), діяльність секретних співробітників у боротьбі польської влади проти "Пласту" на Волині (20-30-ті рр. XX століття), пластове життя української молоді на Острозьщині в Другій Речі Посполитій, суд над активістами – членами ОУН у Рівному (22-25 травня 1939 року), рух опору фашистській окупації на Рівненщині, політична діяльність УНДО та УСРП на Волині в 1930 році, Дубенський (Тараканівський) Форт, питання вивчення історичної топографії міста Кременця, діяльність Уласа Самчука та видавництво газети "Волинь" (1941-1943 рр.), україномовна періодика у Волинському воєводстві в 1921-1939 роках, російський монархізм на Волині в 20-х роках XX століття, українських кооперативний рух у Волинському воєводстві в 1920-1930-х роках (джерельна база дослідження), політика німецької окупаційної адміністрації на Житомирщині (1941-1943 рр.), радикально-реформаційні настрої православних Волині в першій половині 20-х років XX століття, переслідування радянською владою православного духовенства на Волині в другій половині 40-х років XX століття, державно-церковні відносини на Волині у повоєнний період, динаміка релігійних відносин на Рівненщині впродовж 1988-1998 рр., Дубенський Спасо-Преображенський монастир, монастирі як центри духовного життя (Мильчанський монастир Різдва Богородиці), культурно-мистецьке життя Волинського краю (за матеріалами Рівненського обласного державного архіву), історія будівництва Рівненського Українського Народного Дому та інші актуальні проблеми.

Окрім згаданого збірника ще одним цікавим виданням став 9 випуск Альманаху наукового товариства "Афіна" "Актуальні питання культурології", матеріали якого охоплюють різнопланову проблематику історико-культурного життя Волині [1].



Таким чином, дослідження етнокультури, традицій та звичаїв українців Волині набувають все більшої актуальності та популярності. Вже існуючі праці репрезентують цінний для фахівців матеріал, частина з якого є важливими архівними документами. За умов продовження вивчення історико-культурної спадщини Волинського краю, розпочатої в добу державної незалежності 1991-2011 років, можна буде накопичити унікальну наукову спадщину, яка допоможе ще не одному поколінню українців дізнатися ще більше інформації про життєдіяльність і культуротворчий внесок предків.

#### Використані джерела

1. Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства "Афіна" кафедри культурології. – Випуск 9. – Рівне: видавець О.Зень, 2010. – 170с.
2. Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Рівненський державний гуманітарний університет: Збірник наукових праць.
3. Близняк М. Метрична книга острозького ново миського Свято-Воскресенського храму як джерело з історії Острога XVIII століття / М.Близняк // Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства "Афіна" кафедри культурології. – Випуск 9. – Рівне: видавець О.Зень, 2010. – С.14-18.
4. Борщевич В. Автономна Церква на Волині / В.Борщевич. – Луцьк, 1998.
5. Велика Волинь: минуле і сучасне. – Хмельницький – Ізяслав – Шепетівка, 1994.
6. Візитів Ю.М. Пластовий рух на Волині в міжвоєнний період / Ю.М.Візитів. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – 176с.
7. Єршов В. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності / В.Єршов. – Житомир: Полісся, 2008. – 620с.
8. Жилюк С.І. Діяльність церковних братств // Російська православна церква на Волині (1793-1917 рр.) / С.І.Жилюк. – Житомир, 1996. – С.57-70.
9. Козак Д.Н. Етнокультурна історія Волині / АН України. Ін-т археології; Відп. ред. В.Д.Баран / Д.Н.Козак – К.: Наукова думка, 1992. – 176с.
10. Комарніцький О.Б. Містечка Волині та Київщини в добу української революції 1917-1920 рр. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2009. – 311с.
11. Кривенко А. Бароко на Волині / А.Кривенко, Л.Крощенко. – К., 1999. – С.82-103.
12. Кучерепа М. Волинське українське об'єднання (1931-1939 рр.): Монографія / М.Кучерепа, Р.Давидюк. – Луцьк: Надстир'я, 2001. – 420с.
13. Кучинко М.М. Археологія Волині / М.М.Кучинко. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – 202с.
14. Кучинко М.М., Кучинко З.М. Давні та середньовічні скарби Волині. Монографія / М.М.Кучинко, З.М.Кучинко. – Луцьк: Волинська книга, 2007. – 172с.
15. Міщук С.М. Рукописні та книжні видання Волині у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського / С.М.Міщук. – К., 2007. – 242с.
16. Новоселецький А.Д. Острог на Волині. Науково-популярний нарис із найдавніших часів до початку ХХ ст. / А.Д.Новоселецький. – Острог, 1999.
17. Описи Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII століття / Упоряд. В.Атаманенко. – Київ; Острог; Нью-Йорк, 2004.
18. Охріменко Г.В. Вивчення пам'яток тшинецько-комарівської культури на Волині та Волинському Поліссі / Г.В.Охріменко, І.Я.Маркус, О.Березко // Наук. вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – №13: іст. науки. – С.37-47.
19. Павлюк В. Магнатерія Волині в соціально-економічному та культурному житті Правобережжя у ХІХ ст. / В.Павлюк. – Острог, 2000.
20. Позіховська С. До історії створення і комплектування книжкової колекції Музею книги та друкарства в Острозі / С.Позіховська // Волинський музей: історія і сучасність: наук. зб. Вип.3. – Луцьк, 2004. – С.363-368.
21. Позіховський О. Кам'яні вироби енеоліту-бронзового віку Волині / О.Позіховський, І.Маркус, Г.Охріменко // Минуле і сучасне Волині та Полісся: Олика і Радзівілли в історії Волині та України: мат. ХVІІІ Всеукр. наук.-практ. іст.-краєзн. конф. – Луцьк, 2006. – С.163-165.
22. Прищепя Б. Історичне краєзнавство Волині: навч. посіб. / Б.Прищепя, О.Прищепя. – Рівне, 2008.
23. Пушкарчук П. Періодичні видання на Волині / П.Пушкарчук // Тези республ. конф. по атласу історії культури Волинської області. – Луцьк, 1991.
24. Рожко В. Волинська Духовна Семінарія / В.Рожко. – Луцьк, 2004.
25. Рожко В. Духовні православні освітні заклади Волині Х-ХХ ст. / В.Рожко – Луцьк, 2002.
26. Рожко В. Православні святині історичної Волині / В.Рожко. – Луцьк, 2009.
27. Терський С.В. Історія археологічних досліджень та історичного краєзнавства Волині / С.В.Терський. – Львів: Вид-во Нац. ун-ту "Львівська політехніка", 2010. – 380 с.
28. Тесленко І.А. Острожчина у фонді Волинського церковно-археологічного товариства / І.А.Тесленко // Національний університет "Києво-Могилянська академія". Наук. зап. – Т.9. Спец. випуск. – К., 1999. – С.135-143.
29. Шугаєва Л.М. Православне сектантство в Україні: особливості трансформації / Шугаєва Л.М.: Монографія. – Рівне, 2007. – 320 с.
30. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця ХІV до середини ХVІІ століття (Волинь і Центральна Україна) / Н.Яковенко. – К., 1993.

## ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПЕЧЕР ЯК ЕКСКУРСІЙНИХ ОБ'ЄКТІВ У СПЕЛЕОТУРИСТИЧНИХ РЕГІОНАХ СВІТУ

*У статті автор досліджує необхідність використання різних підходів до визначення атрактивності спелеологічних об'єктів, комплексності споживання спелеологічних ресурсів, які ґрунтуються на розумінні мотиваційної туристичної привабливості певних територій світу.*

*Ключові слова: атрактивність спелеологічних об'єктів, рекреаційні потреби спелеотуристів, спелеовикористання.*

*The author studies in his article the necessity of usage of different approaches to determining the attraction of speleological objects, complexity speleological consumption of resources, which based on understanding the motivation of tourist attractiveness of certain territory of the world.*

*Keywords: attractiveness of speleological facilities, recreational needs of speleology tourists, speleological use.*

Досвід багатьох країн світу свідчить, що спелеооб'єкти можуть бути визначальними у формуванні попиту на туристичні ресурси і впливати на отримання значних доходів. За даними офіційної статистики такі доходи найбільші у США, Франції, Іспанії, Угорщині, Італії. Природні порожнини у вищезгаданих країнах взяті під охорону і добре впорядковані, що уможливорює вміле використання їх на ринку туристичних послуг.

До спелеологічних об'єктів у туристичних регіонах світу зараховують об'єкти різного походження, які завдяки своїм властивостям можуть бути використані для організації рекреаційних занять (природні, культурно-історичні, соціально-економічні).

У процесі вивчення рекреаційних ресурсів території важливе місце займає положення про спелеологічний ресурсний потенціал, який розглядається як частина природно-ресурсного потенціалу і визначається, як здатність розвіданих та експлуатаційних природних рекреаційних ресурсів сприяти відтворенню здоров'я людей, їх відпочинку, фізичному, інтелектуальному та духовному розвитку [4].

Ефективність використання рекреаційного потенціалу спелеорайону залежить від комплексного освоєння території, на якій зосереджені спелеоресурси. Найбільш освоєними спелеорайонами світу є саме ті, які розташовані неподалік густонаселених територій і мають сприятливі умови для прокладання транспортної мережі та будівництва рекреаційних об'єктів.

На сучасному етапі розвитку спелеологічного туризму в світі актуальними стають питання використання спелеоресурсів, що є складовою ланкою взаємодії природної і соціально-економічної підсистем. Теоретичні основи вивчення ресурсної бази регіональних спелеотуристичних систем, методологічні аспекти оцінки ресурсного потенціалу локальних територій для розвитку різних видів туризму розглядали вітчизняні та зарубіжні науковці: В.П. Коржик, І.І. Мінкевич, Ю.О. Антипцева, Ж.А. Думіт, А.Є. Асташин, Б.І. Фрідман, О.З. Байтеряков, Є.В. Фоменко.

Питанням стану та ролі спелеології на початку XXI століття присвячена стаття О.Б. Климчука [3]. Російська дослідниця Є.В. Трофимова особливу увагу в своїх статтях приділяє рекреаційним аспектам використання карстових порожнин, а український науковець С. Шехунова вивчала досвід використання підземних виробок соленосних формацій у промислових цілях.

Метою статті є узагальнення досвіду використання підземних порожнин як екскурсійних об'єктів у спелеотуристичних регіонах світу.

Оцінюючи спелеоресурсний потенціал різних регіонів світу, важливо враховувати різні підходи до визначення атрактивності спелеологічних об'єктів, культурно-історичні і соціально-економічні передумови організації рекреаційної діяльності в різних суспільних групах туристів, сукупність природних і штучних спелеоресурсів на даній території, сучасні тенденції розвитку спелеологічного туризму в світі.

Просторове розміщення рекреаційних спелеоресурсів таких великих за територією держав, як США і Китай, наприклад, характеризуються докорінно різними моделями територіальних рекреаційних систем, що склалися історично. Тому порівнювати спелеологічні регіони за кількісними показниками (довжина, глибина печер), сукупністю рекреаційних установ на даних територіях чи іншими критеріями, на думку автора, недоцільно. Кожен із спелеорегіонів світу володіє неповторними рекреаційними умовами, які забезпечують задоволення рекреаційних потреб спелеотуристів. Найбільші за територією і оздобленням печерні рукотворні комплекси Китаю цікавлять прихильників культурно-пізнавального спелеотуризму; печери США, відомі своїм недоторканим природним станом, можна розглядати як

особливу форму екотуризму. Печери Європейського континенту використовуються уже декілька тисячоліть як лікувально-оздоровчі комплекси. Отже, кожен турист обирає ті спелеорегіони і види спелеотурів, які найбільше відповідають його рекреаційним потребам.

У світовій практиці за умовами відвідування печери розділяють на спортивні (їх огляд вимагає спеціального спорядження) і обладнані для екскурсій (пішохідні доріжки, сходинки, оглядові майданчики, електрифіковані).

Словенія успішно використовує свої спелеоресурси для розвитку пізнавальних спелеотурів.

Найпротяжніша система карстових печер у Словенії – Постойнська печера – була відкрита для огляду туристами уже в 1819 році. Протягом XIX століття продовжувалось рекреаційне освоєння печери – тут була прокладена перша в світі залізниця, проведено електричне освітлення. Для відвідувачів пропонуються 5,3 км підземних ланшафтів, екскурсії проводяться за мовним принципом.

До найбільш відвідуваних туристами печерних систем словенії належать також Шкоцянські печери, туристичні маршрути в яких було прокладено на межі XIX –XX століть. Печера знаменита підземним річковим каньйоном довжиною 2,6 км та найбільшою підземною порожниною в Європі – залом Мартель.

Печера П'єр-Сен-Мартен є одним з найпопулярніших туристичних об'єктів Франції, адже у країні спелеотуризм найбільш поширений вид активного відпочинку. Довгий час ця піренейська безодня претендувала на звання найглибшої в світі. У ній вперше був подоланий поріг у 500 метрів, вона була другою печерою, де люди спустилися на глибину більш ніж на кілометр. І до сьогодні вона відвідується цілими сім'ями за традиціями французького спелеотуризму.

Рекреаційні навантаження мають карстові джерела, водоспади на них і підземні води. Щороку приваблює до себе мільйони відвідувачів унікальне джерело на південному сході Франції – Воклюз. Це джерело відкривається на дні карстового провалля, що є найглибшою в світі затопленою прірвою глибиною до 315 м. Літом і восени це спокійне озеро з бірюзовою водою, весною, під час повені, води озера стають бурхливими і переливаються в русло р. Сорг через поріг-водозлив.

Навколо джерела виросло селище з однойменною назвою, яке є одним з найбільших туристичних центрів на півдні Франції. Поруч з ними знаходяться руїни старовинного замку-фортеці, заснованого ще в 1030 р. на місці давнього монастиря. Прикраса Воклюза – церква Нотр-Дам, античний акведук, музей поета Ф. Петрарки, музей спелеології, а також знаменита паперова фабрика Воклюза [6].

Іншим прикладом рекреаційного використання карстових джерел і озер є катання на гумових камерах по підземних озерах сибірських озер. Такі екзотичні екскурсії організуються в печерах Ящик Пандори і в Урунгайській. В карстових районах мінеральні води використовуються для лікувальних цілей і як сировина для добування корисних копалин. Мінеральні води джерел, що використовують для лікування населення на курортах, оздоровчих центрах і профілакторіях, поширені в багатьох карстових провінціях.

У зв'язку з руйнівними процесами природного і особливо антропогенного характеру дуже багато печер Росії знаходяться в аварійному стані і закриті для відвідування. Згідно з даними Є.В. Трофимової, в межах величезної території Сибіру і Далекого Сходу існує лише одна обладнана карстова печера. Сотні печер цієї території можуть використовуватися як об'єкти спортивного спелеотуризму, а найбільш мальовничі потребують охорони і дозованого рекреаційного навантаження [5].

Найбільш відома і облаштована для екскурсантів у Пермській області Кунгурська льодова печера в пермських гіпсах. Загальна довжина її підземних ходів і гrotів 5600 м. Це заповідник, що об'єднує обширну систему підземних карстових порожнин і розташовану над ними ділянку з провальними лілками та реліктовою рослинністю. Крім Кунгурської, об'єктами спелеотуристів є й інші карстові печери: Кизеловська, Жовтнева, Дів'я. В Пермській області досліджено 233 карстові печери, з яких 143 в карбонатних відкладах, 90 – в гіпсах. Крім того, є численні штучні порожнини. Це закинуті шахти і штольні для розвідування і добування мідистих піщаників, штолень, в яких добувався вапняк.

У Башкирії відомо понад 260 карстових печер, з них туристськими об'єктами є печери Капова, Перемоги (Киндерле) і Ново-Мурадимова.

Невичерпний спелеотуристичний потенціал мають такі спелеооб'єкти, як Римські і Парижські катакомби.

Катакомби Риму – мережа античних катакомб, що використовувалися як місця поховань здебільшого в період раннього християнства. Всього в Римі налічують понад 60 різних катакомб (150-170 км завдовжки, близько 750 000 поховань). Завданнями дослідників римських катакомб залишається тлумачення іконографії катакомбної живопису, а також відкриття нових поховань і нових ділянок відомих катакомб.

Іншим прикладом спелеологічного туру є екскурсія по Парижським катакомбах. Це прогулянка на двадцятиметровій глибині по підземних галереях, утворених ще за римських часів, які з часом перетворилися на своєрідний підземний музей, де зберігаються кістки кількох мільйонів парижан.

Протягом кількох тисячоліть печери Близького Сходу використовувались як кульові споруди. І до сьогодні археологи, керуючись давніми картами та письмовими джерелами, продовжують відкривати біблійні місця, які стають об'єктами релігійного поклоніння.

Йорданські археологи виявили печеру, яка, за їх припущеннями, може бути найстарішою християнською церквою в світі. Печера, яка, за оцінками вчених, відноситься до 33-70 років н.е., могла

служити як невелика каплиця для віруючих і їх житлом. За повідомленнями вчених із Центру археологічних досліджень, розкопки ведуться у місті Ріхаб, що знаходиться на півночі Йорданії. Не виключено, що над знайденою в Ріхабі підземною церквою пізніше була збудована церква Святого Георгія, що відноситься до 230 року н. е. Церква святого Георгія вважається однією з найдавніших християнських церков у світі поряд з храмом, знайденим у 1998 році йорданськими археологами в районі південного порту Аккаби, і храмом в Мегіддо, відкритим ізраїльськими археологами в 2005 році.

Крім екскурсій до печер, пов'язаних із життям Ісуса Христа, сьогодні в Єрусалимі організовують екскурсії й до інших менш відомих печер, серед яких печера поховань ізраїльських царів та каменоломня царя Соломона, яку ще називають печера Цидкіяг. Вона є найбільшою штучною печерою в Ізраїлі, яка має ширину 100 м, а довжину розкопаної частини 250 м. Невелике джерело в дальньому кутку печери називається "Сльози Цидкіягу" – сльози старого царя, на очах якого вбили його синів. Вважається, що в цій печері добували камінь для будівництва Першого і Другого Храмів Соломона. В печері проведено електричне освітлення.

Першими в Індії статус спадщини ЮНЕСКО отримали печери Аджанта, розташовані в горах Сах'ядрі в Махараштрі на висоті 275 метрів. У 29 печерах, п'ять із яких вважаються молитовними залами, на стінках знаходяться неповторні і прекрасні фрески. Фрески виконані рослинними фарбами і зображують сцени із життя Будди. Зустрічаються також побутові замальовки. В декількох печерах зустрічаються скульптурні зображення Будди в позі нірвани.

Лунменьські печери міста Лоян провінції Хенань – скарбниця мистецтва кам'яних печер стародавнього Китаю. На скелях і схилах гір Лунменшань (західні гори), Сяншань (східні гори), що розташовані по берегах річки і на південь від Лояна, зберігаються до сьогоднішнього дня 1352 печери, 785 кіотів, 97000 статуй Будд, і більше 3680 пам'яток і скульптур з каліграфічними написами. Загальна довжина скель з штучними печерами становить 1 км. У 2000 році було ухвалено рішення про внесення Лунменьських печер до Реєстру всесвітньої культурної і природної спадщини ЮНЕСКО.

Китайський уряд незмінно приділяє належну увагу охороні комплексу печерних храмів Могао – цієї культурної скарбниці Китаю. Нині все більша кількість туристів відвідує ці печери. З метою охорони цих культурних пам'яток китайський уряд створив Центр експонатів дуньхуанського мистецтва. Центр розташований біля підніжжя гір Саньвейшань поруч з печерами Могао. Там створені макети справжніх печер, відкриті для туристів.

Африканські туристичні фірми пропонують поїздки в печери як екзотичний відпочинок. Неподдалі м. Джероба збереглося багато печер, в яких до сьогодні проживає місцеве населення. Туристам пропонують пожити в печерах разом із аборигенами, займаючись мисливством, випасаючи кіз і овець, збираючи врожай ячменю і чечевиці. Є можливість взяти участь в обрядових святах місцевих племен.

Протяжність розвіданих ходів Мамонтової печери в Північній Америці дозволяє віднести її до найдовших печерних систем у світі. В 1972 році спелеологи зуміли з'ясувати, що печерні системи Флінт-Рідж, Кришталева і Мамонтова сполучені між собою. Довжина ходів об'єднаної печерної системи, якій залишили назву Мамонтова за різними даними досягає 300-500 км. На сьогодні це найбільш відвідуваний спелеологічний природний об'єкт у світі – тут створено національний парк, який щороку відвідує до двох мільйонів туристів.

Розвідуванням і охороною печер на місцевому рівні у США займається Національне спелеологічне товариство. Діяльність НСТ охоплює практично всі аспекти науки, практики, рекреації і любительських інтересів, пов'язаних із вивченням, охороною і використанням печер. Крім НСТ в США у цій галузі працюють Фонд дослідження печер і Американська асоціація охорони печер, які надають професійну допомогу у рекреаційному освоєнні підземного простору, створенні центрів і музеїв карсту і печер.

Після добування багатьох корисних копалин на місці старих гірських виробок залишаються штучні печери, в яких продовжуються карстовий процес і утворення так званих натічних руд. Так печера Кан-і-Гут в Киргизії, яка популярна серед спелеотуристів, являє собою лабіринт горизонтальних і нахилених виробок, частини яких відкривається в стінах великих залів, що розташовані на трьох рівнях. Довжина печери точно не визначена, вона перевищує 3000 м, частина порожнин має природне походження, а частина вироблена давніми рудокопами, які добували срібно-свинцеву руду. На родовищі Тюя-Мутон руда локалізувалась у спіральній трубоподібній карстовій формі глибиною 240 м. Після вибору мінерального агрегату, що включав кальцій, рудний мармур, барит, червону глину. Тут утворилася штучна печера (нині печера Ферсмана), в яку організовуються спелеологічні тури.

На родовищах Хайдаркан і Кадамтай у Південній Фергані виявлено більше 50 сліпих порожнин мішкоподібної, сфероїдної, трубоподібної і щілястої форм з поперечником до 100 м. Для деяких порожнин характерні інкрустації стін кальцитом, баритом, флюоритом, фагонітом, сульфідами. Із таких порожнин можна добувати колекційний матеріал.

Існує багато проектів використання штучних підземних порожнин у соляних формаціях; серед яких: спелеолікарні та ємності-акумулятори стисненого повітря для енергогенератора (Німеччина, Гамбург); для спорудження повітряно-акумуляторної електростанції (США, Алабама); для зберігання і постачання природного газу. Запропоновані проекти зберігання хлібного зерна з пневматичною системою його транспортування; зберігання водню, гелію та гідроокису амонію. У Норвегії з 1996 р. по 2004 р. проводився експеримент із закачування і зберігання у соляних кавернах вуглекислого газу для

запобігання парникового ефекту. У 2009 р. планувалося введення в дію підприємства зі зберігання СО на структурі Горгон в Австралії з середньодобовою потужністю до 10 тис. тон [7]. З часом ці об'єкти можуть виконувати спелеотуристичні функції.

Печери – одні із небагатьох природних об'єктів, де в єдине ціле зливається значення їх як геологоморфологічної пам'ятки природи, так й історико-археологічної пам'ятки культури. Матеріальні свідчення давніх періодів в історії розвитку людського суспільства, що знаходиться в печерах, дають змогу реконструювати життя наших предків. В результаті археологічних досліджень відкриті стоянки первісної людини в печерах.

Перші наскельні розписи були відкриті на північному-заході Іспанії в 1879 р. З тих пір у Франції та Іспанії було знайдено більше 200 печер, гротів, скельних ніш із малюнками. Більша частина із них розташована в департаменті Дордань. В районі Коньяка знаходяться кам'яні галереї, в яких збереглися малюнки із зображенням людей. Навколо Лез-Езі розташовані великі печери Ле-Комбарель, Фонде-Гом і Ла-Муг, в яких, як і в Рувіньяку, є декілька чудових наскельних малюнків. Печера Гран-Рок примітна сталактитовими і сталагмітовими підземними залами. Розколина у Ла-Фаж північно-західніше Лез-Езі, веде до залів і галерей із зразками гірських порід незвичайної форми. В печерах південного берега Дордоні у Ласкану можна побачити підземні річку і озеро із незвичними скельними утвореннями. Викликають захоплення відвідувачів ущелина і гроти Падірака та печера Ла-Мадлен, від назви якої походить термін мадленська археологічна культура.

На Контабрійському узбережжі знаходяться й інші печери, що відомі своїми настінними малюнками первісних людей. Доступ в ці печери обмежений з метою збереження доісторичного настінного живопису, а самі вони входять до Списку Культурної спадщини людства ЮНЕСКО, охороняються державою і є об'єктами спелеонаукових турів.

Крім печери Альтаміри, поряд з якою створений музейний комплекс, подібні експозиції, що популяризують печерний живопис і дозволяють зберегти справжні малюнки у законсервованому вигляді, створені біля печери Нкаін-Беррі в Іспанії, печери Ляско в Франції, печери Могао в Китаї, печера Табун в Ізраїлі.

Розвиток спелеологічного туризму призводить до спеціалізації окремих територій, спрямованої на виконання певних рекреаційних функцій. На базі одного чи декількох видів спелеорекреаційних ресурсів формуються певні рекреаційні райони, в межах яких концентруються рекреаційні установи і рекреанти.

Основою виділення нових рекреаційних територій в спелеорегіонах світу є сукупність видів спелеологічних об'єктів, які завдяки своїм властивостям можуть бути використані для організації рекреаційних занять. При цьому до уваги беруться ступінь максимальної поліфункціональності, альтернативність, техніко-економічні можливості, запаси спелеоресурсів.

Вирішення питання оцінки спелеоресурсного потенціалу території в масштабі певного регіону, пошук шляхів їх практичної реалізації – одне із найважливіших передумов успішного освоєння підземного простору. Тому у оцінці рекреаційного потенціалу спелеорегіонів, для оптимізації і розширення рекреаційних зон необхідне вивчення геоморфологічних ресурсів території. Залучення їх у процес рекреаційної діяльності може відбуватися двояко: як елемент атрактивності рельєф закарстованих територій сприймається зором спелеотуристів, а як база розташування об'єктів рекреаційного призначення може зазнавати негативного впливу, що призводить до його змін, нерідко – до деградації.

Умови рекреаційної діяльності в печерах можуть визначатися саме особливостями підземного рельєфу. Залежно від "наповнення" підземних галерей і залів різними формами печерних ландшафтів, складності проходження підземних маршрутів для екскурсійних груп буде відповідний тип рекреаційної спеціалізації спелеотурів.

#### **Використані джерела**

1. Антипцева Ю.О. Морфометрический анализ рельефа с использованием гис-технологий при оценке рекреационного потенциала Дагонанского нагорья (Северо-Западный Кавказ) / Ю.О. Антипцева, Ж.А. Думит // Геоморфология. – 2009. – № 1. – С. 45-49.
2. Асташин А.Е. Ландшафтно-геоморфологический анализ как основа развития экологического туризма на локальной территории (на примере Воротынского Заволжья) / А.Е. Асташин, Б.И. Фридман // Геоморфология. – 2009. – №2. – С. 20-25.
3. Климчук А.Б. Состояние и тенденции спелеологии в начале XXI века: становление и роль теории спелеогенеза / А.Б. Климчук // Геологічний журнал. – 2008. – №3. – С. 65-71.
4. Коржик В.П. О теоретических основах спелеоресурсоведения / В.П. Коржик, И.И. Минькевич // Проблемы изучения, экологии и охраны пещер. – К., 1987. – С. 149-150.
5. Трофимова Е.В. Опыт использования карстовых образований Сибири и Дальнего Востока / Е.В. Трофимова // Геоэкология. Инженерная геология. Гидрогеология. Геокриология. – 2008. – №4. – С. 311-321.
6. Трофимова Е.В. Притяжение Воклюза / Е.В. Трофимова // Природ. – 2008. – №4. – С. 42-45.
7. Шехунова С. Досвід використання підземних виробок соленосних формацій / С. Шехунова // Геолог України. Геологічна довідка і видобуток нафти, газу та інших корисних копалин. – 2007. – №1. – С. 44-52.

## ДО КОНЦЕПЦІЇ ПРО ПОГЛЯДИ М.І. ГУЛАКА НА ІСТОРІЮ СЛОВ'ЯН

*У статті аналізуються погляди М.І. Гулака на історію слов'ян, висвітлену славістом, істориком-гуманістом з демократичних позицій.*

*Ключові слова: історія слов'ян, М. Гулак, слов'янський народ, самобутність.*

*This article analyzes the views M.I. Gulak at the history of the Slavs, Slavic lit, historical-humanist for Democratic positions.*

*Keywords: history of the Slavs, M. Gulak, Slavic peoples identity.*

У дослідженні наукової спадщини відомого українського діяча науки і культури, одного із організаторів Кирило-Мефодіївського товариства, гарячого прихильника ідей Т. Г. Шевченка, Миколи Івановича Гулака (1822-1899) привертає увагу розробка ним питань історії слов'янських народів. Аспекти цієї теми вже розглядалися в деяких публікаціях П. С. Гончарука [1], С. М. Кузьменка [6].

Мета нашої розвідки – сконцентрувати увагу на М.І. Гулаку як істориком-гуманісту, досліднику глибинних слов'янських історичних проблем.

Багатоаспектними є праці М. І. Гулака цього циклу. Трактатування ним історичних проблем слов'янства у працях "Юридичний побут поморських слов'ян" (1846) [4], розробка концепції співробітництва слов'ян у "Книгах буття українського народу" (1846-1847)\*, відозви "До Братів Українців!" та "Братів Великоросіян і Поляків!" [5, 152-161, 170-172], "Чеська матиця-С"(1896) [3] та ін. є оригінальним світобаченням вченого історичного життя слов'янських народів.

Дослідник Кирило-Мефодіївського товариства Г. Я. Сергієнко вважає, що у слов'янському ключі М. І. Гулаку належить також вилучений жандармами рукописний трактат "Рассуждение о поземельной собственности в Малороссии..." [11]. Дослідження цих джерел дає підставу дійти висновку, що устрій слов'янських народів з давніх-давен до другої половини ХІХ ст. М. І. Гулак уявляв з демократичних, гуманістичних позицій, на що звернув увагу ІІІ відділ жандармів на допиті 1 квітня 1847 р. [5, 117].

Вчений протягом всього свого життя переймався проблемами історії та юриспруденції слов'янських народів. Формально дисертація "Юридичний побут поморських слов'ян" присвячена дослідженню стародавніх слов'ян, що проживали колись на південному узбережжі Балтійського моря, пониззі р. Одри, Лаби та Віслинської затоки [10]. Насправді ж у роботі М. І. Гулак, використовуючи порівняльний метод, висвітлює стосунки між чоловіком і жінкою, сімейні та родові відносини, звичаєве право, майнові проблеми, кримінальну відповідальність та державне право не тільки у згаданих вище помор'ян, а й у русів, сербів, поляків, чехів, словаків, болгар, хорватів, греків, німців, римлян, литовців та інших народів. Саме тут вражають глибокі джерелознавчі знання М. І. Гулака. Нами підраховано, що у цьому невеликому за розмірами дослідженні (22 сторінки друкованого тексту) автор посилається більше як на 40 історико-правових комплексів та праці 54 юристів, істориків та народознавців Польщі, Чехії, Болгарії, Німеччини, Стародавньої Греції і Риму, Росії та інших країн [1, 116]. Серед них "Повість временних літ", "Лаврентіївський та Іпатіївський літописи", Литовські літописи ХІV–ХІVІ ст., Литовські статuti ХVІ ст., Варварські закони окремих германських племен, "Репуарська правда" франків, "Акти юридичні, або зібрання форм старшинського діловодства (ХІV–ХVІІІ ст.)", Закон Лангобардів, Пам'ятки Київської археографічної комісії, Акти археографічної експедиції, Законник Стефана Душана, Вісіцький статут; праці чеського літописця ХVІ ст. Вацлава Гаєка, німецького правознавця Грімма Якоба, ніжинського юриста Петра Редкіна, польського хроніста Марцика Кромера, римського політичного діяча Публія Таціта, ректора Дерптського університету Йогана-Філіпа Еверса, німецького професора права Карла-Фрідріха Ейхгрха, польського літописця Вінцентія Кадлубека, давньогрецького історика Фукідида і багатьох інших. Аналіз праць дав підставу стверджувати, що висвітлення життя і побуту слов'ян М. І. Гулак здійснював з демократичних позицій. Його аналітичні роздуми розповідають про стосунки між простими стародавніми слов'янами.

У "Юридичному побуті поморських слов'ян" дослідник творчості М. І. Гулака П. С. Гончарук зосередив увагу на чотирьох проблемах праці [1, 89-90]:

– Згідно з твердженням М. І. Гулака у стародавніх поморських слов'ян побутові взаємовідносини носили більш-менш цивілізований характер. За його висновком жінки у них вели розкутий спосіб життя, були людьми вільними, "розділяли всі труднощі чоловіків..., самі управляли своїм маєтком і своїм житлом" [4, 107]. М. І. Гулак зазначав, що стародавні слов'яни не мали рабовласницької формації як такої. Раби, що проживали у сім'ях та родових об'єднаннях, мали певні права й свободи. Наприклад, якщо хтось із них одружувався з членами родини, то їх нащадки ставали повноцінними спадкоємцями.

– М.І. Гулак зробив спробу простежити процес соціальної диференціації у сім'ях та родах, пояснити природу появи там родової знаті, зміцнення її впливу та могутності тощо. Він обґрунтовано стверджує, що родова знать виникла в результаті неправомірного привласнення нею спільних матеріальних благ та запровадження слов'янськими родинами традиції майнового успадкування.

У слов'янській родині батько зобов'язаний був потурбуватися про долю своїх старших синів, про відокремлення їх від сім'ї після весілля, про наділення їх землею та іншими достатками. З часом, робить справедливий висновок М.І. Гулак, власність стала основою родової диференціації: володіння землею породило знать, князів, обумовила виникнення челяді, ролейних закупів, смердів, холопів.

Знайомлячись з працею М. І. Гулака, жандарми помітили цю трактовку. На їх запитання: "Почему Вы в найденной у Вас большой тетради старались показать положение рабов в древней России в самом ужасном виде?", Гулак відповів: "Я старался показать положение рабов в древней России в таком виде, в каком оно мне самому представлялось" [4, 132].

– У "Юридичному побуті поморських слов'ян" М. І. Гулак досліджує майнові взаємовідносини у середовищі стародавніх слов'ян. Зокрема, він підкреслює, що слов'яни здавна знали товарно-грошові відносини та їх етику. Знали, що борги потрібно виплачувати і що порушення цього правила несло відповідне покарання. За твердженням Гулака, боржника можна було продати в рабство. В Померанії міська влада за борги "заковувала людей залізом за руки, ноги та шию" [4, 112].

– Цікаві спостереження висловив М. І. Гулак з приводу старослов'янського кримінального і державного права. Він стверджує, що князівська дружина формувалася за майновим принципом. До неї входили ті, хто був заможний. Князівське оточення вважало, що лише той може захищати вітчизну, нести військову службу, хто мав поземельну власність.

Отже, як видно із цього короткого реферування, М. І. Гулак висвітлював історію стародавніх слов'ян з демократичних, гуманістичних позицій. В основі розвідки було втілення в життя висловленого чеському вченому В. Ганці принципу – досліджувати правові відносини "нижчих класів як в Росії, так і в інших слов'ян, а саме серед рабів, підневільних, холопів, селян, підданих тощо" [7]. У праці помітний осуд жорстких і не вартих наслідування традицій окремих юридичних положень стародавнього слов'янського законодавства і схвальне ставлення до питань, які презентували цивілізовані фактори взаємовідносин наших предків.

Відповідаючи на запитання – хто навчив стародавніх слов'ян бути жорстокими, хто прищепив їм пристрасть до приватної власності, хто породив у їх патріархальному середовищі класову нерівність? Помиляючись, дослідник (М. І. Гулак) робить висновок, що всі ці пагубні явища виникли у слов'ян в результаті їх зближення з німцями і греками. Він вважав, що від цього спілкування слов'яни набули невластивого для них раніше дикунства. З військовополоненими стали вони поступати жорстко, не по-людськи: ділились ними при поділі здобичі, як худобою, розлучаючи батька з сином, жінку з чоловіком. Переселяли їх цілими натовпами із своїх власних жител і заставляли виконувати найважчі землеробські обов'язки.

Заглиблюючись у розкриття процесу закріпачення, він зауважував, що в Росії з кінця XVI ст. панівні класи перетворили простих селян (холопів, закупів) у "справжнє рабство", а торгівля невільниками стала у них звичайним явищем. Європа, а ще більше Схід наповнялися слов'янськими рабами так, що ім'я слов'янин стало синонімом слова раб. Цілі кораблі, навантажені невільниками, спрямовувались вниз по Дунаю в Константинополь.

М. І. Гулак простежує також еволюцію функцій князівської влади. Ідеалізуючи стародавню слов'янчину, він вважав, що за часів Давньої Русі князь і його дружина виконували патріархальні, цивільні обов'язки. Їх люди шанували за доброту, розум і пророчі властивості. Вони вважали їх "посередниками між вищими богами і людьми" й шанували їх за цю святість. Стародавні слов'яни довіряли князівську посаду жінкам, – "у всіх майже слов'ян ще в язичницький період бачимо жінки на престолі, в Росії (Київський Русі – авт.) – Ольгу, в Польщі – Вальду, в Чехії – Лібушу" [4, 122].

М. І. Гулак був переконаний, що у прадавні часи народ обирав князя. Однак ця князівська патріархальна ідилія у слов'ян проіснувала недовго. Під впливом германських племен, де князь повинен був власне вождем, його становище у слов'янських народів змінилося.

Спираючись на "Чеську хроніку" (1541) історика Вацлава Гаєка, український вчений показує еволюцію князівської влади у бік деспотизму в Чехії. "Славный чешский люд!... ты не умеешь жить свободным... Бедные вы, не знаете, что такое права, княжеские, я вам их вкратце ознаменую. Легко ныне вам выбрать князя, но не легко вам будет выбранного низложить. Теперь он еще в вашей воле, но раз избран, вы и все ваше имущество будет в его воле, пред ликом его колена ваши затрясутся, язык онемеет, уста сомкнутся... Он же одним мановением своим, без вашей рады того отсудит, иного велит выбросит в темницу, иного прикажет на виселицу повесить" [4, 122-123].

Концепція М.І. Гулака про занесення німцями у середовище слов'янства майнової нерівності, соціального розшарування та князівського деспотизму було перенесено на сторінки політичної програми Кирило-Мефодіївського товариства "Книгу буття". Роздуми автора програми про слов'ян, які у прадавні часи не мали "ні царів, а ні панів, і всі були рівні, і не було у них ідолів" (§57 Програми) завершуються, як і слід було чекати, твердженням, що ці невластиві для них явища проникли у їх середовище від німців (§61 Програми) [5, 152-169].

Вчений вважав, що від занесеної у слов'янське середовище чужоземної скверни можна очиститися християнством, гуманізмом, яким проіннята його ідеологія. Саме в цьому, на нашу думку, криється суть релігійної філософії кирило-мефодіївців.

Подібна трактовка правових відносин, зокрема у поморських слов'ян, історичних матеріалах у "Книг буття українського народу" дещо знижують їх наукову вартість. Але в основі цих трактувань лежать гуманістичні наміри автора, прагнення бодай теоретично захистити стародавніх слов'ян від недооцінки та пагубного деспотизму з боку Європи, а слов'янські народи середини XIX століття – від національного та соціального гноблення. Майбутнє цих народів уявлялося М. І. Гулаку у вигляді федерації слов'янських штатів, де Україна, як і всі інші слов'янські держави, буде непідлеглою Річчі Посполитій (§ 109 Програми). Вчений мріяв дожити до того часу, коли не стане ні царя, ні царевича, ні царівни, ні князя, ні графа, ні герцога, ні сятельства, ні превосходительства, ні пана, ні боярина, ні кріпака, ні холопа – ні в Московщині, ні в Польщі, ні в Україні, ні в Чехії, ні у Хорутан, ні у сербів, ні у болгар (§ 108 Програми).

Отже, як видно із викладеного вище, М. І. Гулак висвітлював історію поморських слов'ян з демократичних, гуманістичних позицій. Він щиро вболівав з приводу несправедливих і жорстоких традицій окремих юридичних положень стародавнього слов'янського законодавства і всебічно висвітлював питання, які презентували цивілізовані фактори їх взаємовідносин. На нашу думку, праця "Юридичний побут поморських слов'ян" чекає на дослідження не тільки з боку істориків-джерелознавців, а й з боку спеціалістів історії права.

Важливою для дослідника всесвітньої історії, слов'янознавців, істориків культури є публікація М.І. Гулака "Чеська матиця"(1896) обставини появи якої простежуються у статті С. Кузьменко [6]. Праця Гулака "Чеська матиця" носить історичний характер. Вона порушувала болючі питання історії чеського народу XVIII-XIX ст., особливо історії його культури і боротьби за національне визволення. На нашу думку, автор цією публікацією дав правильний рецепт всім тим, хто потрапив у національну неволю. Проте згадана стаття вимагає ще поглибленого дослідження та наукової оцінки. Праця була надрукована М. І. Гулаком у Грузії в газеті "Іверія" (30 та 31 січня 1896 р.) грузинською мовою, але завдяки Центральній Науковій бібліотеці цієї держави, яка переклала статтю, вона надрукована російською мовою і вводить у наукове використання [9, 120-123].

Публікуючи Чеську матицю (1896), М. І. Гулак не тільки ставить стратегічне завдання – передати національним окраїнам Росії досвід чеського народу по захисту від знищення рідної мови, літератури, культури, національного самозбереження, а й внести вклад у викриття підступних дій метрополій щодо підлеглих територій. І він це робить блискуче, зачіпаючи історію Чехії, яка в ті часи входила до складу Австро-Угорщини, як Україна та Закавказзя – до складу Росії.

В публікації автор, по-суті, порушує чотири питання:

По-перше, показує історію втрати чеським народом своєї державної та національно-культурної незалежності. Починаючи з XV ст.; пише автор, "від чехів відвернулася доля". З 1620 р., після поразки від Німеччини, кожного ранку на чеських майданчиках спалювалися чеські книги, а населення повністю потрапило під вплив німців. Над Чехією нависла загроза національного знищення.

По-друге, підкреслює роль і місце чеської інтелігенції у збереженні власної культури, у створенні просвітницького товариства "Матиця – С" (1880), якому судилося стати центром національного відродження.

По-третє, відзначає високу національну самосвідомість простих чехів, матеріальну підтримку ними діяльності товариства, а також гуртування навколо "Матиці" людей різних соціальних груп і достатку, і перемогу чехів.

По-четверте, М.І.Гулак вважає, що створення подібних просвітницьких товариств гідне наслідування. Вітає виникнення матиць у Польщі, Галичині. Додамо, що він постійно рекомендував створити щось подібне і на Кавказі. Свою думку він висловив у рецензії на переклад віденського вченого А. Лейста "Витязя у тигровій шкурі" Шота Руставелі, ще за п'ять років до публікації згаданої статті [2].

Отже, як славіст М. І. Гулак порушив низку питань з глибин слов'янської історії. На широкій джерельній базі показав самобутність слов'ян і традиції їхньої культури. Він вітав активність чехів по збереженню своєї культури в нові часи, пропагував їх самосвідомість. Він щиро вірив, що слов'яни відродять свою державність, що шлях до цього відродження лежить через взаємодопомогу, через об'єднання зусиль у боротьбі з метрополіями. І цим він заслужив повагу всього наукового слов'янського світу.

#### Примітки

\* Названа праця є програмним документом Кирило-Мефодіївського товариства, одним із найактивнішим співавторів якого є М. І. Гулак. На слідстві перебільшуючи свою роль у створенні цього документа, Гулак заявив, що Статут і Програму Товариства він написав одноосібно – "В кінці 1846 я розробив і написав знайдені у мене папери: а) Статут товариства св. Кирила і Мефодія і б) документ, названий у пунктах допиту "Закон божий" (Кирило-Мефодіївське товариство. – К., 1990. – Т.1. – С. 179). Ця ідея знайшла підтвердження у дослідженнях вченого-славіста Дьякова В. А. (Освободительное движение в России 1825-1861 г. – С. 175) та Марахова Г. І. (З вірою у майбутнє: Революційний демократ М.І.Гулак. – К., 1989. – С. 44-46.)



## Використані джерела

1. Гончарук П.С. Провісник дружби і співробітництва народів. (До 180-річчя від дня народження кирило-мефодіївця М. І. Гулака) / П.С. Гончарук. – К., 2002.
2. Гулак М.І. Рецензія на видання віденським вченим Артуром Лейстом грузинських літературних пам'яток / М.І. Гулак // Новое обозрение. – Тифліс, 1891. – № 25-29. – 1 мая.
3. Гулак М.І. Чеська Матиця – С. // Іверія. – Тифліс. – 30 та 31 січня 1896. Грузинською мовою; Російською мовою // Слов'янська культура в європейській цивілізації. – К., 2001. – С. 120-123.
4. Гулак М. І. Юридичний побут поморських слов'ян / М.І. Гулак // Кирило-Мефодіївське товариство. – К., 1990. – Т. 1.
5. Кирило-Мефодіївське товариство. Збірник документів і матеріалів. У 3-х томах. – К.: Наук. думка. 1990. – Т. 1.
6. Кузьменко С. М. М. І. Гулак і "Чеська матиця" (наша версія) / С.М. Кузьменко // Актуальні проблеми всесвітньої історії: знахідки, відкриття, проблеми: Збірник наукових праць студентів спеціальності "Історія". – К.: Видавництво Київського інституту "Слов'янський Університет", 1999. – Вип. 1. – С. 7-14.
7. Лист М. І. Гулака до Вацлава Гонки від 8 березня 1946 р. // Кирило-Мефодіївське товариство. – К., 1990. – Т.1. – С. 94.
8. Марахов Г. И. С верой в будущее: Революционный демократ Н. И. Гулак / Г.И. Марахов. – К., 1989. – С. 31-35.
9. Нотатки з приводу історичної спадщини кирило-мефодіївця М.І.Гулака / П.С. Гончарук // Слов'янські культури в Європейській цивілізації. – К., 2001.
10. Примітки до слідчої справи М.І.Гулака // Кирило-Мефодіївське товариство. – К., 1990. – Т.1. – С. 480.
11. Сергієнко Г. Я. Діяльність кирило-мефодіївців в Грузії в 60-80 роках XIX ст. / Г.Я. Сергієнко // Із історії українсько-грузинських зв'язків. – К., 1971.

УДК 94 (477)

**Ірина Михайлівна Дзюбленко**  
викладач Національного педагогічного  
університету ім. М. П. Драгоманова

### СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ПРОФСПІЛОК НА ПРИВАТНИХ ПРОМИСЛОВИХ ПІДПРИЄМСТВАХ У РОКИ НЕПУ

*У статті аналізується діяльність галузевих профспілок на приватних промислових підприємствах у роки НЕПу, їхні соціальні функції з укладання колективних і трудових договорів, регулювання заробітної плати та відпусток, а також виникнення конфліктів і страйків з цього приводу.*

*Ключові слова: профспілка, колективний договір, найманий працівник, конфлікти, страйки, заробітна плата.*

*The article examines the activity of trade unions at the private industrial enterprises in a year of new economic policy. Their social functions on the conclusion of collective agreements, salary regulation and holidays. And also occurrence of conflicts and strikes about it.*

*Keywords: trade union, the collective agreement, the hired worker, conflict, strike, salary.*

Питання організації і діяльності профспілок на приватних промислових підприємствах в роки НЕПу є актуальним і на сьогоднішній день. Важливо по-новому висвітлити їхню діяльність, з'ясовуючи їх реальний, а не декларативний вплив на матеріальне становище найманих робітників.

Багато вчених займалося дослідженням цього питання. Наприклад, М.М. Олійник і О.М. Мовчан у своїх монографіях звернули увагу на створення і удосконалення системи соціального захисту працівників приватних підприємств, визначивши завдання профспілок приватного сектору, методи і основні напрямки їх діяльності.

У нових господарських умовах, а саме в 20-х роках ХХ ст., роль спілок різко змінилася в бік безпосереднього захисту інтересів робітників. До роботи спілок вноситься ясність, їхня увага концентрується на більш визначеному колі питань: колективні договори, причини конфліктів і страйків на приватних підприємствах, заробітна плата найманих робітників, культура профспілок тощо [19].

Колдоговорами, тарифними і трудовими угодами було охоплено майже 100% робітників і службовців, які знаходилися на обліку у групомів (або завкомів) [14].

У системі "Кодексу законів про працю" глава про колдоговір передувала главі про трудові договори. Цим підкреслювалося, що колдоговір був тією реальною базою, на якій будувалися окремі трудові договори. Наприклад, умови трудового договору, які відступали від умов колдоговору в бік погіршення умов роботи працівників, були недейсними, а пусті місця заповнювалися відповідними умовами колдоговору [15]. Всі договори і тарифні угоди укладалися групками від імені правління, і лише групком шкiряників укладав договір від свого імені. Зазвичай на учнів групками (за виключенням спілки

металістів) укладали трудовий договір, а на дорослих і одиночок тарифну угоду, щоб обговорити в них обов'язковість найму, насамперед членство в спілці [14].

Варто зазначити, що, приймаючи робітників приватних підприємств до профспілки, комітети досить ретельно вивчали їхню особову справу [26]. Наприклад, особи, позбавлені так званих виборчих прав, не мали права вступати до профспілки. Групком металістів укладав договір лише на членів спілки, а на не членів лише у виключних випадках (підлітки, сироти) і то, якщо вони приймалися на роботу через посередницьке бюро. При прийомі на роботу до приватної майстерні були такі казуси, коли наймит, відпрацювавши двотижневий випробний термін у хазяїна, йшов до групкому укладати трудовий договір, а групком відмовляв робітнику в укладанні договору через те, що він не член спілки, відправляючи його у посередницьке бюро. З таким папірцем працівник міг довго ходити від однієї інстанції до іншої, так і працюючи без трудового договору в хазяїна [14].

Особливу увагу питанню про колективні договори приділив V Всеросійський з'їзд профспілок, який відбувся у вересні 1922 р. Було визначено, що колдоговори укладалися між підприємцем і заводоуправлінням з одного боку, і спілкою – з іншого [10]. Проекти колективних договорів спочатку повинні були старанно і всебічно бути обговорені на широких зборах робітників і службовців фабрично-заводських підприємств [27].

Колективні угоди (договори), які фіксували десятки важливих соціально-регулюючих пунктів про взаємини наймача-власника і наймита, не були довільними, а мали зразкову форму типографічного ґатунку [9]. Передбачалося два типи договорів – генеральний і локальний. Перший тип договору поширювався на цілу галузь народного господарства, а другий був місцевого, галузевого значення [6]. Колдоговори обов'язково укладалися у письмовій формі і реєструвалися в Наркомпраці. Колдоговори обов'язково укладалися у письмовій формі і реєструвалися в Наркомі праці [7]. Поширення тієї чи іншої системи договорів серед промислових робітників України визначалося організаційною структурою української промисловості. При укладанні колдоговорів спілки повинні були враховувати загальну економічну ситуацію і державні ресурси, а також стан даної галузі промисловості, конкретного підприємства [10].

Серед друкарів, будівельників і швейників застосовувалася система лише місцевих договорів. По всіх інших галузях генеральні договори охоплювали від 32-35% до 100% робочого складу. Концентрація договорів давала можливість найбільш успішного регулювання зарплати між окремими галузями. Місцеві договори на протигагу генеральним об'єднували досить розпилену масу. На один генеральний договір припадало 22 підприємства, на місцевий – 1,4. Тут, звичайно, відчувався вплив дрібних підприємств, які належали окремим державним або приватним власникам, (особливо спілкам харчовиків, шкіряників і швейників), і децентралізація місцевої промисловості [20].

Основним для встановлення строку дії договорів слугувало декілька факторів: економічна стійкість підприємства, звітні періоди, сезон тощо. На початку 1923 р. середня тривалість договору по всій промисловості становила 6 місяців, а на кінець року вона збільшилась до 7,4 місяців. Тенденція до збільшення строку договорів спостерігалася по всіх спілках. Виняток становили лише гірники і швейники, які навпаки скоротили строки договорів. На травень 1923 р. було укладено 1250 договорів, зареєстрованих у встановленому порядку, які охоплювали 67,6% членів професійних спілок [23]. Колективними договорами було охоплено 16 747 робітників і службовців приватних підприємств та установ, з цього числа на групу індустріальних спілок припадало 9 176 осіб. Однак спеціального обліку членів, які працювали на приватних підприємствах на початку НЕПу, не велося [18].

Основними складнощами в підписанні договорів була тяганина в обговоренні. Дуже довгий строк договірної кампанії, коли апарат профспілок протягом півроку займався переукладанням договорів, а півроку підготовкою до нової колдоговірної кампанії, через що колдоговір втрачав значення основного документа, і втрачав свій авторитет. Після того, як проект договору був обговорений і відправлений до Всеукраїнського комітету галузевих спілок, робоча маса не знала, що відбувається з колдоговором, як йдуть переговори з госпорганом, які і з яких питань виникали конфлікти і протиріччя, як вони вирішувалися. Така необізнаність створювала нервозність настрою на місцях. Тому від моменту обговорення проекту і до появи на підприємстві оформленого підписаного договору проходило багато часу [1]. Таке затягування могло тривати два-три, а то й шість місяців [25]. Господарники намагалися знизити матеріально-правові і побутові норми й умови роботи працівників, норми спецодягу, розмір спеціальних видів постачання, і навіть рівень зарплати. Звичайно профспілки не могли погодитися з цим, через що виникали конфлікти і спірні питання, які передавалися в примирливо-третейські органи. Навіть дрібні питання госпоргани передавали в третейські суди. Іноді і профспілки перед'являли дещо завищені вимоги, що також затягувало переговори [1].

Також одним із дефектів колдоговірної кампанії було механічне перенесення умов праці, які існували на державних підприємствах, на приватні підприємства без врахування їх специфіки, потужності та індивідуальних особливостей. Особливо це стосувалося питань охорони праці, спецодягу, норм праці і відрахувань по колдоговорам [8]. Часто укладання договорів, особливо на квартирників, проходило через третейський суд, а іноді і шляхом страйку. Щоб скасувати непотрібну формальність і тяганину, пов'язану з реєстрацією трудових договорів на робітників-одиночок, згідно з роз'ясненням Народного комісаріату праці УСРР від 18 листопада 1924 р., такі договори не підлягали реєстрації в місцевих відділах праці [24].

Кампанія підписання колдоговорів стала своєрідним інструментом "організаційного тиску робітників на підприємця", а безпосередня участь профспілок вважалася "соціально-політичним представництвом класової організації" [21]. З 1925 р. по 1928 р. профспілки провели активну організаційно-масову роботу по укладанню договорів. Якщо в 1925 р. вдалося охопити ними 985 215 чол., то в 1928 р. 1,5 млн найманих робітників, що становило близько 95% їх загальної чисельності.

Контроль за виконанням договорів був покладений на розціночно-конфліктні комісії, основною функцією яких було розглядання конфліктів між робітниками і адміністрацією. Ці комісії повинні були займатися питанням розподілу робіт за розрядами, визначенням норм виробітку, відрядних розцінок [27]. Однак цей контроль на приватних підприємствах був дуже слабким, заходи впливу при порушенні угоди не застосовувались або застосовувались дуже слабо, тому у робітників складалося враження про повну безкарність господарів.

Серед порушень колдоговорів були невиконання умов охорони праці, правил санітарії та гігієни, навіть випадки коли комісія закривала підприємства у зв'язку з антисанітарією. В матеріалах обслідування полтавських підприємств було зазначено, що пункти колдоговорів про спецодяг також не виконувались [25]. Процедура підписання колективних договорів супроводжувалася тривалим обговоренням і суперечками, адже мова йшла про зарплату, соціальні гарантії, умови праці тощо. Були моменти, коли частина господарників підписуючи договір навіть не вдавалася в його суть, а згодом банкрутувала, коли доводилося виконувати усі зобов'язання, інша частина ж навпаки знаходила причини не укласти колдоговір зовсім. На практиці дуже часто приватні підприємства укладали колективні договори з меншими суперечками, ніж госпоргани [17].

Страйки дають чітку картину роботи в роки НЕПу, які показують дійсний зв'язок спілок з масами. 70% страйків виникало стихійно, непередбачувано для спілок [18].

В основному конфлікти виникали з приводу розміру зарплати, неправильного звільнення, порушення норм охорони праці та адміністративні кари. Головними причинами страйкового руху в Україні у 1922 р. були: по-перше, зрив планів пайкового постачання робітників внаслідок продовольчої кризи; по-друге, недосконалість регулювання трудових відносин під час запровадження колективних угод [16]. Характерно відзначити, що в першому півріччі 1925 р. зовсім не було конфліктів з приводу охорони праці на приватних підприємствах, що свідчило про якісну роботу профспілок у цьому напрямку. Однак більшість робітників і службовців були не задоволені штучним гальмуванням темпів зростання заробітної плати, при великому зростанні промисловості і торгівлі [12]. В 1927 р. конфлікти щодо підписання договорів охопили 5,3% приватного сектору і 43,8% кооперативних товариств.

З приводу зарплати конфлікти виникали через норми виробітку, розмір виробітку, надбавки до ставок, зміни й переміщення в розрядах й окладах, несплата або неправильна оплата за понадурочні, розрахунки при звільненні, та інші, а з охорони праці через робочий час, ненадання спецодягу й спецхарчування, або не виплата за них та інші. Адміністративна кара виникала за порушення правил внутрішнього розпорядку [11].

На приватних підприємствах страйки не були довготривалими і не перевищували 25 тис. осіб за кількістю страйкуючих [5]. В основному страйки виникали стихійно, дуже рідко були організовані профспілками, іноді, навіть, набували форми класової боротьби [2]. За офіційними даними у 1922 р. в Україні відбулося 80 страйків робітників і службовців, причому більшість з них (45) – на державних підприємствах. Якщо в приватній промисловості завдяки відсутності обмежень реалізації права робітників на участь у страйковій боротьбі три чверті страйків проходили за санкцією професійних спілок, то в державній – внаслідок примусового державного арбітражу – без такої санкції, більш того, 11% страйків було оголошено всупереч забороні профспілок [16].

Конфлікти з одним учасником становили по Україні – 65%, від 2 до 10 осіб – 29,1%, понад 10 осіб – тільки 5,3% загальної кількості конфліктів. На ґрунті заробітної плати найбільше спірних питань виникало у швейників, текстильників, деревообробників і цукровиків; з приводу звільнення – у паперовиків, гірників, хіміків, харчовиків; з приводу охорони праці – у харчовиків, гірників. З приводу заробітної плати було 70,5% до загальної кількості конфліктів. 10,3% конфліктів щодо звільнення, 8,1 – щодо охорони праці, 8,1 адміністративних за порушення внутрішнього розпорядку. У гірників за 6 місяців на 1 000 робітників конфліктувало 45, у металістів – 226, у хіміків – 164, у шкіряників – 286, цукровиків – 160, харчовиків – 149, текстильників – 63, швейників – 335, друкарів – 414, паперовиків – 576, деревообробників – 866. Пересічно по всій Україні на 1000 працівників виникало 273 конфлікти [11].

Щодо результатів конфліктів, то, наприклад, по спілці металістів на державних підприємствах було досягнуто згоди по 764 конфліктам (3 773 учасники). По приватним підприємствам було залагоджено 12 конфліктів з 38 учасниками. З них закінчено на користь працівників по державних установах повністю 394 конфлікти, частково – 77 конфліктів. По приватним установам повністю 9 і частково – 1. Не на користь робітників в державних установах – 293 конфлікти (756 працівників), на приватних – 2 конфлікти (4 працівники). Отже, всього з 48 780 працівників в конфліктах було задіяно 5 232 чол. це 903 конфлікти. Кількість справ по яким було досягнуто згоду 776 конфліктів (4 011 учасники). Повністю 403, частково – 78. Не на користь працівників було вирішено 295 конфліктів. Це 769 учасників [22].

Головною причиною страйків була затримка та неповна оплата праці. Якщо спочатку встановлення заробітної плати не було органічно пов'язано з зростанням продуктивності праці, то надалі, при

укладанні колективних договорів першорядним завданням стало встановлення таких умов нормування і оплати праці, за яких відчувався органічний зв'язок між ростом продуктивності праці і заробітною платою. Профспілки України на основі колективних договорів вели боротьбу за підвищення заробітної плати, особливо зарплати робочих провідних галузей промисловості [4].

Заробітна плата в індустріальних спілках не була високою і стабільною – то збільшувались, то знижувались. Однак в основному виражалася в 26,51 крб. [3]. Рівень зарплати на приватних підприємствах був значно вище, ніж на державних. В більшості приватних підприємств робота працівників оплачувалася відрядно, а підлітків погодинно. У металістів на більшості підприємств відрядно оплачувалися основні працівники: чорнороби, які обслуговували відрядників, і підсобні працівники отримували приробіток. В колективних тарифних угодах містилася спеціально розроблена градація приробітків (по всім тарифним угодам однакова): для I-II розряду – 10-20%, для III розряду – 30-40%, для IV розряду – 45-55%.

Існували і тарифні угоди, в яких приробіток обслуговуючих і підсобних працівників був встановлений у визначеному відсотку, залежно від ступеня впливу обслуговуючого робітника на відрядника. Така система оплати була дуже складною і незрозумілою працівникам, але вона формально діяла на всіх дрібних приватних підприємствах і в одиночок.

В тарифних угодах, окрім тарифсітки і градації приробітків, зазначалося ще 30 пунктів, невідомих жодному з працівників. Фактично всі кваліфіковані, некваліфіковані і чорноробочі працювали відрядно по розцінкам, про які вони домовлялися з господарем. Норм, розроблених з урахуванням спільної організації, по підприємствам не було. Тарифні угоди обговорювали лише ставку першого розряду і розряд працівників. В деяких випадках перераховувалися поіменно працівники з вказаним їх розрядом. Не було жодного випадку, де розряди або ставки вказувалися для роботи, а не для особи. Дослідження показали, що робітники не знали, скільки належить їм за договором. Всі опитувані заявляли: "договір нас не цікавить, цікавлять розцінки, а їх у договорі не має" [14].

Фактичний розмір заробітної плати на приватних підприємствах, особливо дрібних, визначити складно, адже практикувалася система прихованих усних домовлень з господарем, при чому в одних випадках зарплата, виплачена працівнику, значно перевищувала суму, зазначену в розрахунковій книжці, в інших навпаки – виплачувалася меншою, а виписувалася в розрахункову книжку сума, яка відповідала ставкам договору. Отже, господар прагнув обійти спілку і страхову касу. Такі моменти, як правило, виявлялися лише при конфліктах або при звільненні [14]. Зваблені високою зарплатою робітники не звертали уваги на двозначну політику господарів, а багато з них через свою відсталість навіть не могли в цій політиці розібратися [25]. Наприклад, на фабриках з виготовлення вати середня зарплата була 61 крб. 80 коп. У хіміків була досить висока зарплата службовців, яка дорівнювала 147 крб. 58 коп. В Харкові були швейні майстерні, в яких середня зарплата була нижчою, ніж на державних, це пояснювалося технічною відсталістю підприємств [25]. У металістів середня зарплата по заводу Райхмана – 136 крб., середня зарплата відрядника-ливарника VI розряду – 182 крб., а ті, що обслуговували ливарників, чорноробочі, отримували по III розряду 113 крб. На заводі Кайфмана поденний зарбіток кваліфікованого робітника VII-VIII розряду – 9 ½ р. У будівельників денний зарбіток каменяра – 6 крб. проти 4 крб. 50 коп. на державному підприємстві, столяра 5 крб. 50 коп. проти 4 крб. 20 коп., штукатур – 5 крб. 20 коп. проти 4 крб. 20 коп., чорноробочого 2 крб. 20 коп. проти 1 крб. 80 коп. - 2 крб. Поряд з цим було число робітників з зарплатою, яка не могла задовольнити найнеобхідніші потреби працівників. По групкому металістів – у шпильковій майстерні дорослі робітниця заробляли 28-32 крб. в місяць. Наборщик в приватній типографії отримував 63 крб., а в державній 80 крб. Низькі ставки переважали в галузях промисловості, які переживали тимчасову кризу [14].

Оплата праці учнів на приватних і кустарних майстернях представляла досить строкату картину: учні-металісти отримували у кустарів в перші півроку навчання 22-25 крб., а деревообробники тільки 7-10 крб. [14].

Однак працівники приватних підприємств були позбавлені багатьох переваг, таких як відсутність кредитування, постійні порушення підприємцями законів про працю, довільне трактування договорів або окремих пунктів знижувало матеріальний рівень працівників і реальну їх зарплату [25].

Культурбота була найбільш слабкою ділянкою діяльності профспілок. Культкомісії були організовані по всім групкомам, але працювали слабо. Розвиток цієї роботи гальмувався відсутністю потрібних приміщень, відсутністю досвідчених культпрацівників, недоцільною витратою коштів деякими групкомами (металісти) і головне, недостатністю коштів, відсутністю належного керівництва з боку спілок. Левова частка групкомів йшла на утримання апарату і на адміністративно-господарські потреби, на культуроботу йшли мізерні гроші: у шкіряників з 254 крб. в місяць, на апарат витрачалося 238 крб., а на культурпотреби – 16 крб; у хіміків на культуроботу не виділялося жодних коштів, а по спілці металістів на культуроботу по кошторису виділялося 25 крб. з 392 крб. тощо [13].

Найкраще культурбота проводилася по спілці харчовиків, а у металістів, деревообробників, хіміків і друкарів культурбота, навпаки, була майже відсутня. Жодний групком не вів облік клубів, їх відвідування і яку роботу проводили члени цих клубів. Також гурткова робота була неналагоджена. Профгуртки були організовані тільки по союзам харчовиків і шкіряників, але відвідування їх було дуже слабким. Облік писемних та малописемних по більшості спілок не вівся. Стінгазети видавалися більшістю групкомів, але виходили вони не регулярно і не привертати достатньої уваги.

Отже, слабка і недостатня підготовка, застосування шаблонних методів роботи, систематична протидія підприємців цій роботі, обхід ними законодавства про працю, постійне прагнення зекономити на зарплаті робітників, пошук підприємцями підтримки у самих робітників і навіть серед низових профробітників робило таку роботу на приватних підприємствах дуже слабкою і неефективною. Робота на підприємствах значно залежала від наявності на підприємстві класово-свідомого активу. Там, де такий актив був, де в методах роботи враховувалася специфіка приватних підприємств, там спостерігалось значно менше ухилів і робота велася більш наближено до загальнокласових принципів спілок.

Децентралізація промисловості і поява відповідних галузевих спілок висунула на порядок денний проблему соціального захисту найманих робітників на приватних підприємствах. Вони мали вирішувати життєво необхідні для працівників соціально-побутові та культурно-освітні питання. На основі колективних договорів працівники домоглися законного регулювання і захисту своїх прав. В основному колдоговір укладався на 6 місяців. Колдоговори мали багато недоліків і щодо виплати зарплати, і щодо відпусток. Однак органи по охороні праці не могли виявити всі порушення, оскільки наймані працівники дуже часто приховували ці недоліки самі, перебуваючи в змові з господарем. Як правило, колдоговірна компанія проходила дуже повільно. Профспілки України вели боротьбу за підвищення заробітної плати, особливо зарплати робочих провідних галузей промисловості. Якщо спочатку встановлення заробітної плати не було органічно зв'язано з зростанням продуктивності праці, то надалі при укладанні колективних договорів першорядним завданням стало встановлення таких умов нормування і оплати праці, за яких відчувався органічний зв'язок між ростом продуктивності праці і заробітною платою. Проаналізовано статті трудового законодавства, які регулювали роботу профспілок, захищали і сприяли їх діяльності. Отже, профспілкові організації на приватних підприємствах, за допомогою колективних договорів відстоюючи і захищаючи повсякденні соціально-економічні і культурно-побутові інтереси робітників, стали ініціативними організаторами виробничої активності українського населення.

#### Використані джерела

1. Базинский Ф. Колдоговорная компания 1926-27 гг. / Ф. Базинский // Вестник промышленной кооперации. – 1927. – № 10. – С.6-8.
2. Будаев П. Работа профсоюзов на частных предприятиях / П. Будаев. – Х.: Изд-во ВУСПС "Харьковский рабочий", 1927. – 76 с.
3. Геде Е. II Всеукраинский съезд сахарников / Е. Геде // Вестник профдвижения Украины. – 1925. – № 5. – С.2.
4. Гинзбург М.А. Профсоюзы Украины в борьбе за восстановление промышленности (1921-1925): автореф. дисс. канд. ист. наук / М.А. Гинзбург – К., 1963. – 17 с.
5. Злотников С. Условия труда на частных предприятиях / С. Злотников // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – № 15-16. – С. 107.
6. Індивідуальні трудові угоди, укладені з трестами, синдикатами, торговельними конторами та іншими установами, вересень 1923 р. – жовтень 1924 р. – Оп. 1. – Од.зб. 1535. – 335 арк.
7. Кодекс законов о труде 1922 года. – Харьков.: ДДУ, 1923. – 107 с.
8. Колдоговоры на частных предприятиях у пищевиков // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – №18. – С.14.
9. Коллективные договоры, 1926-1927 гг. – Оп. 1. – Од.зб. 96. – 49 арк.
10. Кононенко П.С. Важные моменты в истории профессионального движения в России / П.С. Кононенко. – М: Пролетарий, 1925 г. – С. 178.
11. Конфлікти в розціночно-конфліктних комісіях у II півріччі 1928 року // Вестник профдвижения Украины. – 1929. – № 13. – С.73.
12. Конфлікти на приватних підприємствах // Вестник профдвижения Украины – 1925. – № 20. – С.30.
13. Малич. Работа в частных предприятиях / Малич // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – № 10. – С. 33.
14. Малич. Работа в частных предприятиях (окончание) / Малич // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – №11. – С.28.
15. Мандрика. Кодекс законов о труде 1922 г. (основне правове начала) / Мандрика // Вестник профдвижения Украины. – 1922. – №10. – С.40-41.
16. Мовчан О.М. Українські профспілки і радянська держава в 20-і рр. / Ольга Миколаївна Мовчан. – К., 1999.
17. Неманов. Осенняя компания коллективных договоров / Неманов // Пролетарий. – 1922. – 15 сентяб-ря. – № 210.
18. Организационная деятельность профессиональных союзов Украины в 1922 году // Вестник профдвижения Украины. – 1923. – № 17-18. – С.84-85.
19. Протоколи засідань плани, звіти і доповіді про роботу організаційного відділу Південбюро ВЦРПС, 20 лютого 1922 р. – груденб 1922 р. – Оп.1 – спр. 870. – 486 арк.
20. Профессиональное движение на Украине за 18 месяцев. Май 1923 – ноябрь 1924 гг. Отчет Укрбюро ВЦСПС ко второму съезду профсоюзов Украины. – Изд: Укрбюро ВЦСПС, 1924. – 224 с. – С. 117-118.
21. Ронин. О работе сельско-хозяйственного пролетариата / О. Ронин // Вестник профдвижения Украины. – 1923. – № 28-29. – С. 32-33.
22. Сведенья по учету конфликтов рассмотренных ВУК по Украине. – Оп.1. – Од.зб. 2312. – 74 арк. – арк. 46.
23. Стенограмма III Всеукраїнської конференції профспілок, 18–22 травня 1923 р. – Оп.1 – спр. 993. — 364 арк. – С.163.
24. Судаков П. О трудовых договорах на рабочих-одиночек / П. Судаков // Вестник профдвижения Украины. – 1925. – № 6. – С.23.
25. Ф.С.Д. Работа по частным предприятиям (окончание) / Ф.С.Д // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – №8. – С.48.

26. Чернявская М. Профрaботa в частных предприятияx на Харьковщине / М. Чернявская // Вестник профдвижения Украины. – 1927. – № 1 – С. 63.

27. Шиян К. Боротьба робітничого класу України за відбудову промисловості, 1921-1925рр. / К. Шиян. – К.: Держполітвидав УРСР, 1959 р. – 303 с.

УДК 94(477)''19'':784. 4 : 34

**Маргарита Валеріївна Черненко**  
викладач Національного педагогічного  
університету ім. М. П. Драгоманова

**ПІСЕННО-ПОЕТИЧНА ТА МУЗИЧНА ФОРМА  
ЕТНОУТВЕРДЖЕННЯ У СПАДЩИНІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ:  
60-80-і роки ХХ ст.**

*Стаття розкриває утвердження української нації через музично-пісенну культуру 60-80-х років ХХ ст.*

*Ключові слова: український народ, пісня, етнос, музично-пісенна спадщина, авторська пісня, композитори.*

*The article reveals the promotion of the Ukrainian nation through music and song culture 60-80's of the twentieth century.*

*Keywords: Ukrainian people, song, ethnicity, music and song heritage, the author's song, composers.*

Актуальність теми зумовлена процесом утвердження історії української народності через культурно-мистецьку спадщину періоду Радянської України 60-80-х роках ХХ ст., в тому числі через пісенно-поетичну та музичну форму її буття. Попередньо автором було опубліковано низку наукових статей, де було широко обґрунтовано необхідності дослідження цих проблем в сучасній історіографії [21; 22].

Період 60-80-х років ХХ ст. продовжив процес самоутвердження української нації, її історії через культурно-мистецьку спадщину українського етносу. В цій національно-культурній скарбниці значне місце зайняла пісенно-поетична та музична форма етноутвердження. Мовою пісні була передана вся історія, в тому числі формування української народності і нації, державності, її трагічні найвизначніші сторінки історії, кращі представники народу та його еліта, багатоспекторна народно-побутова, звичаєва, традиційна культура та інші форми співіснування нації. Саме українська мова у співзвучності з піснею по-справжньому розкрила українську душу, український характер і вивела націю в окрему групу народів всесвіту. Отже, не даремно українську пісню і досі вважають одним із факторів етнооснов, на яких тримається українська ментальність. Складний і багатогранний процес формування спочатку слов'яноукраїнської музичної культури, з часом національної, яка вже утверджується в період Запорізької Січі та в подальші часи її розвитку. Тому-то на сьогодні, на нашу думку, актуально розглянути цілісність етнічного самоутвердження через пісенно-поетичну та музичну спадщину нашої історії.

Працюючи над темою, автором було проаналізовано низку публікацій у предметі мистецтвознавчих досліджень до історії формування української народної пісні, в тому числі хорової, професійної, зокрема праці [9; 7], котрі розкривають професійний погляд на українську хорова пісню, авторську, частково на народну, яка має багатогранну тематику змісту нашої історії. В цьому ж переліку було приділено увагу дослідженню творчої спадщини окремих українських колективів, композиторів і окремих співаків, чия творчість відстоювала позицію утвердження України, нації в період радянської ідеології спільності націй історії культури, особливо україно-російської в умовах СРСР [1; 6; 5; 12; 2; 11; 3; 4; 10; 8]. Розглянувши низку публікацій періоду, ми прийшли до висновку, що цілісного історично-культурологічного дослідження в українській історіографії, яке розглядало б окремо заявлену проблему на сьогодні не існує.

У вказаний період, незважаючи на політико-ідеологічні процеси в Радянській Україні, які автор розглянула і опублікувала у своїх статтях [19], [20] щодо національних заборон і переслідувань, українська пісня існувала, більше розвивалася, як і раніше, в її різні історичні часи, вона йшла поруч з народом, народжувалася з ним, росла і утверджувалася, проявлялася як в репертуарах і виконавствах національних колективів, так і в авторських піснях, за рахунок взаємодії кращих українських поетів і композиторів, які створили їй вічність, а разом із нею і вічну українську націю.

Це такі професійні колективи, як Заслужений державний хор імені Г. Верьовки, Заслужена академічна хорова капела "Думка", Київський камерний хор, [17, арк. 228-236], Державний заслужений ансамбль танцю імені П. П. Вірського [18, арк. 200-205], Заслужений народний ансамбль пісні і танцю України "Колос" [5], Етнографічний хоровий ансамбль "Гомін" [16] та ін.

Окрім того, українські музичні колективи діяли і в діаспорі, де вони також передавали через українську пісню всю духовність свого народу, зокрема такі, як хор "Дніпро" [6], жіночий хор "Барвінок" в м. Лестерні [1, 87] та ін.

Також своїм доробком збагачували українську національну скарбницю духовності визначні композитори української хорової і пісенної культури, серед яких і розглянуті нами П. Майборода та О. Білаш.

Поряд з загальним розвитком музичної культури продовжувала розвиватися українська авторська пісня, що була представлена багатьма авторами-композиторами, серед яких варто виокремити В. Морозова, М. Мозгового, В. Івасюка [7, 6], які писали слова та музику, ще й як самостійно виконували свої пісні, так і віддавали їх на виконання вже на той час відомим виконавцям та ансамблям, які пропагували і утверджували український народ, його державу, історію, самобутню національну культуру, традицію, формували любов до своєї землі Батьківщини – України в умовах радянської дійсності.

Значна заслуга в цій праці поза межами України належить національному українському хору, який виник в еміграції на базі осередку Організації Українських Жінок (далі скорочено ОУЖ) у Великій Британії в листопаді 1963 р., а з 30 липня 1985 р. хор було названо "Барвінок" [1, 82-87]. Учасники хору постійно виступали на багатьох концертних акціях, представляючи через пісню і свою приналежність до української нації, пропагуючи національне мистецтво за кордоном. Зокрема, брали участь у вшануванні пам'яті національного українського поета Т. Шевченка, де виконували його вірш-реквієм "Заповіт" [1, 89], виконанням якого учасники підтвердили вже давно відомі національні історичні святині, навіть за межами України про вічну істину як націю українську та її культуру і еліту, яка ніколи не вмере в пам'яті народу, зокрема це звучить в таких рядках Тараса: "Як умру, то поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Україні милій, щоб лани широкополі, і Дніпро і кручі, було видно, було чути, як реве ревучий... Поховайте та вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте. І мене в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій, не забудьте пом'янути незлим тихим словом" [13, 40].

Значний внесок у розвиток та утвердження національної пісенно-поетичної спадщини України зробив Заслужений народний ансамбль пісні і танцю України "Колос", заснований 1951 р. Першим худ. керівником був А. Шапок, першим хореографом ансамблю був О. Лукін з 1952 р., а згодом до складу колективу 1962 р. увійшов і композитор О. Огородник, який з 1989 р. став худ. керівником ансамблю, склад якого у 1964 р. налічував 75 чол. [5, 18].

Взагалі в репертуарі ансамблю "Колоса" було близько чотирьохсот різноманітних художніх творів [5, 56], які відображали історію України, розкривали всю її багатогранну красу як землі, так і душі самого народу та його ментальності. У 1964 р. колектив був удостоєний звання "народного" [5, 58]. Найбільш національно яскравою і популярною в репертуарі ансамблю була композиція "Червона калина", з якою було представлено Україну на численних міжнародних акціях [5, 50]. Худ. керівник, композитор О. Огородник допрацював музичну частину композиції, включивши до її початку мелодію і слова патріотичної пісні січових стрільців про червону калину як вічний символ незгасимої України, яку ще за часів життя стрілецтва було заборонено за такі слова як, "а ми тую червону калину піднімемо, а ми нашу славну Україну гей, гей, розвеселимо" [5, 51].

Доповненням репертуару національного змісту була композиція про козаків, розпочата ще в середині 60-х років, що згодом переросла в епічно-національне вокально-хореографічне полотно історії фольклору та етнографії, в складі якого звучали такі народні композиції, як "Гуляв Максим, гуляв батько", "Слава, слава, отамане" [5, 52], в яких звучали заклики "За віру батьківську, за волю козацьку, за неньку – Вкраїну – до бою" [5, 53].

Словом та музикою, рядками народної поезії та мелодії звуків ансамбль "Колос" доносив до народу істинне національне значення української пісні і слова, їх безсмертність, а з ними й безсмертність всього українського народу. У композиції "Сила й печаль України", зокрема в таких рядках пісні: "Радо зігрілась Тарасовим словом кожна хатина і кожна сім'я. Доки живе рідна пісня і мова, доти живе Україна моя" [5, 36].

Істинними національними патріотами української землі, нації, культури були представники етнографічного хорового ансамблю "Гомін" під керівництвом Л. Яценка, в діяльності якого радянська влада виявляла аполітичні хибні погляди, в першу чергу пов'язані з національним питанням [15, арк. 45]. Сам хор "Гомін" виник самочинно в кінці 1969 р., до його складу входило близько 160 чол. [16, арк. 23]. Визначним в їхній діяльності була пропаганда того патріотичного духу, який був закладений в українській пісні, яка у їх виконавстві вільно, по – народному звучала на українській землі, возвеличувала і утверджувала український народ, українську націю, за що зрештою керівника ансамблю в 1971 р. виключили зі Спілки композиторів, а колектив розпустили [14, арк. 43].

Одним з таких патріотичних творів, що з часом новітньої і сучасної історії став гімном нашої держави, звучав твір "Ще не вмерла Україна", сл. П. Чубинського, муз. М. Вербицького, де звучать вічні рядки головної ідеї, за що вмирили і боролись українці, це такі як: "Ще не вмерла України ні слава, ні воля, ще нам, браття українці, усміхнеться доля. Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці, запануєм і ми браття, у своїй сторонці. Встанем, браття, всі за волю – від Сяну до Дону, в ріднім краї панувати не дамо ні кому! Чорне море ще всміхнеться, і Дніпро зрадіє, ще на нашій Україні доленька доспіє! Душу, тіло ми положим за нашу свободу та й покажем, що ми, браття, козацького роду!" [12, 3].

Другою важливою за національним змістом та національно-патріотичним духом була пісня "Боже великий, єдиний" на сл. О. Кониського, муз. М. Лисенка, яка закликала консолідуватися всю

українську націю на основі православної віри за відстоювання і утвердження держави і нації, в якій такі слова: "... Молимося, Боже єдиний, нам Україну храни! Всі свої ласки, щедроти, ти на наш люд зверни! Дай йому волю, дай йому долю, дай доброго світу! Щастя дай, Боже, народу і многая, многая літа!" [12, 4].

Українським композитором і виконавцем, який любов до України сприйняв з молоком матері, а свою приналежність до України і нації передавав через слова і музику своїх пісень, був В. Івасюк. Сама його душа промовляла і співала мовою народу, тому-то його пісня була зрозуміла, навіть простому люду, який її підхоплював і возвеличував, укорінював, утверджував, як свою власну, не дивлячись ні на які заборони. І як живильний струмок, що впадає в річку, і робить її сильнішою, надаючи їй цілющу наснагу, так і пісня В. Івасюка, йдучи в народ від однієї людини до іншої, несла в український народ свою цілющість і духовність та збагатила, зміцнила і вже в котрий раз підтвердила живильну силу української нації.

Саме такими невмирущими, як український народ, стали його пісні "Червона рута" і "Водограй", написані в 1968-1970 рр., які були уособленням тієї великої народної любові до української землі, до її традицій і звичаїв, легенд і переказів, чистого кохання до всього земного, рідного, зокрема, звертаючись до Батьківщини Івасюк В. у пісні "Червона рута" промовляв "...ти у мене єдина, тільки ти, повір. Бо твоя врода – то є чистая вода, то є бистрая вода з синіх гір..." [4, 111].

Яскравим виявом непереможної любові і національної вірності своїй Батьківщині і своєму народові є патріотична пісня В. Івасюка за назвою "Батьківщино моя", створена 1966 р. у співавторстві з батьком поетом М. Івасюком. За словами композитора, вона була написана для його ансамблю "Буковинка", у якій він заклав свою національну приналежність до Батьківщини-України, заради якої він був ладен віддати своє серце, що й сталося в історії його життя, аби рідна земля була щаслива, а на ній і роботящий український народ, адже він і є народ, його кровинка... Зокрема, це звучить в таких рядках, "Батьківщино моя, зореносна моя, бачу, правда твоя над віками сія...Бери очі й мої, щоб видніше було. Бери слово й моє, щоб ясніше було...Бери кроки й мої, коли йдеш уперед. Бери мрію й мою, коли мрієш про злет... Бери руки й мої, щоб багатшою стать, клади молот у них, щоб міцнішою стать... Батьківщино моя, коли прийде гроза, дай їм зброю також, щоб грізнішою стать..." [4, 96]. Також свою любов до рідного краю композитор передав у пісні "Освідчення", сл. Р. Кудлика, де мелодією серця звучать слова: "Скажу тобі, поле, скажу вам, і ліс, і роса, не все ще зробив я, не все ще сказав, та знаю напевно – я твердо стою, тебе над усе я, Вітчизно, люблю...Ти пісня і праця, і матері ніжна рука, ...крило лебедине, і шлях до зірок ...Була б ти щаслива, то буду щасливим і я, я тільки маленька кровинка твоя..." [4, 164].

Істинно національною була і залишається пісенно-музична спадщина П. Майбороди, автора численних пісень і хорів, народних обробок на слова поезій таких відомих митців слова, як Т. Шевченко, В. Симоненко, В. Сосюра, М. Стельмах, А. Малишко та ін., чия музика у співавторстві з поетами передала найсвятіше почуття незгасимої любові, що є у людини – це любов до матері і Батьківщини, над усе яку любив П. Майборода.

В цьому списку одною із яскравих істинно-національних була пісня "Рідна мати моя", сл. А. Малишка, де, окрім душевних синівських переживань, безграничної любові до матері авторів-українців, що є клітинкою всього народу, багатогранною, вірною, включені давні українські традиції, зокрема, традиція давати в дорогу своїй дитині вишитий материнськими руками рушничок-оберіг-покров, який, як і Матір Божа Покрова оберігає весь козацький рід, а з ним Україну, так і "материнський рушник" служив головним оберегом від всіх труднощів долі, яка спіткала б її дитину на дорозі життя. Разом з ним рідна мати віддавала і свою любов і надавала ту духовну силу, яка веде її дитя у світ, допомагає стати на ноги в доросле життя, зокрема в рядках пісні це озвучено так: "Рідна мати моя, ти ночей не доспала, і водила мене у полі край села. І в дорогу далеку ти мене на зорі проводжала, і рушник вишиваний на щастя на долю дала...Хай на ньому цвіте росяниста доріжка, і зелені луки, й солов'їні гаї, і твоя незрадлива материнська ласкава усмішка, і засмучені очі хороші, блакитні твої..." [11, 32]. Я візьму той рушник, простелю, наче долю, в тихім шелесті трав, в щебетанні дібров, і на тім рушничкові оживе все знайоме до болю : і дитинство, й розлука і вірна любов,...твоя материнська любов" [11, 33]. Така традиція з давніх часів побутує в кожній родині, яка скріплює в першу чергу українські родини, батьків і дітей, разом з родиною всю Україну.

Поряд з мистецькою спадщиною П. Майбороди, за словами І. Бокия, дослідника музично-поетичної творчості О. Білаша, знаходиться за професіональним і національним рівнем музично-культурна спадщина О. Білаша, слава якого, за визначенням того ж І. Бокия, була у ті роки "... на рівні народної любові до пісень П. Майбороди" [2, 6]. Його доробок був досить значним, особливо в національно-пісенно-поетичну скарбницю українського народу, адже композитор став у ті часи в ряди оборонителів всього національного, за словами І. Бокия, став "... на бік обікраденого і обманутого народу" [2, 8], а його пісні з часом стали народними.

Серед широко популярних відомих українських пісень, що увійшли до духовної скарбниці України, закарбувалися в її історії на все життя, була і залишається композиція "Два кольори" сл. Д. Павличка, де звучить, на нашу думку, головне значення символів семантики кольорів червоного і чорного. Автори звернулися до нашої орнаментатури давньоукраїнської традиції, на яких здавна слов'янами було власноручно створено величезний пласт рушників, вишиваних сорочок, тобто на



основі їх формувалася народно-побутова культура українців, особливо це стосувалося народних українських костюмів з орнаментами рослинного світу та ін., атрибутів об'єднуючої, самобутньої, традиційно-обрядової, звичаєвої культури кожного українця. Ці національні атрибути виокремлювали і ідентифікували тоді і зараз український народ як окрему самобутню націю. Цю традицію композитор побачив в поезії Д. Павличка "Два кольори", яку і переклав на музику, що було досить небезпечним кроком в радянські часи історії України, адже, червоне і чорне були кольорами національно-визвольної армії бійців ОУН-УПА [10, 18], зокрема: "як я малим збирався навесні піти у світ незнаними шляхами, сорочку мати вишила мені червоними і чорними нитками. Два кольори мої, два кольори, оба на полотні, в душі моїй оба, два кольори мої, два кольори: червоне – то любов, а чорне – то журба". Окрім цих важливих утверджень ідентифікації українця до своєї Батьківщини, звучить вічне бажання повернутися додому, до батьків, до Батьківщини, зокрема це ідентифікується в таких рядках: "...Мене водило в безвісті життя, та я вертався на свої пороги, переплелись, як мамине шиття, мої сумні і радісні дороги. Мені війнула в очі сивина, та я нічого не везу додому, лиш горточок старого полотна і вишите моє життя на ньому" [13, 183].

Одним із яскравих представників національної культури, блискучим виконавцем чуттєвої, глибинної, душевної любові до всього українського, що передав її через пісню, був Н. Яремчук. В його виконавстві пісні стали національними шедеврами, всесвітньо відомими і разом з тим народними, тому що їх любив і виконував увесь співучий народ.

У пісні, він виступав душею і музикою України як той український соловейко, з чистою і щирою українською сутністю, наповнював людські серця душевно-духовними відчуттями людської гідності, моральності у відносинах дітей і батьків, всеохоплюючої любові до всього рідного і близького, рідного благополуччя та ін. складових нашої багатой романтично-патріотичної душі свідомих українців, передаючи цю безмежну любов через такі шедеври світового і національного масштабу, як пісні "Червона рута" і "Водограй", які були виконані Н. Яремчуком у складі ансамблю "Смерічка".

Таким же шедевром національного значення була і залишається пісня "Родина", сл. В. Крищенко, муз. О. Злотника, істинних національних авторів, в якій вустами Н. Яремчука оспівувалася старовинність нашого роду, далеке коріння, глибокість. Що тільки в родині, яка і наповнює нашу Батьківщину, ми знайдемо спокій і бажане національно тривке коріння, адже родина – це вічне, тим самим стверджуючи, що ми маємо берегти її, кожен свою, тільки так ми збережемо націю, і вона існуватиме вічно, та ніхто не завадить нам досягти бажаного. Словами авторів це звучить так: "Може, в житті хтось принаду підкине у чарівничих, звабливих очах. Тільки родина, як зірка єдина, твій порятунок – надійний причал. Ні, не шукай в своїм серці причину, якщо зневіра тебе обпече...Тільки родина у прикру годину схилить надію тобі на плече. Родина, родина – від батька до сина, від матері доні добро передам, родина, родина – це вся Україна з глибоким корінням, з високим гіллям. В морі спокуси є хвилі великі, та не забудь у захопленні ти, що лиш родина – бальзамові ліки, ліки від старості і самоти. Все відцвітає, і жовкне, і гине, вітром розноситься ніби сміття...Тільки родина – як вічна зернина на невмирущому полі життя" [8, 315].

Отже, ми дійшли до висновків, що пісенно-поетична музична спадщина українського народу досить багатогранна, її історія сягає найдавніших початків існування нації, коли народжувалися пісенні традиції, згодом українська народна пісня підтримала внутрішню свободу українського народу в тяжкі періоди визвольних змагань та бездержавності, надихаючи українських патріотів на боротьбу за збереження ідентичності народу, згодом таких співців – кобзарів переслідувала царська влада і винищувала комуністична, саме тому, що вони піснею нагадували українському народові про відібрану свободу, утверджували історично набуті національні особливості. З часом українська пісня знайшла свій вияв у творчості, як талановитих творців – митців композиторів хорової музики та авторської пісні, так і у виконавців – співаків, українських колективів, що несли український характер у світ і утверджували українську націю через пісню. Зокрема, красою виконання української пісні славилися такі колективи, як Заслужений народний ансамбль пісні і танцю України "Колос", Етнографічний хоровий ансамбль "Гомін", еміграційний жіночий хор "Барвінок" та ін., які крім власних створених композицій співали такі вже давно відомі утверджені композиції на слова і музику українських митців, як "Ой, у лузі червона калина", "Заповіт", "Ще не вмерла Україна", "Боже великий, єдиний" та ін. Істинними українськими народними композиторами, що за допомогою національної української пісні підтримували свою націю, створюючи музичні шедеври, як на власні слова, так і у співавторстві із відомими українськими поетами, були такі митці, як Білаш О., Івасюк В. Також серед великої кількості українських народних виконавців автор розглянула творчість Яремчука Н., який своїм душевним виконанням української пісні довгі роки прививав любов до української нації, розкриваючи глибоку сутність душі кожного українця, як своєї власної, як єдиної душі народу.

#### Використані джерела

1. Барвінок. Історія жіночого хору в Лестері / Кішук-Кілліам Х. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2006. – 116 с.
2. Білаш О. Мовчать віки / О. Білаш ; передмова І. Бокия. – К. : ВАТ "Видавництво "Київська правда", 2006. – 120 с.
3. Васишин О. М. Володимир Івасюк: сила серця і таланту : [Монографія] / О.М. Васишин. – Л. : Українська академія друкарства, 2009. – 365 с.

4. Василюшин О. М. Творча спадщина В. Івасюка / О.М. Василюшин. – Л. : Українська академія друкарства, 2007. – 270 с.
5. Денисюк В. Т. Золота нива "Колоса". Історико-краєзнавчий нарис / В.Т. Денисюк. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 104 с.
6. З піснею на устах: Ювілейний збірник на честь 50-ліття хору "Дніпро" / упор. Михальчук В. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – 280 с.
7. Картавий П. В. Сучасна українська авторська пісня / П.В. Картавий. – Суми: МакДен, 2009. – 76 с.
8. Кибіч Я. В. Назарій Яремчук / Я.В. Кибіч. – Чернівці : Прут, 2003. – 328 с.
9. Королюк Н. В. Корифеї української хорової культури ХХ ст. / Н.В. Королюк. – К. : Муз. Україна, 1994. – 228 с.
10. Лепша І. Життя і смерть В. Івасюка / І. Лепша. – К., 1994. – 129 с.
11. Майборода П. і Малишко А. Пісні. – К., Муз. Україна, 1977. – 86 с.
12. Патріотичні пісні з репертуару хору "Гомін" / Упор. Владислав Іщенко та Віктор Ситник. – К.: "Гомін"; Клуб шанувальників народної пісні, 2005. – 80 с.
13. Українська поезія ХІХ – ХХ ст. / Упор. Тетяна Іванівна Стадницька. – К.: Школа, 2008. – 320 с.
14. Центральний Державний Архів Громадських Об'єднань України в м. Києві. – Фонд 1. – Опис 25. – Справа 515. – Аркуш 43.
15. Центральний Державний Архів Громадських Об'єднань України в м. Києві. – Фонд 1. – Опис 25. – Справа 515. – Аркуш 45.
16. Центральний Державний Архів Громадських Об'єднань України в м. Києві. – Фонд 1. – Опис 25. – Справа 359. Аркуш 23.
17. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Фонд 2. – Опис 9. – Справа 8364. – Аркуш 228-236.
18. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Фонд 2. – Опис 14. – Справа 932. – Аркуш 200-205.
19. Черненко М. В. Головні зовнішні чинники формування дисидентського руху в Україні / М. В. Черненко // Актуальні проблеми міжнародних відносин: Збірник наукових праць. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка Інститут міжнародних відносин, 2008. – Вип. 73. – Ч.1.– С. 68-74.
20. Черненко М. В. Основні внутрішні причини формування культурно-дисидентського руху / М. В. Черненко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. 1'2009. – К.: Міленіум, 2009. – С.141-145.
21. Черненко М. В. Національне питання кінематографу 60-80-х роках ХХ ст. / М. В. Черненко // Наукові записки: 3б. наук. статей. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 89.
22. Черненко М. В. Національна ідентифікація в літературно-поетичній спадщині 60-80-х роках ХХ ст. / М. В. Черненко, В. Д. Яремченко // Наукові записки: 3б. наук. статей. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 91.

УДК [930.85 : 069] (477.52)

**Олександр Ігорович Чижов**  
аспірант Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва

### **ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЗАПОВІДНИКИ СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

*У статті досліджуються питання виникнення та розвитку історико-культурних заповідників на Сумщині наприкінці 80-х років ХХ – на початку ХХІ ст. Спеціальна увага приділяється культурно-просвітницькій діяльності цих закладів.*

*Ключові слова: історико-культурні заповідники, Сумщина, музеї.*

*The questions of creation and development of the historic-cultural preserves in Sumschina at the end of the 80-s XX th – at the beginning of the XXI th centuries is explored in this article. Special attention is paid to cultural-educational activities of these establishments.*

*Keywords: historic-cultural preserves, Sumschina, museums.*

Територія, яку зараз займає Сумська область, має багате культурне минуле. Впродовж століть її землі входили до складу Великої Скіфії, Київської Русі, Речі Посполитої, Гетьманщини, Російської імперії. Кожна з цих держав залишила по собі певний слід у культурі краю. Значною мірою це стосується архітектурних, історичних, археологічних пам'яток – живого втілення минулих епох. За їхньою кількістю Сумська область посідає одне з перших місць в Україні. Створення на базі цих пам'яток історико-культурних заповідників сприяє не лише їх кращому зберіганню для нащадків, а й розквіту краєзнавства, патріотичному вихованню молоді, розвитку туристичної галузі в регіоні.

Метою дослідження є аналіз процесів створення та розвитку історико-культурних заповідників на Сумщині. Реалізація даної мети передбачає вирішення таких завдань: визначення передумов створення та проблем розвитку історико-культурних заповідників Сумської області, виявлення напрямків і змісту їхньої діяльності та дослідження перспектив їхнього розвитку. Об'єктом дослідження є

культурне життя на Сумщині наприкінці 80-х рр. ХХ ст. – на початку ХХІ ст., а предметом визначено розвиток історико-культурних заповідників в Сумській області.

Серед дослідників, що займалися проблемою історико-культурних заповідників на Сумщині слід відзначити кандидата архітектури В.В. Вечерського та директора історико-культурного заповідника у м. Путивлі С.В. Тупика. Значний фактологічний матеріал з проблеми міститься у місцевій періодиці. Однак, слід відзначити, що ця тема досі не знайшла комплексного, різнобічного висвітлення у спеціальній літературі.

Історико-культурні заповідники – це науково-дослідні і культурно-просвітницькі заклади, що забезпечують вивчення, охорону, реставрацію та використання історико-культурної спадщини. Як свідчить практика, саме така форма організації цієї роботи є найбільш ефективною [10, 3].

Перші історико-культурні заповідники в Україні було створено ще у 20-х рр. ХХ ст. Проте масове зростання чисельності цих культурно-просвітницьких закладів у нашій країні припадає на 70-80-ті рр. ХХ ст. [7, 119-120]. У цей час відбувається переоцінка деяких поглядів на минуле в радянській ідеології, у тому числі, на значення історико-культурної спадщини дорадянського періоду.

Сумська область, яку було створено у 1939 р., та яка займала одне з провідних місць у республіці за кількістю розташування на її території пам'яток історії та культури, до другої половини 80-х рр. ХХ ст. не мала жодного подібного заповідника. Першим таким закладом на Сумщині став Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. Він був створений на базі комплексу пам'яток історії та культури міста і його округи відповідно до постанови Ради Міністрів УРСР від 30.12. 1986 року № 453 [25, 105]. Ця подія відбулася у зв'язку з наближенням урочистостей святкування 1000-річчя від заснування Путивля, що намічалися на 1989 р. Головними підставами для створення заповідника зазначалися видатна роль Путивля в історії України і Росії та наявність значної кількості пам'яток, що потребували наукового вивчення, охорони та використання з культурно-просвітньою метою [1, 2].

Планувалися масштабні роботи зі створення заповідника. До нього увійшли Путивльський краєзнавчий музей, музей Партизанської слави у Спідчанському лісі, Молчанський монастир, церква Миколи Козацького та низка стародавніх городищ над річкою Сейм. Планувався інтенсивний розвиток Путивля, як туристичного центру всесоюзного маршруту "Намисто Славутича" [9, 40]. Передбачалася реконструкція давньоруського путивльського дитинця – Городка, з натурним відновленням частини дерев'яних фортифікацій. У будівлях Молчанського монастиря, що намічалось реставрувати, передбачалося розмістити великий музейний комплекс. У приміщенні пам'ятки архітектури ХVIII ст. – церкві Миколи Козацького намічалось створення музею "Слова о полку Ігоревім" [9, 43-44].

Заповідник почав працювати з 26 жовтня 1987 р. [10, 3]. З самого початку перед закладом постав значний обсяг передбаченої наукової, експозиційної та видавничої діяльності. Насамперед це стосувалося підготовки до урочистостей святкування 1000-річчя м. Путивля. Співробітники заповідника спеціальну увагу звертали на висвітлення раніш закритих тем: культ особи, штучно створений го-лод 1932-33 рр., перебування М.І. Бухаріна у Путивлі [3, 1-2].

Активна робота велася культурно-масовим відділом заповідника. У 1988 р. було проведено 40 масових заходів. До пам'ятних дат було організовано 5 виставок [3, 4]. Найбільшим успіхом у населення користувалися виставки: "70 років збройних сил СРСР", "100-річчя від дня народження колишнього начальника штаба партизанського з'єднання Г.Я. Базими" та "Земля Путивльська" – виставка картин до 1000-річчя заснування м. Путивля [3, 2]. Науковими співробітниками прочитано 75 лекцій. По музеях та пам'ятних місцях заповідника проведено 795 екскурсій, які охопили 32 тис. екскурсантів. Усього заповідник відвідало 60 266 чоловік [3, 4].

Оскільки подібні заклади культури не є такими, що самоокупаються, їхнє нормальне функціонування повністю залежить від бюджетних надходжень. Тому значне погіршення економічної ситуації у країні наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. не дало змоги втілити у життя багатьох первинних планів з розвитку заповідника. Довелося відкласти реконструкцію путивльського Городка. Оскільки заповідник через брак коштів не був у змозі завершити реставрацію архітектурного ансамблю Молчанського монастиря, монастир було повернуто церкві для використання за початковим призначенням [9, 44]. Протягом 90-х рр. ХХ ст. більшість церковно-культових споруд, що знаходилися у веденні історико-культурного заповідника, також було передано православної церкві [10, 3]. Проте заповідник й надалі продовжував здійснювати над ними нагляд, з метою забезпечення усіх умов пов'язаних з їхнім вивченням, охороною і науковою реставрацією [9, 44].

Особливо негативні наслідки для заповідника мало переведення його 1992 р. у підпорядкування району, тобто на фінансування районного бюджету, замість обласного, як це було раніше. Це означало відсутнє зменшення коштів на утримання заповідника [10, 3]. З 1991 р. по 1994 р. штати знизилися на 30%. На 1996 р. заповідник мав лише 12 співробітників. Для порівняння: у Сумському краєзнавчому музеї тоді нараховувалося 30 співробітників. Коштів не вистачало навіть на оформлення підписки на необхідні для бібліотеки заповідника історичні журнали. У 1995-1996 рр. наукова робота заповідника не фінансувалася взагалі, що призвело до значного зменшення її обсягів. Нестачу коштів яскраво ілюструє той факт, що коли Інститут археології АН України погодився передати заповіднику археологічні знахідки Мар'янівського поселення епохи бронзи, що раніше були знайдені поблизу с. Бунякіна, не знайшлося коштів на відрядження до Києва співробітників з метою пошуку колекції у великому сховищі [1, 2-3].

Водночас скрутне матеріальне становище переважної частини населення різко скоротило потік відвідувачів заповідника. Так, в 1995 р. заповідник відвідало лише 26,4 тис. осіб. З них 13,8 тис. – студентська молодь та учні міста [4, 3]. В наступні роки ці цифри продовжували знижуватися.

Незважаючи на мізерне фінансування, заповідник продовжував працювати завдяки ентузіазму та любові до своєї справи його співробітників. У тому ж 1995 р. було проведено 576 екскурсій, 40 масових заходів, прочитано 103 лекції. За участю співробітників заповідника працювали клуби "Юний краєзнавець" та "Фронтівичка". Проведено дві наукові конференції. Співробітниками закладу було зібрано 411 оригінальних експонатів у фонди та 196 книг до музейної бібліотеки (з них куплено лише 30 книг) [4, 1-3].

На початку 90-х років ХХ ст. з метою збереження архітектурної спадщини колишньої гетьманської столиці м. Глухова, його відродження та розвитку, на державному рівні підіймається питання про створення тут історико-культурного заповідника. 1992 року Київський науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування розробив проект цього заповідника (автор – В.В. Вечерський) [7, 119].

За ініціативою Глухівської міської Ради, Сумської обласної держадміністрації, Міністерства культури України Кабінет Міністрів України 8 лютого 1994 р. прийняв постанову за № 80 про створення Державного історико-культурного заповідника у м. Глухові. При його створенні була також врахована думка Глухівської історико-краєзнавчої школи, яку складають автори праць з історії Глухова і Глухівщини, чисельних публікацій в періодичних виданнях і місцевій пресі [2, 132].

Протягом 1994-1995 рр. було реалізовано комплекс практичних заходів щодо реставрації та реабілітації пам'яток історії, культури та архітектури Глухова, реконструкції та впорядкування історичного центру міста, створення пам'ятних знаків і пам'ятників (серед них пам'ятник відомим композиторам Д. Бортнянському та М. Березовському), відтворення втрачених пам'яток (могила М. Ханенка) [7, 127-128].

Протягом декількох десятиліть перед створенням Путивльського заповідника у музеї працювало лише три-чотири наукових співробітника, які займалися не збором та вивченням експонатів, а обслуговуванням туристів. На відміну від ряду інших музеїв області, путивльському музеєві значної колекції зібрати не вдалося. Це істотно позначалося на експозиційній роботі музею. Наприклад: навіть у 1996 р. діюча експозиція музею залишалася незмінною з тих пір, як її створили до святкування 1000-річчя Путивля. Звичайно, вона вже не відповідала ні науковим, ні художньо-естетичним запитам часу. 2/3 її було присвячено радянському періоду, хоча найбільш видатні події в історії міста припадали на дорадянський період [26, 4].

На рубежі століть фінансова ситуація заповідників Сумщини покращилася. Згідно постанови Кабінету Міністрів України за № 1576 від 2 жовтня 1998 р. Глухівський історико-культурний заповідник було передано у власність Державного комітету будівництва, архітектури та житлової політики. Це надало реальну можливість розпочати активну роботу Глухівського заповідника [7, 124]. З 2001 р. почалася розробка Генерального плану розвитку Глухівського заповідника, з передбаченням розвитку не лише самого заповідника, але і всього історичного міста та вирішенням ряду важливих пам'яткоохоронних завдань, в тому числі і збереженням традиційного характеру середовища. У 2003 р. Генеральний план Глухівського заповідника було затверджено [2, 132]. У грудні 2002 р. у Глухівському краєзнавчому музеї була представлена на огляд відвідувачам сучасна новостворена експозиція, що враховувала історичні, природничі та етнографічні особливості регіону. Поруч зі збереженими експонатами було розміщено експонати, передані Сумським краєзнавчим музеєм, а також експонати скопійовані у Чернігівському обласному історичному музеї ім. В.В. Тарнавського [2, 128]. Експозиція розмістилася у п'яти залах загальною площею 383 кв. м. У виставковій центральній залі проводяться виставки художніх робіт, виробів народних майстрів, науково-практичні конференції, урочисті реєстрації шлюбів, святкові зібрання [16, 7].

2000 р. історико-культурний заповідник у м. Путивлі було повернуто на фінансування обласного бюджету. З 2001 р. розпочалися роботи по благоустрою та музеєфікації Городка. Путивльською держадміністрацією розроблена програма розвитку туризму у Путивльському районі на 2002-2005 рр. "Путивль, як історико-туристичний центр", де особливу увагу приділялося розвитку об'єктів туристичного показу, створенню нових музеїв. До дня 60-річчя партизанського руху на Україні (2001 р.) на ремонт Меморіального комплексу у Спадщанському лісі обладміністрацією було виділено 110 тис. грн. На урочистостях, що відбулися 22 вересня 2001 р., до заповідника прибув президент України Л.Д. Кучма [25, 107].

У тому ж 2001 р. при сприянні облдержадміністрації було створено благодійний фонд "Вічність", головним завданням якого було сприяння відродженню Молчанського та Софронієвського монастирів. На цю справу фондом у 2001 р. було виділено 0,7 млн. грн., а у 2002 – 1,1 млн. грн. [25, 105-106].

З 2004 р. Путивльський заповідник також видає збірник наукових праць своїх співробітників, що має назву "Путивльський краєзнавчий збірник" [21, 1-2]. Крім того його співробітники друкуються у обласних та загальнодержавних історичних часописах, публікують статті у місцевій періодиці. Заповідник виступає організатором наукових конференцій, зокрема він неодноразово був організатором міжнародної конференції "Слово о полку Ігоревім" [13, 2].

Інтенсифікувалася шефська робота. Так, на 2004 р. у Путивльському районі нараховувалося близько 20 музеїв на громадських засадах, зазвичай розташованих в учбових закладах. Окрім методичної та практичної допомоги цим закладам, заповідником здійснювалася допомога в отриманні найкращими звання "народних" (музей Радика Руднева в путивльській школі №1, музей Г.Я. Базими в путивльській школі №2 та музей Партизанської Слави в професійно-технічному ліцеї) [13, 2].

Продовжувалася плідна збиральницька робота. До відділу фондів Путивльського заповідника щорічно надходило 400 – 500 нових експонатів. На 2004 р. фондова колекція заповідника налічувала 16 тис. оригінальних експонатів. Бібліотека закладу нараховувала 6 тис. книг, з них біля 1 тис. старовинних [13, 2]. За 15 років існування заповідника чисельність книг в бібліотеці зросла у 2,2 рази (відповідно, на 1.01.1989 р. він складав 2,7 тис. екземплярів) [3, 3].

У другій половині 2000-х років зростає кількість філіалів Путивльського та Глухівського заповідників. У 2005 р. у с. Нова Слобода було створено відділ заповідника "Дзвін скорботи". Фото-експозиція відділу присвячена знищенню німецько-фашистськими загарбниками у черні 1942 р. 586 мешканців села. Окрім виявлення подробиць ново-слобідської трагедії, ще одним важливим напрямком роботи відділу є вивчення культури субетносу горюнів. Точиться робота над створенням словника горюньської говірки. Для екскурсійних відвідин планується створення горюньське подвір'я [15, 7]. 9 травня 2008 р. розпочав свою роботу Музей зброї та військової техніки у Спадщанському лісі – філія заповідника [5, 2]. За рік, що передував цій події, у музеї вдалося зібрати 20 зразків зброї та бойової техніки різних поколінь: артилерія, бронетехніка, авіація та протиповітряна оборона [14, 3]. За значну роботу у справі створення музею, завідуючий музеєм І.О. Сокунов став лауреатом Всеукраїнської акції "Музейна подія року – 2008" [5, 2].

Указом Президента України № 1027 від 10 листопада 2008 р. Державному історико-культурному заповіднику у м. Глухові за досягнення у справі збереження, вивчення і популяризації архітектурної, історико-культурної спадщини та історичних традицій колишньої столиці Гетьманщини надано статус національного з перейменуванням його у Національний заповідник "Глухів" [19, 1].

В рамках виконання розпорядження Президента України "Про заходи з увічнення пам'яті останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського" Кабінет Міністрів України 26 липня 2006 р. прийняв постанову за № 1021 про створення Державного історико-культурного заповідника "Посулля" [28, 5]. За цією постановою заповідник об'єднав визначні пам'ятки Роменського та Недригайлівського районів Сумської області. До нього увійшли Роменський краєзнавчий музей (чия колекція експонатів є однією з найбагатших в області), скіфські кургани, пам'ятник останньому кошовому отаману Запорізької Січі Калнишевському і дерев'яна церква Святої Трійці у с. Пустовійтівка, що знаходилася на реставрації [17, 10А].

З 2008 р. у с. Пустовійтівка почали створювати музей народної архітектури та побуту просто неба. У музейному комплексі: церква Святої Трійці, сільська садиба, подібна до тієї в якій народився Петро Калнишевський, стайня, курник, саж, криниця, кузня, пасіка, вітряк, максимально наближені до тих, що існували в далекому історичному минулому. Усі споруди комплексу музеєфіковані, в них відтворені інтер'єри, в яких експонуються знаряддя праці та побуту, одяг, меблі, посуд XIX-XX ст. Передбачається проводити тут етнічні фестивалі, ярмарки, свята народних майстрів, працюватиме діюча кузня. У перспективі – створення архітектурних комплексів, які відтворюють історико-етнографічні зони, що є на теренах Сумщини: Полісся, Сіверщина, Слобожанщина [28, 5].

Серед культурно-масових заходів, що проводяться на території заповідника, найбільшим є щорічне Всеукраїнське козацьке свято "Калнишева рада". Головною метою свята є розвиток історичних, культурних та патріотичних традицій українського козацтва, забезпечення духовної єдності поколінь, виховання шанобливого ставлення до українського народу. У рамках свята відбувався обласний фестиваль козацької пісні "Дивограй", на який також приїжджають колективи з інших областей [18, 3].

На сьогодні про становище історико-культурного заповідника в м. Путивль свідчать такі факти. Зараз заповідник займає територію площею 225 гектарів, із них 72 гектари в місті Путивлі і 153 у Спадщанському лісі. На території заповідника розташовано 43 об'єкти нерухомої культурної спадщини (23 архітектури, 15 історії, 3 археології, 2 монументального мистецтва) [25, 105]. З них до категорії пам'яток загальнодержавного значення відноситься археологічна пам'ятка Городок, архітектурні ансамблі діючого Молченського монастиря (XVI-XIX ст.) та колишнього Свято-Духівського жіночого монастиря (XVII-XIX ст.), церква Миколи Козацького (XVIII ст.) [20, 11-21]. У 2009 р. заповідник відвідало 46,2 тис. осіб, співробітниками проведено 1366 екскурсій, 59 лекцій, 30 масових заходів. Основні екскурсії заповідника – екскурсія по залах краєзнавчого музею, екскурсія по Музею партизанської слави, екскурсія по унікальних місцях пов'язаних з літературною пам'яткою XII ст. "Слово о полку Ігоревім", екскурсія у Спасо-Преображенський собор та у Молчанський монастир, екскурсія до меморіалу "Дзвін Скорботи" у с. Нова Слобода та у Софронієвську пустинь [20, 39].

У перспективі у Путивльського заповідника все ще залишається створення музею "Слова о полку Ігоревім". Співробітниками заповіднику ведеться чимала робота по складанню колекції майбутнього музею: картини, гравюри, сувеніри, екслібриси, скульптурні композиції, археологічні знахідки. Значна частина зібраного – книги (видання самої поеми, переклади на різні мови, наукові дослідження) [23, 4]. Також в майбутньому повномасштабна музеєфікація Городка (історично-точне відтворення фрагменту оборонних споруд часів Київської русі [6, 9], розриття фундаменту та стін давньоруського храму зі зведенням над ним павільйону). Також музеєфікації очікують відоме поселення та могильник волинцевської культури поблизу с. Волинцеві, пам'ятки с. Волокитного, де знаходяться "Золоті ворота", парк Миклашевського, залишки Покровської церкви, а також комплекс сіверянських курганів [25, 108].

Теперішнє становище Національного заповідника "Глухів" відображають такі данні. Заповідник займає площу 75 га, головним чином в історичному центрі міста, де сконцентрована більшість пам'яток. Всього у реєстрації налічується 52 об'єкти, що мають архітектурну, історичну та культурну цінність [11, 7-8]. Серед них 1 пам'ятка міжнародного значення (Миколаївська церква), 13 будівель – пам'ятки архітектури загальнодержавного значення [2, 132]. Для ознайомлення з ними розроблено оглядову екскурсію містом, а також тематичні: "Глухів – столиця Гетьманщини", "Глухів – музичний", "Глухів Терещенків", "Храми Глухова", "Глухів – Глинська пустинь" [11, 8].

Створення в області історико-культурних заповідників сприяло збереженню та дослідженню унікальних пам'яток історії та культури, розвитку історичної науки, патріотичному вихованню населення. Проблеми створення та розвитку цих культурно-просвітницьких закладів на Сумщині активно підіймалися та розв'язувалися як на державному та обласному, так і, по мірі можливостей, на районному рівнях. Економічні труднощі в країні у 90-х рр. ХХ ст. не дали змогу активно функціонувати заповідникам в цей період. Та покращення фінансування на рубежі століть сприяло значному піднесенню різних сфер їхньої діяльності: культурно-масовій, науковій, видавничій, пам'яткоохоронній та інших. На початку ХХІ ст. активно відбувається музеєфікація пам'яток історії та культури, створення нових музеїв. Проте і зараз у заповідників Сумщини залишається чималий потенціал для подальшого розвитку.

#### Використані джерела

1. Андреев В. Нужен ли нам заповедник? / В. Андреев // Путивльские ведомости. – 1996. – № 5. – С. 2-3.
2. Белашов В.І. Глухів – столиця Гетьманщини. До "Глухівського періоду" історії України (1708-1782 рр.) / Володимир Іванович Белашов. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2005. – 220 с.
3. Библиотека Государного историко-культурного заповедника у м. Путивлі. – Спр. 119 А. – Ч. II. – Отчёты о работе Путивльского краеведческого музея. – 5 арк.
4. Библиотека Государного историко-культурного заповедника у м. Путивлі. – Спр. 245 А. – Звіт про роботу Государного историко-культурного заповедника у м. Путивлі за 1995 р. – 16 арк.
5. Ведмідь Т.А. Заслуженная награда / Т.А. Ведмідь // Путивльські відомості. – 2009. – № 97. – С. 2.
6. Вечерський В.В. Актуальні науково-методичні проблеми регенерації та музеєфікації городка в Путивлі / Віктор Васильович Вечерський // Путивльський краєзнавчий збірник: зб. наук. праць / Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. – Суми: ВТД "Університетська книга", 2007. – Вип. 3. – С. 4-19.
7. Вечерський В.В. Глухів / Віктор Васильович Вечерський, Володимир Іванович Белашов – К.: Абрис, 2003. – 168 с. – (Серія "Малі історичні міста України").
8. Вечерський В.В. Найвизначніші пам'ятки північної Глухівщини / Віктор Васильович Вечерський // Сіверщина в історії України: матеріали VII науково-практичної конференції. – Суми: ВД "Еллада". – 2008. – С. 73-79.
9. Вечерський В.В. Сіверщина / Віктор Васильович Вечерський // Архітектура України. – 1993. – №2. – С. 39-44.
10. Житник І. Історико-культурний заповідник: проблеми і перспективи / Іван Житник // Сумщина. – 1999. – № 33. – С. 3.
11. Жукова С. Державний історико-культурний заповідник у Глухові / С. Жукова // Культура. Історія. Традиції. – 2005. – №7. – С. 6-8.
12. Іващенко О. Повернення Калнишевського / Олександр Іващенко // Голос Посулля. – 2008. – № 53-54. – С. 7.
13. Лепёшкин А. Воспитываем на примерах истории края / А. Лепёшкин // Путивльські відомості. – 2004. – № 40. – С. 2.
14. Лепёшкин А. Музей под открытым небом / А. Лепёшкин // Путивльські відомості. – 2008. – № 40. – С. 3.
15. Матяш Л.Н. Сохраним наследие прошлого / Л.Н. Матяш // Путивльські відомості. – 2006. – № 26. – С. 7.
16. Музеї Сумщини запрошують / [упоряд. О.Д. Аленич]. – Суми: ВД "Еллада". – 2007. – 24 с.
17. На Сумщині создан новый заповедник // Данкор. – 2006. – № 32. – С. 10А.
18. Нетеча С. Єднає козацька пісня / Світлана Нетеча // Глухівщина. – 2008. – № 45. – С. 3.
19. Про надання Государному історико-культурному заповіднику у місті Глухові статусу національного. Указ Президента України 10 листопада 2008 р. // Глухівщина. – 2008. – № 88. – С. 1.
20. Путивль. Державний історико-культурний заповідник. – Суми: МакДен, 2005. – 40 с.
21. Путивльський краєзнавчий збірник: зб.наук.праць / [ред. В.Б. Звагельський та ін.] / Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. – Суми: МакДен. – 2004. – Вип. 1. – 158 с.
22. Салют останньому гетьману. У Сумській області відкрито музей Петра Калнишевського // День. – 2006. – №178. – С. 6.
23. Суворова Т. Создадим музей "Слова" / Тамара Суворова // Путивльські відомості. – 2005. – № 55. – С. 4.
24. Трещула Т. К этому обязывает память / Тамара Трещула // Путивльские ведомости. – 1998. – № 74. – С. 2.
25. Тулик С.В. Пам'яткоохоронна справа на Путивльщині: сучасний стан і перспективи / Сергій Володимирович Тулик // Збереження історико-культурних надбань Глухівщини: матеріали II науково-практичної конференції. – Глухів: ГВВ ГДПУ, 2003. – С. 105-109.
26. Тулик С.В. Передати у пам'ять нащадкам / Сергій Володимирович Тулик // Сумщина. – 1996. – № 39. – С. 4.
27. Тулик С.В. Приглашает край партизанской славы / Сергій Володимирович Тулик // Неделя. – 2003. – №19. – С. 3.
28. У Роменському районі створюють музей народної архітектури та побуту просто неба // Голос Посулля. – 2008. – №34. – С. 5.
29. Щербина І.В. Роменщина – перлина Посулля / І.В. Щербина – Суми: ФОП, 2007. – 16 с.

**СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ СИСТЕМИ НІГЕРІЇ:  
60-90-ті роки ХХ століття**

*Стаття розкриває основні аспекти становлення національної бібліотечної системи Нігерії на основі націоналізації старих форм бібліотечної мережі, створених в колоніальний період залежності, та створення національних інститутів бібліотечної справи періоду незалежності.*

*Ключові слова: Нігерія, незалежність, культура, цінності, національна бібліотека, спеціалізовані бібліотеки.*

*The article views the Tendency of National development of Nigeria in Nationalization of old forms of library structure created in colonial dependent and creation of National Library structure in the time of independent.*

*Keywords: Nigeria, independent culture, valuable, National Library, specialized libraries.*

Актуальність проблеми зумовлена періодом становлення незалежності Нігерійської державності та всіх її складових етнонаціонального характеру в культурі, зокрема бібліотечної справи. Саме завдяки бібліотечним інституціям Нігерія зберегла національно-культурні цінності, створені африканським народом протягом його історії, а також відіграла важливу роль у піднесенні загальноосвітнього та національно-просвітнього рівня всього африканського народу, створила нову національно-освічену африканську інтелігенцію та еліту в різних сферах народногосподарського комплексу, особливо в національно-культурному секторі.

Хоча країна Нігерія розвивалася в умовах політичної незалежності вже півстоліття, загальна відсталість на рівні освіченості залишається на досить високому рівні. Але порівняно з постколоніальним становищем першої половини ХХ століття значні зрушення відбулися в усвідомленні етнокультурної приналежності всіх етнічних груп до одного африканського народу, нації. Тому актуально проаналізувати динаміку загальноосвітнього рівня нігерійського населення взагалі і професійного безпосередньо за рахунок знань, сформованих на базі науково-академічних, спеціально-професійних галузевих, науково-дослідницьких, навчально-педагогічних бібліотечних фондів і установ.

При вивченні проблеми було встановлено, що на сьогодні узагальненої праці, яка цілісно розкривала б історичний процес становлення національної бібліотечної системи Нігерії, не існує ні в національній, ні в зарубіжній історіографії.

Проаналізувавши низку праць, ми дійшли висновку, що становлення та розвиток бібліотечної справи Нігерії має давню історію. Поява перших бібліотек була тісно пов'язана, з одного боку, із загальним розвитком народів африкансько-азійського континенту, а з іншого – з впливом колоніальних європейських режимів, які сприяли, розвитку насамперед спеціальних бібліотек як допоміжної ланки галузевого розвитку тієї або іншої сільськогосподарської продукції або промисловості, в якій були фінансово зацікавлені колоністи. Періодом появи перших бібліотек в Африці в зарубіжній та вітчизняній історіографії прийнято вважати середні віки, активним процес створення установи-бібліотеки в сучасному розумінні відбувся в ХІХ–ХХ ст.

З проголошенням у 60-х роках ХХ ст. незалежності держави Нігерії відбувся процес нігеризації всіх галузей народногосподарського комплексу, в тому числі важкої промисловості, яка в постколоніальний період була дуже відсталою. Вона стала головним стратегічним об'єктом економічного зростання Нігерії у 70–80-х роках. Завдяки розвитку важкої промисловості, а саме розробці нафтової галузі, Нігерія здобула значний економічно-фінансовий прибуток і забезпечила фундаментальне зростання соціально-культурної сфери. Одним з головних напрямків культурної політики уряду стало загально-національне зростання рівня освіти, культури народу країни та відродження етнонаціонального мистецтва. Нова національна економічна та соціальна політика країни потребувала кваліфікованих кадрів для забезпечення розвитку всіх галузей господарства, а також національних кадрів для відродження старих форм етнічних культур народів, що населяли Нігерію, та створення нових національних загальноафриканських об'єднуючих основ культури другої половини ХХ ст. Першими кроками такої програми було створення національних загальноосвітніх шкільних установ, коледжів, університетів, а також коледжів мистецтв, музичних інститутів, при яких активно відкривалися бібліотеки як базові форми етнонаціонального професійного, культурного розвитку населення країни, діяльність яких автор розкрив у своїй статті "Тенденції розвитку національної нігерійської культури 60-90-х роках ХХ ст." [1].

На процес формування національної бібліотечної системи цього періоду, окрім урядових програм соціального розвитку, вплинули територіальні реформи, які внесли свої структурні корективи з розміщення територіальної компактності формувань соціальних об'єктів регіонів.

У результаті чотирьох адміністративних реформ територіальної структури Нігерії 1967, 1976, 1987 і 1991 рр. країна була розділена на 30 штатів. Згідно з останньою територіальною реформою була створена нова столиця Нігерії м. Абуджа, якій була надана повна територіальна автономія.

На кінець ХХ ст. населення країни складало близько 112,3 млн чоловік, що проживали в 30 штатах [2], які було сформовано на базі 593 областей, на рахунок яких налічувалося 259 бібліотек різних типів [5], тобто в середньому на кожен область припадало 0,437 бібліотек, а на 100 тисяч чоловік – 0,242 бібліотек. Становлення мережі бібліотечної структури розпочалося з утворення 25 центральних бібліотек національного значення, що відповідали комплектуванню по напрямкам галузевого розвитку та першочерговим завданням життєдіяльності країни, скажімо, від фінансових установ до центрів підвищення профільних кваліфікацій і науково-дослідних інститутів, які впродовж періоду формували гілки бібліотечних установ згідно з галузевим призначенням, починаючи від штатів до областей і нижче – до первинних населених пунктів. Серед них бібліотека Центрального банку Нігерії, Банку індустріального розвитку, Інституту соціального і економічного дослідження, Центру розвитку менеджменту, коледжу підготовки адміністративних кадрів, радіомовної компанії, Нігерійського музею та ін.

Одною з перших державних, наукових центральних і головних бібліотек стала Національна бібліотека Нігерії (НБН), чия історія починається з 16 березня 1945 р., коли в протоколі Постійного комітету з постачання бібліотек при уряді колоніальної адміністрації в Нігерії було зафіксовано пропозицію, адресовану Британській Раді, про проведення інвентаризації бібліотеки м. Лагосу, яку керівництво мало намір передати місцевим жителям Нігерії [8]. Ця бібліотека і стала ядром Нігерійської Національної бібліотеки, на основі якої і була проведена націоналізація всієї інфраструктури [18].

До питання націоналізації цієї бібліотеки та комплектування її фондів в 1961 р. приєднався і Фонд Форда, який доручив одній із своїх організацій вивчити питання про можливість створення національної бібліотеки Нігерії, а в 1962 р. уповноважив свого консультанта скласти план організації такої бібліотеки [14]. Як відомо з джерел нігерійської історіографії фондів Ібаданської бібліотеки, функції національної бібліотеки протягом п'яти років після отримання країною незалежності виконувала бібліотека при Ібаданському коледжі, якій було надано в 1965 р. статус головної Національної учбово-наукової бібліотеки країни [13].

Ще в 1964 р. був ухвалений "Акт про Національну бібліотеку № 6", в якому був визначений офіційний юридичний статус Національної бібліотеки. У 1970 р., після закінчення громадянської війни в Нігерії, цей закон був замінений Національним бібліотечним декретом №29 [12]. За бібліотечним законодавством 1970 р. Національна бібліотека країни була зобов'язана заснувати філії в кожному штаті країни.

З часу заснування і до 1966 р. Національна бібліотека знаходилася у відомстві Міністерства інформації і освіти. Оскільки бібліотечний закон 1964 р. набув чинності в 1965 р., НБН почала функціонувати як самостійна організація з 1966 р. До неї перейшли фонди колишньої бібліотеки секретаріату уряду в кількості 7000 томів [9]. Окрім цього було придбано 10 000 томів бібліотеки депозитаріату видань Федерального уряду і Всесвітньої організації охорони здоров'я. НБН регулярно отримувала видання продовольчої і сільськогосподарської організацій ООН, ЮНЕСКО та інших міжнародних організацій. Особливу увагу бібліотека приділяла літературі, виданій в Нігерії та в інших африканських країнах, а також матеріалам з африканської тематики. До фондів НБН постійно надходили основні довідкові видання по всіх напрямках галузевих знань, із загальної і спеціальної бібліографії, праці з бібліотекознавства, підручники тощо.

Національна бібліотека була доступна громадянам, що досягли 16 років і мали відповідний освітній статус. Це такі категорії читачів, як науковці, студенти, інтелігенція, службовці та ін. Фондами бібліотеки користувалися також урядові установи, муніципалітети, дипломатичні місії, представництва міжнародних організацій.

За декретом 1970 р. Національна бібліотека була загальнонаціональним універсальним книгозбищем, загальнонаціональним координаційним центром науково-методичної та науково-дослідної роботи в сфері бібліотекознавства, бібліографознавства і книгознавства, головним загальнонаціональним науково-методичним центром для всіх бібліотек країни.

Національна бібліотека була і залишалася одним з виконавчих органів уряду, а тому знаходилася під контролем Президента країни, керівництво якої проходило через Федерального міністра освіти.

Офіційне відкриття Національної бібліотеки Нігерії було здійснене в 1964 р. у м. Лагосі після ухвалення указу "Про національну бібліотеку". Доти функції національної бібліотеки, як вже наголошувалося, виконувала бібліотека Ібаданського університетського коледжу, яка ще в 1950 р. за указом "Про видання" почала отримувати 2 обов'язкових екземпляри будь-якого видання країни. Вона в 1953 р. підготувала і опублікувала перший національний бібліографічний покажчик "Нігерійські публікації 1950-1952 рр."

Хоча Національна бібліотека Нігерії почала своє існування з 1964 р., функції національної бібліотеки країни все ж таки продовжувала виконувати бібліотека Ібаданського університетського коледжу до 1970 р., коли був прийнятий декрет "Про Національну бібліотеку", за яким всі права, в тому числі на отримання обов'язкового екземпляру всіх матеріалів, що публікувалися в Нігерії, право на зберігання наданих їй документів і право на видання Національної бібліографії Нігерії (НБН) були передані Національній бібліотеці. Того ж року було започатковано збірку публікацій "Національна бібліографія Нігерії", яка до того моменту виходила щорічно, а з 1970 р. почала видаватися щомісячно. Вона вміщувала бібліографічні дані про нігерійські видання, а також про зарубіжні видання, що відносилися до Нігерії, про видання нігерійських авторів, опублікованих за кордоном, тобто таким чином була започаткована рубрика "Нігеріана".



Згідно з декретом про положення НБН, вона повинна була отримувати три екземпляри будь-якого видання від приватних видавців, 10 екземплярів видань державних установ штатів і 25 екземплярів видань федерально-державних установ. Слід зазначити, що бібліотека Ібаданського університетського коледжу, нині університету Обафемі Аволово до цих пір зберегла своє право обов'язкового екземпляру, але тепер отримує не два, а один з тих трьох екземплярів, які поступають в НБН.

Фонд НБН в 1964 р. складав 8 тис. томів, а 1971 р. він вже складав 60 тис. томів, не рахуючи документів ООН, яких на той момент нараховувалось близько 13 тис. Публікації з нігерійської державності склали 6 тис., публікації Великобританії – 50 тис., а станом на 1992 р. їх вже нараховувалось 250 тис. одиниць. Отже, станом на 1900 р. фонди Національної бібліотеки склалися з колекції "Нігеріани", рідкісних видань, Род Хаус [11], видань парламенту Великобританії, документів ООН, документів Африканських країн, серіалів, газет в мікрофільмах, карт, фотографій тощо. Бібліотека налічувала близько 200 тис. томів книг (не включаючи книжкові фонди її філій в інших штатах) [6]. "Нігеріана" являла собою колекцію всіх інтелектуальних творів, створених Нігерією, досліджень і матеріалів про Нігерію. У колекції "Нігеріани" було більше 45 тис. томів державних публікацій. В середньому в рік 1,5 тис. томів державних публікацій поступало в колекцію бібліотеки. Колекція рідкісних видань бібліотеки була частиною "Нігеріани" і відносилася до видань про Нігерію, опублікованих до 1900 р., ця колекція нараховувала 279 одиниць зберігання. У колекцію Род Хаус входили мікрофільмовані копії особистих документів колишніх англійських колоністів, які жили і працювали в Нігерії, близько 5 тис. слайдів, більше 400 аудіокасет, більше 300 діафільмів, близько 300 платівок, 80 рулеток фільмів [11] та інших цінностей.

НБ Нігерії протягом її створення постійно працювала по комплектації національного багатства і збереженню його цілісності в сфері книгозберігання, збору всіх видань, що вийшли в країні, а також по обслуговуванню користувачів бібліотеки та наданню інформації з національної бібліографії Нігерії, стимулюванню розвитку бібліотечної справи по всій країні і сприяла іншим бібліотекам в їх діяльності.

Її головне завдання полягало в тому, щоб якомога ефективніше забезпечити зберігання та збільшення й широке застосування бібліотечних фондів. НБН була і дотепер залишається головною бібліотекою багатонаціонального нігерійського суспільства, якій в обов'язковому порядку надсилають як твори вітчизняних авторів, публікації яких вийшли за кордоном (авторська екстеріорика), так і зарубіжних видань, присвячених Нігерії.

Також національна бібліотека Нігерії впродовж своєї діяльності в статусі національної створила в країні мережу бібліотек відповідно до їх системної приналежності, здійснювала постійний аналіз стану бібліотечної справи в країні і готувала план проведення заходів щодо його поліпшення, вела розробку і впровадження на практиці засобів автоматизації в роботі бібліотечних систем країни, координувала план роботи по раціональному розміщенню бібліотек у регіонах країни, вела організацію статистичного обліку бібліотек країни, створювала і видавала загальнонаціональний каталог Нігерії.

Поряд з НБУ і при її допомозі активно розвивалася мережа публічних бібліотек, яка виконувала роль допоміжних соціально-просвітних установ державного підпорядкування в цілому по країні, так і на рівні місцевих регіональних адміністрацій, де кожний штат відповідав за свій конкретний розвиток мережі соціально-культурних об'єктів.

Перша така публічна бібліотека була створена ще в 1946 р. в м. Лагосі шляхом об'єднання двох бібліотек – приватної бібліотеки Тома Джонса і міської бібліотеки м. Лагоса. Ця бібліотека мала філію в місті Яба. Регіональні публічні бібліотеки були створені також в містах Ібадан (1947 р.), Кано (1950 р.), Кадун (1960 р.), Бенін (1965 р.) та в ін.

Створені публічні бібліотеки знаходилися у відомстві муніципалітетів, районних і обласних рад, майже вся відповідальність за їх діяльність лягла на апарат державного управління штатів, які були створені внаслідок вже вищезгаданих національних територіальних реформ 1967, 1976, 1987, 1991 і новостворених 1997, 2000, 2004 і 2007 рр., що розділили країну вже на 36 штатів. Кожен штат був поділений на області та округи, станом на 2007 р. вже налічувалось 783 області. Результатом такої політики стало те, що кожен штат створив, як мінімум, одну публічну бібліотеку.

Таке утворення публічних бібліотек штатів було нерозривно пов'язане з програмою радикального соціально-національного перетворення нігерійського суспільства на рівні штатів. Одним з першочергових завдань культурної політики уряду була ліквідація неписьменності і малодосвідченості народів Нігерії, сприяння національному науково-технічному прогресу, створення різних освітніх, наукових закладів, розвиток національної видавничої справи і книгодрукування, які, в свою чергу, створювали сприятливі умови для розвитку бібліотечної справи в країні.

Отже, станом на 2000 р. в Нігерії функціонувало 19 мереж публічних бібліотек, 79 пунктів обслуговування з фондами 800 тис. одиниць зберігання, що належали муніципальним і місцевим владам у деяких штатах. У цих бібліотеках працювало більш як 260 професійних бібліотекарів [7], які отримали професійний фах на Батьківщині.

Одночасно з публічними бібліотеками активно націоналізувалися в плані культурних національних фондів, на базі яких велася підготовка професійних співробітників для розвитку народногосподарського комплексу країни, спеціальні навчальні загальноосвітні бібліотеки і середньовище-професійні галузеві, які зосередилися в загальноосвітній професійній мережі середньої і вищої школи підготовки фахівців. Це були бібліотеки університетів, різних інститутів, коледжів та ін., які відіграли провідну роль у формуванні інтелектуально-наукової освітньої та професійної інтелігенції та еліти на

заміщенні провідних посад в національно-економічному, культурному та ін. галузях народногосподарського комплексу країни [15].

До списку таких бібліотек увійшли 54 академічних бібліотек педагогічних коледжів, 26 бібліотек політехнічних інститутів і 31 бібліотека університетів. Найрозвиненішими бібліотеками, з точки зору складу фондів, технічно-інформаційних засобів та ін. форм діяльності, були університетські. У цих бібліотеках було найбільше і найкраще організовані комерційні збори за рахунок надання послуг, вони також добре фінансувалися за рахунок використання близько 5% фонду всього університетського бюджету, там працювали професійні бібліотекарі [17].

Нігерійські університетські бібліотеки, як, утім, і інші типи академічних бібліотек, були розподілені по трьом поколінням освіти. Перше покоління виникнення університетів, які створені в період з 1948 по 1970 рр. – Ібаданський, Нігерійський, Лагоський, Бенінський, Ахмаду Белло, Обафемі Аволово; друге покоління створене в 1971-1979 рр. – Джосський, Ілорінський, Каллабарський, Баєро, Пор-харкорт, Сокого, Майдагурі, Науки і технології штату Рйверс; третє покоління в 1980-1983 рр. – університети Науки і технології штату Анамбра, Федеральні університети науки і технології в містах Абеокуте, Акуре, Баучи, Макурді, Минні, Оверрі і Ледве, університети штатів Бендел, Імо, Ондо, Огун, Лагос, Кросс-рівер і Нігерійська Академія Оборони в м. Кадуні.

Окрім мережі академічних бібліотек, була сформована мережа бібліотек при міністерствах, дослідницьких, фінансових і комерційних, міжнародних та інших державних установах. Серед них мережа бібліотек Федеральних Міністерств Федеральної державної служби і 36 бібліотек мережі Міністерств Штатів. Функціонувало 14 бібліотек при федеральних міністерствах, серед них бібліотеки федерального міністерства торгівлі, освіти, національного планування, юстиції та ін. Серед бібліотек міжнародних установ найбільшою була бібліотека Міжнародного інституту тропічного сільського господарства, створена в 1968 р. в м. Ібадані. До даної групи також входила бібліотека ЮНЕСКО в м. Лагосі та ін. До групи бібліотек дослідницьких установ в, першу чергу, відносилися бібліотеки сільськогосподарських дослідницьких установ, яких нараховувалась значно більша кількість, в порівнянні з бібліотеками інших галузей діяльності. Серед них найбільша і найзначніша Бібліотека Федерального інституту сільськогосподарського дослідження, а також Бібліотека Нігерійського Дослідницького інституту какао, заснована в 1964 р., та ін. [16].

Враховуючи вищевказане, можна констатувати, що національна мережа системи організації бібліотечної справи в Нігерії історично складалася з таких основних компонентів, як бібліотечна інфраструктура країни, організація бібліотечного обслуговування населення, організація бібліографічної діяльності, правове забезпечення бібліотечно-інформаційної і видавничої діяльності, система підготовки національних бібліотечних кадрів та інших складових бібліотечної справи країни.

Відтак, за роки незалежності Нігерією були досягнуті значні успіхи в розвитку мережі бібліотечних систем. Значне місце в цій структурі зайняли загальнонаціональні, наукові, академічні і галузеві, а також міністерські, особливо академічні, бібліотеки при університетах, які забезпечили підготовку професійних фахівців у всіх напрямках нігерійського господарства і створили наукову базу для технічного і культурного прогресу країни.

#### Використані джерела

1. Отуоньє Джой Чидінма. Тенденції розвитку національної нігерійської культури 60-90-х рр. XX ст. / Джой Чидінма Отуоньє // Наукові записки. Збірник наукових статей. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 91.
2. *Advances in Preservation and Access*, V.B. Higginbotham and M.E. Jackson (Eds.), Vol. 1, London, Westport: Meckler, 1992.
3. Alegbeleye G. O. The Role of Archives and Libraries: A Synoptic Attempt Archives and Manuscripts 7 [3], 1978.
4. Daviona Remond, A. I library world. – № 752 Feb, 1963. – 203-204p.
5. Dipeolu J. O. Library legislation and public library development // Nigerian libraries. – vol. 5, №1. – April, 1969. – P. 11-15.
6. Falode J. F. Preservation of Library Materials: The Librarian's Excedrin Headache, Lagos Librarian. – 9[1] 1982. – P. 35 – 41.
7. Efidon Sam .E new development in Nigerian libraries (1979). – № 11. – P. 45-55
8. Ekpe F.C. The colonial situation and library development in Nigeria. Inter. Lib. Rev. 1979. – Vol. 11. – N. 1. – P. 5-18.
9. Elemide I. B., Harvard Williams P. national library provision // University libraries in Nigeria's Intern. libr. review. – London. 1986. – vol. 18. – № 2. – P. 176-186.
10. Gelfand M. A. University libraries in developing countries. The Unesco Press. London, 1998.
11. Harris, J. Notes on Book Preservation in Tropical and Subtropical countries. – London: O.U.P., 1966.
12. Mohamed O. National policy for library and information services. Inter. Lib. Rev. 1989. – Vol. 21. – N. 1. – P. 115-127.
13. Momoh, S. T. (1987). State of Preservation and Conservation in Nigerian State Libraries, Nigerian Libraries. – 10 (4). – P.16-22.
14. National Library of Nigeria: brochure. – Lagos. 1986.
15. Obi Dorathy S. West African libraries. Encyclopedia of libr. and information science. New York, 1978., Vol. 33. – P. 4-25.
16. Okeke J.A.N. The geological survey of Nigerian library: a profile. Nigerbiblios, 1983. – Vol. 8. – N. 2. – P. 39-41.
17. Thompson, Lawrence S. "Library Pests." Library and Archival Security, 7 (1) 1985. p. 15 Tocatlan J., Abid A. The development of library and information services in developing countries: UNESCO, PGI's role and activities, IFLA J. The Hague, 1986/ Vol. 12. – N4. – P. 280-285.
18. Wamukoya, J. & Mutula, S. M. (2005, December). E-records Management and Governance in East and Southern Africa. Malaysian Journal of Library & Information Science, 10(2) 67-83.

# П о л і т о л о г і я

УДК 342.34

**Олексій Павлович Дубас**  
кандидат політичних наук,  
здобувач Національного педагогічного  
університету імені М.П. Драгоманова

## **ЕЛЕКТРОННА ДЕМОКРАТІЯ: СУТНІСТЬ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ В УКРАЇНІ**

*Розглядається нове явище у житті сучасного суспільства – електронна демократія, яка стала можливою завдяки використанню інформаційно-комунікаційних технологій та інформаційної інфраструктури з метою посилення демократичних інститутів, участі громадян у суспільній і політичній діяльності. Аналізуються джерела, сутність і поняття електронної демократії. Визначаються перспективи розвитку електронної демократії в Україні.*

*Ключові слова: Інтернет, електронна демократія, мобільна демократія, громадянське суспільство.*

*This article focuses on new development in contemporary society: electronic democracy, made possible by the use of information and communication technologies and information infrastructure in order to strengthen democratic institutions, citizen participation in public and political activities. Considers the origins, nature and the concept of electronic democracy. Determined by the prospects of e-democracy in Ukraine.*

*Keywords: Internet, e-democracy, mobile democracy, civil society.*

Актуальність статті зумовлена тим, що використання інформаційно-комунікаційних технологій та інформаційної інфраструктури розширює можливості для розвитку й посилення демократичних інститутів, участі громадян у суспільній і політичній діяльності. Все це становить сутність "електронної демократії" (е-демократії). Відповідно, особливого значення набуває необхідність визначення перспектив розвитку електронної демократії в Україні. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі завдання: розглянути джерела, сутність і поняття електронної демократії.

Ще зовсім недавно терміни "електронна демократія", "кібердемократія", "віртуальна демократія", "цифрова демократія" сприймалися в науковому середовищі досить скептично. Ці терміни визнавалися скоріше публіцистичними, ніж науковими. Але пройшло всього кілька років і феномен електронної демократії став предметом досліджень серйозних науковців. Більш використовуваним став термін "електронна демократія", оскільки саме визначення "електронний" умовно позначає нові інформаційно-комунікативні канали зв'язку державних органів і громадян.

Теоретичні основи концепції електронної демократії розглядалися у працях відомих вчених, таких як Р. Катц, Й. Масуда, М. Порат, Т. Стоуньєр та ін. Дж. Фонтейн розглядає концепції й моделі віртуальних органів виконавчої влади й віртуальної держави. Електронному уряду й демократії в країнах Заходу присвячені наукові праці К. Макнат, М. Кітсинга, Р. Гібсона, С. Уорда та ін. Переваги електронного уряду аналізуються в наукових публікаціях австрійських дослідників Р. Транумюллера, Г. Ортофера й Х. Гібера.

Одним з найвідоміших теоретиків електронної демократії вважається Й. Масуда, який сформулював ідею про формування демократії участі на основі інформаційних технологій і етики спільного використання інформації. Згідно з підходом Й. Масуди масове виробництво інформації і знань підсилює роль регулятивної діяльності людей, під час якої встановлюються й контролюються необхідні в суспільному розвитку соціальні зв'язки, що з'єднують воедино людей, речі й символічні об'єкти. При цьому зростає значення як комунікаційної діяльності, так і соціального управління. Якщо в індустріальному суспільстві найбільш прогресивною формою правління була представницька демократія, то в інформаційному – демократія участі. Як пише Й. Масуда: "Це буде політика участі громадян, політика, за якої управління здійснюватиметься самими громадянами" [13, 10]. Він виділяє шість базисних принципів демократії участі в інформаційному суспільстві: 1. Всі або, принаймні, якомога більша кількість соціальних суб'єктів повинні брати участь у прийнятті рішень. 2. Синергія (добровільна участь у вирішенні загальних проблем) і взаємодопомога (готовність жертвувати своїми інтересами) як основа вироблення політичних рішень. 3. Доступність широким масам населення всієї необхідної інформації для обґрунтованого прийняття політичних рішень. 4. Отримана вигода й доходи повинні розподілятися між

усіма громадянами. 5. Рішення політичних питань варто шукати шляхом переконання й досягнення загальної згоди. 6. Ухвалені рішення повинні реалізовуватися шляхом спільних дій, співробітництва всіх громадян.

Отже, формується громадянське суспільство нового типу, в якому радикально трансформується право людини на особисту таємницю. На думку Й. Масуди, у недалекому майбутньому стане можливою ситуація, коли "файли з персональними даними виявляться відкритими в максимально можливому ступені; це дозволить усім людям спільно використовувати персональні файли один одного" [13, 95]. Хоча його концепція в цілому виглядає утопічною, положення про право вільного доступу громадян до державної інформації в сучасних розвинених демократіях одержало повсюдне поширення й закріплено в законодавстві.

На думку В. Дрожжинова й А. Штрика, під е-демократією розуміється використання інформаційно-комунікаційних технологій та інформаційної інфраструктури для розвитку й посилення демократичних інститутів і розширення участі громадян у суспільній і політичній діяльності. Можливості застосування ІКТ простягаються від інформування про різних претендентів на виборні посади й діяльність партій щодо участі в електронних форумах, в електронному голосуванні (е-голосуванні) електронних виборах (е-виборах). При цьому розрізняється е-демократія у вузькому й у широкому розумінні. У вузькому розумінні е-демократія полягає у використанні електронної підтримки для забезпечення відповідних конституційних прав, що вимагають тих чи інших формальних рішень. У широкому розумінні поняття е-демократія означає систематизацію думок і залучення громадян і організацій у політичні рішення й процеси [4].

Як вважає відомий дослідник політичної комунікації М. Вершинін, "електронна демократія" -- це будь-яка демократична політична система, у якій комп'ютери й комп'ютерні мережі використовуються для виконання найважливіших функцій демократичного процесу, таких як поширення інформації й комунікація, об'єднання інтересів громадян і прийняття рішень (шляхом консультацій і голосування) [2, 98].

Як відзначає російський дослідник В. Солодов, основною суттю електронної демократії є зміна форми й ступеня залучення громадян до прийняття політичних рішень. Він виділяє наступні основні переваги нової форми демократичних процедур: "істотне зниження витрат, як матеріальних, так і тимчасових, на здійснення демократичних процедур; зниження витрат на інтерактивні форми взаємодії із громадянами, що дозволяє органам державної влади більш повно враховувати думки різних соціальних груп при прийнятті рішень; залучення громадян до прийняття рішень на більш ранніх стадіях і в більш тісній формі; зміцнення довіри громадян до держави за рахунок іміджевих функцій нових комунікаційних каналів, створення в громадян ілюзій участі в прийнятті рішень" [12, 20].

Водночас автор вказує на низку факторів, що обмежують можливості реалізації позитивного потенціалу електронної демократії. Серед них: "зниження рівня участі громадян у політиці пов'язано не тільки й не стільки з "економією ресурсів", скільки з низькою ефективністю такої участі, у цьому сенсі зниження витрат може не призвести до істотного збільшення навіть кількісних показників участі; цифрова нерівність обмежує можливості розвитку нових форм представництва інтересів; на відміну від традиційних форм дискусій, електронні дискусії не націлені на виявлення загального Інтернету, на конструювання громадянського суспільства, в Інтернеті є присутнім лише велика кількість індивідів, що усамітнилися перед екраном комп'ютера, але не суспільство й навіть не співтовариство; при цьому кожний може виразити свою думку із практично нульовими витратами ресурсів, що істотно збільшує розкид думок і ускладнює завдання агрегування інтересів; переведення політичного процесу у віртуальну реальність призводить до істотного зниження рівня рефлексії, обдуманості висловлювань, збільшення кількості в цьому випадку досягається за рахунок зниження якості; посилення залежності чиновників від волевиявлення рядових членів суспільства може призвести до популізму, втрати як самостійності чиновників при прийнятті рішень, так і відповідної відповідальності за вже ухвалені рішення; реальний облік усіх артикульованих в Інтернеті інтересів громадян неможливий, як неможливий і "відбір" здорових ідей у силу неясних критеріїв і широких можливостей для маніпулювання" [12].

На початку досліджень впливу нових інформаційних технологій на політичний процес більшості авторів здавалося, що знайдено якісь чудодійні ліки для зміцнення здоров'я демократичного суспільства, завдяки чому можна було, підвищивши політичну активність та інформованість мас, підняти рівень громадянськості населення й сприяти більшій мудрості й "освіченості" його політичних суджень. Політичні Інтернет-технології відкривають принципово нові можливості комунікації й взаємодії: роблять доступною політичну інформацію, спрощують одержання зворотнього зв'язку, створюють інноваційні форми участі населення в політичному процесі, стають джерелом прозорості дій політичних інститутів і конкретних політиків. Так, наприклад, М. Грачов стверджує, що використання в політичній сфері Інтернету в поєднанні з іншими новітніми інформаційно-комунікаційними технологіями в цілому сприяє розширенню можливостей конвенціональної політичної участі й становленню різних форм "електронної демократії" – механізмів комп'ютерно-опосередкованої політичної комунікації, які відповідають реальним потребам інформаційного суспільства, що формується [3, 5].

Для партій і політичних діячів Інтернет-технології є чинником підтримки іміджу, проведення безперервної, довгострокової фінансово-економічної політичної кампанії, що відкриває можливості участі більш широкого кола осіб в управлінських процесах держави. Завдяки використанню Інтернет-технологій стає можливим прямий діалог з виборцем [6, 3]. Так виникає ідея віртуального суспільства,

що завдяки Інтернету здатне перебороти ієрархію реальної влади. Електронна комунікація здійснює абсолютну рівність її учасників і учасниць [8].

Однак, як пише Г. Вайнштейн, "згодом ідеї "електронної демократії" і дані про нові особливості політичного життя, створювані електронними технологіями радіо й телемовлення, стали знаходити форму досить категоричних тез про народження нової моделі демократичного устрою, в якій принципи прямої демократії виявляться відродженими й пристосованими до вимог сучасної епохи завдяки використанню новітніх засобів масової комунікації" [1, 14].

В. Смагін зазначає, що демократизуючий вплив Інтернету із формування більш зацікавленої й політично активної громадськості нерідко істотно переоцінюється. Так звана демократія в кіберпросторі не означає реальної втілення принципів демократії. Більше того, можна сказати, що комунікаційна революція створила можливість електронного контролю за життям, напрямом думок, планами й настроями як окремих громадян, так і громадських організацій. Можливість швидкого доступу до будь-якої інформації практично про будь-яку конкретну людину або організацію, її централізована обробка й узагальнення дають владі потужний засіб по запобіганню небажаних дій, непрямому управлінню поведінкою людей. Це реальність, що розчаровує тих, хто очікують відродження суспільної участі за допомогою збільшення доступу до інформації. Тому варто враховувати той факт, що збільшення кількості інформації не обов'язково забезпечує реалізацію сподівань на вирішення політичних проблем через процеси інформатизації суспільства [11, 6].

Лідером у просуванні електронної демократії по праву вважаються США. Тут електронна демократія не тільки досягла високого розвитку, а й продовжує динамічно розвиватися, відтиснувши теледемократію на другий план. Найбільш популярні в США такі аспекти електронної демократії, як комп'ютерне лобювання (Інтернет-лобювання), що включає в себе три основні напрямки: використання комп'ютерних мереж як інформаційного ресурсу для лобювання; прямий інформаційний тиск через комп'ютерні мережі; використання комп'ютерних мереж для безпосереднього спілкування з посадовими особами органів державної влади або органів місцевого самоврядування [5, 76].

Що стосується України, то тут політики й державні діячі іноді використовують інтерактивні форми політичної комунікації, однак цей спосіб спілкування громадян із владою поки що малоефективний. Елементи онлайн-демократії й електронного уряду використовуються сьогодні здебільшого для рекламування окремих структур влади [7, 3].

У той же час було б несправедливим говорити про повну бездіяльність у цьому напрямку. Так, 1 березня 2010 р. було видано розпорядження Кабінету Міністрів України № 360-р про реалізацію пілотного проекту впровадження технологій електронного уряду. У цьому розпорядженні уряд України погодився з пропозицією Державного комітету інформатизації про реалізацію в 2010 р. пілотного проекту впровадження технологій електронного правління в органах державної влади й органах місцевого самоврядування з метою створення організаційно-правових, науково-технічних і фінансово-економічних умов для розвитку інформаційного суспільства. У даному пілотному проекті планується задіяти Дніпропетровську й Одеську області.

Основним завданням пілотного проекту є визначення механізму вирішення проблем, пов'язаних з функціонуванням електронного документообігу; забезпеченням постійного зберігання електронних документів та інших електронних інформаційних ресурсів, а також захисту інформації; розробкою форматів типових електронних документів органів державної влади й органів місцевого самоврядування; підготовкою тимчасового регламенту електронного документообігу в органах виконавчої влади. Якщо експеримент виявиться вдалим, його досвід буде розповсюджено на всі регіони України.

Дані, представлені різними аналітичними агентствами, показують, що найбільш масовою інформаційно-комунікаційною технологією в Україні на сьогодні стає мобільний телефон (зростання кількості користувачів Інтернету приблизно в чотири рази нижче). У зв'язку з цим стає актуальним дослідження політичного потенціалу мобільної телефонії в організації масових соціальних рухів. Роль нових ІКТ у процесах соціополітичної мобілізації розглядається насамперед у праці Г. Рейнгольда "Розумна натовп: наступна соціальна революція" на прикладі урядової кризи на Філіппінах, коли 20 січня 2001 р. більше мільйона жителів Маніли були мобілізовані й скоординовані хвилями SMS, що зібрали величезні мирні демонстрації, які скинули режим президента Джозефа Естради [10].

Застосування державними органами, громадянами й бізнесом мобільних технологій зумовило появу нових термінів, наприклад, мобільний уряд (м-уряд) і мобільна демократія (м-демократія). Мобільні опитування й голосування стають дедалі популярнішими не тільки в розвинених демократичних країнах, а й у такій державі, як Китай.

Уперше мобільне голосування було проведено в Китаї в 2005 році. Це відбулося під час телешоу "Super Girl". Організаторів цього заходу вразила активність китайських користувачів, які надіслали більше 40 мільйонів повідомлень. Досягнення загальної "мобілізації" почав використовувати й уряд цієї країни. Зокрема, нещодавно в Китаї пройшла кампанія "Запитай прем'єр-міністра" (Ask the Premier). У ході її користувачам пропонувалося надіслати SMS-повідомлення з питаннями прем'єрові, на частину з яких він повинен був відповісти. Підсумком кампанії стало 250 000 повідомлень із питаннями. Причому свої питання надсилали практично всі верстви населення країни, включаючи робітників, фермерів і студентів [9].

Отже, можна зробити висновок, що, очевидно, мережні ІКТ є ефективним інструментом здійснення деліберативної демократії з її акцентом на вільне обговорення проблем і прийняття рішень на основі рівноправної участі всіх зацікавлених сторін. У той же час роль електронної демократії в процесі розвитку демократичних інститутів неоднозначна. Як показує практика, "електронна держава" може існувати в рамках не тільки демократичних, а й тоталітарних режимів. "Електронна демократія", з одного боку, сприяє новому розвитку демократичних інститутів, з іншого боку -- зустрічає складності на самперед технічного характеру. Приміром, Інтернет відкриває можливості нової організації виборів, у тому числі голосування з персональних комп'ютерів. Однак практика показує, що саме технічні труднощі ще не дозволяють широко використовувати нові технології.

Аналіз ситуації в Україні показує, що поширення технологій, які полегшують включення громадян у політику, ще не призвело ні до прямого мережного представництва інтересів, ні до помітного розвитку електронної демократії в українському суспільстві. Разом з тим це обов'язково відбудеться в доступному для огляду майбутньому.

### Використані джерела

1. Вайнштейн Г. Информационная революция и демократия: ожидания, реальность, перспективы / Г. Вайнштейн // Мировая экономика и международные отношения. – 2003. – № 7.
2. Вершинин М.С. Политическая коммуникация в информационном обществе: перспективные направления исследований // Актуальные проблемы теории коммуникации. Сборник научных трудов / М.С. Вершинин. – СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004.
3. Грачев М.Н. Политическая коммуникация: теоретико-методологический анализ. Автореф. дис. докт. полит. наук / М.Н. Грачев // Российский университет дружбы народов. – М., 2005.
4. Дрожжинов В.И. Электронная демократия и поддерживающие ее технологии / В.И. Дрожжинов, А.А. Штрик // Технологии информационного общества – Интернет и современное общество: труды VI Всероссийской объединенной конференции. Санкт-Петербург, 3 – 6 ноября 2003 г. – СПб.: Изд-во филологического ф-та СПбГУ, 2003. – С. 101-110.
5. Емельяненко Е.М. Электронное правительство: инновационные подходы к политике и управлению в информационном обществе. – Дис... канд. полит. наук : спец. 23.00.02. – политические институты и процессы / Е.М. Емельяненко. – О., 2008.
6. Кондрашина Н.В. Интернет-технологии как инструмент взаимодействия политической власти и общества в современной России : автореф. дис... канд. полит. наук : спец.: 23.00.02 – политические институты, этнополитическая конфликтология, национальные и политические процессы и технологии / Н.В. Кондрашина. – Астрахань, 2009.
7. Маліс О.В. Розвиток Інтернету як комунікативного засобу та його вплив на діяльність суб'єктів політичного процесу в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук : спец. 23.00.02 Політичні інститути та процеси / А.В. Маліс. – К., 2009.
8. Марков Б.В. Демократия и Интернет // Технологии информационного общества – Интернет и современное общество: Материалы Всероссийской объединенной конференции / Б.С. Марков. – СПб., 2000. – 292 с.
9. Мобильная демократия с китайским лицом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cell-news.ru/news/mobilnaya-demokratiya-s-kitayskim-litsom/>
10. Рейнгольд Г. Умная толпа: следующая социальная революция. – М.: Фаир Пресс, 2006. – 416 с.
11. Смагин В.А. Обеспечение информационной открытости политической системы России : автореф. дис. канд. полит. наук : спец. 23.00.02 / В.А. Смагин Саратовский государственный университет. – Саратов, 2007.
12. Солодов В.В. Электронное правительство как инструмент трансформации государственного управления : автореферат дис. ... канд. полит. наук : спец. 23.00.02 / В.В. Солодов. – М., 2007.
13. Masuda I. The Information Society as Post-Industrial Society / I. Masuda. – Washington: World Future Society, 1981.

УДК 321.7

**Олена Євгенівна Постол**  
кандидат політичних наук, доцент,  
докторант Національного педагогічного  
університету імені М. П. Драгоманова

### РОЛЬ ЕКОЛОГІЗМУ В ІДЕОЛОГІЧНОМУ ТА СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ЖИТТІ другої половини ХХ століття

*У статті розглянуто розвиток "зеленої" ідеології та екологістського руху. Визначено їх теоретичні та соціально-політичні витоки, продемонстровані різні напрямки "зелених". Висвітлено практичний вплив "зелених" організацій на вдосконалення природоохоронної діяльності. Розкрито суть критики екологізму з боку лівих та правих опонентів. Проаналізовано причини розгортання "зеленого" руху в Радянському Союзі та його позаекологічні політичні аспекти.*

*Ключові слова: екологія, екологізм, "зелені", інвайронменталізм, модералізм, фріганізм, німбіїзм, екотероризм.*

*The article reviews the rise of the "green" ideology and movement of the ecologism. There were defined its theoretical and political origins, and noted different factions among the "greens". The author explained the practical impact of "green" organizations to improve environmental practices. There was revealed the essence of the environmental criticism from leftist and rightist opponents. There was analyzed the ground of deployment of "green" movement in the Soviet Union and its political and non-economical aspects.*

Keywords: ecology, ecologism, "greens", environmentalism, moderatism, freeganism, nimbyism, ecoterrorism.

Метою даного дослідження є висвітлення проблем становлення екологічного руху, його впливу на політичне життя Заходу та Радянського Союзу періоду Перебудови.

Поряд з іншими новітніми ідейними течіями екологізм набув поширення у другій половині ХХ століття як супутній прояв процесів соціальної емансипації та науково-технічної революції. Передумовами для появи нових ідейних течій було послаблення впливу традиційних ідеологій, розмивання класової структури суспільства, розширення кругозору широких верств населення через зростання доступності і якості освіти та науки. Гасла екологізму знаходяться в одній площині з ідеями пацифізму, антиглобалізму, різноманітних рухів за права дискримінованих меншин, молоді, жінок, новими течіями в культурі та мистецтві. Екологізм, або "зелена" ідеологія, виник наприкінці 60-х років у Західній Європі. Його витoki сягають ліворадикального молодіжного протесту та громадських ініціатив на захист довкілля. Спочатку "зелені" були маргінальною течією у тогочасному політичному житті, що в значній мірі зумовлювалося молодістю, соціальним становищем та революційним радикалізмом найактивнішої частини його представників. Соціальну базу екологізму складали молодь, гуманітарна інтелігенція, службовці, так звані "нові середні верстви". Спочатку вони відмовлялися від партійної боротьби, натомість займалися пропагандою своїх ідей і діяли як масовий суспільний рух. Щойно з середини 70-х років почали з'являтися екологістські політичні партії, які взяли активну участь у парламентському житті західних країн вже з початку 1980-х років [1].

Поворотним моментом для руху екологів став 1986 рік, коли сталася аварія на Чорнобильській АЕС. Німецький соціолог Ульріх Бек вважає, що Чорнобиль став знаковою подією, що зумовив швидке завершення холодної війни і крах СРСР. "Ані Берлінська стіна, ані бази ВПС по периметру кордонів країн Варшавського блоку не змогли зупинити радіоактивну хмару. Європа виявилася безсила перед страхітливою техногенною катастрофою. Усвідомлення цього спричинило занепад геополітичного підходу та сприяло піднесенню глобалістського світогляду" [2]. Страх перед техногенними аваріями акумулювався у широку громадську підтримку "зелених" партій, що дозволило їм посісти важливі позиції у законодавчій та виконавчій владі різних західних держав та органів Європейського союзу. "Зелені" партії, фонди, об'єднання є впливовими учасниками політичного й економічного життя західних країн. Екологісти успішно просувають низку проектів, зокрема, запровадження ринку квот на шкідливі промислові викиди, скорочення ядерної енергетики, перехід на біопаливо та альтернативні джерела електроенергії, застосування ресурсозберігаючих технологій, вдосконалення системи переробки сміття, маркування харчової продукції тощо.

Ідеологію екологізму, або інвайронменталізму (з англ. environment – довкілля), можна розглядати в широкому контексті ліберальної ідейної парадигми. Ліберальний концепт "звільнення" було поширено на живий світ і природу в цілому. Як зазначає Віталій Заблоцький, "якщо бути послідовним і відвертим у проведенні принципу емансипації, то треба визнати, що не тільки людина гідна і повинна бути вільною від рабства, страху і гноблення, – але й інші живі істоти, сама природа в цілому, – від гноблення і самогубного руйнування з боку самої людини. Отже, інвайронментальні ідеологічні течії є прикладом закономірної експансії емансипаторського світогляду на весь світ, – а не тільки світ соціальний" [3, 138].

"Зелена" ідеологія претендує на свою універсальність не лише у вирішенні проблем відносин людини з природою, а й у подоланні національних релігійних та будь-яких соціальних протиріч, проголошуючи пріоритет загальнолюдських інтересів та цінностей. Пропозиції екологів коливаються між розвитком нових безпечних для природи технологій та відмовою від деяких надбань цивілізації, які шкодять довкіллю. Значною складовою діяльності "зелених" є поширення в суспільстві нової екологічної моралі – усвідомленого повсякденного застосування правил: помірному споживанню, користуванню природоохоронними технологіями, уникненню забруднення природи тощо. Екологісти пропонують вести облік усіх сфер людської діяльності щодо реакції природного середовища на внесені до неї зміни. Діяльність людини повинна не протистояти природі, а відбуватися разом з природою, виходячи із можливостей і законів її функціонування [4].

У рамках широкого екологічного руху існує багато течій, які виступають за глибокі соціальні перетворення; деякі з цих течій реалізуються у формі заснованих на "зелених" принципах субкультур. Саме політичні вимоги та активна діяльність у напрямку реформування суспільства є тим критерієм, який вирізняє політичний екологізм у широкій сфері екології. Прикладами сучасних "зелених" течій є модералізм та фріганізм. Модералісти закликають до зміни соціальної організації, культури та способу життя людства. Основна ідея модералізму полягає в тому, що для фізичного виживання земель необ-

хідно в усіх сферах запроваджувати принципи ощадливості, нормативного обмеження і свідомого самообмеження у споживанні благ. Модералізм сповідує жорсткий принцип: "кожному за потребами, і ні на йоту більше". Потреби людини визначаються за її фізіологічними параметрами, тому такі надлишковості як багатство і розкіш мають бути заборонені. Інфраструктура повинна бути оптимізована для максимально можливої економії ресурсів, передусім природних. Суспільство повинно відмовитись від всіх видів діяльності, які пов'язані із невинуватою шкодою природі та розтратою ресурсів. Фріганізм є типовою антиконсумерською субкультурою. Його представники замість купівлі нових товарів використовують ті, що були викинуті споживачами або торгівельними підприємствами. Таким чином, фрігани привертають увагу суспільства до нераціонального використання ним споживчих благ – викидання великої кількості товарів, придатних для використання. Фрігани вказують на дві головні проблеми нераціонального споживання: по-перше, ресурсне марнотратство, а по-друге, забруднення довкілля відходами [5].

Ранні "зелені" категорично відкидали сучасну індустріально-технократичну цивілізацію. Індустріальному суспільству протиставлявся проект альтернативного екологічного громадського ладу. Спочатку, більшість "зелених" було налаштоване скептично щодо співпраці та участі у владних інститутах, розглядали їх винятково як об'єкт для критики і тиску. Однак із часом практичні проблеми руху переконали його активістів, що для досягнення цілей корисним може бути не протистояння владі а присутність у ній. Нині в "зеленому" русі присутні як "фундаменталісти", які продовжують наполягати на радикальній перебудові індустріального суспільства, так і "реалісти", котрі закликають лише до його корекції відповідно до вимог екології. Як показує досвід останніх років, участь у парламентській, тим більше урядовій, діяльності зазвичай веде до падіння радикалізму "зелених" партій. Натомість радикальна частина екологів приймає активну участь у позапарламентському антиглобалістському русі, і навіть займається екотероризмом [6].

Разом з іншими постмодерністськими ідеологіями, екологізм є внутрішньо еклектичним; він поєднує в собі елементи як лівого так і правого світоглядів. Лівизна екологізму проявляється в критиці ним окремих аспектів капіталістичного ладу; в закликах до державного регулювання економіки з метою захисту довкілля; у пошуку нових засад моралі та організації суспільства. З іншого боку, "зелені" часто виступають з позицій фундаменталізму в питанні взаємодії людини і природи, тобто закликають повернутися до гармонійної моделі, яка начеб існувала перед створенням сучасної індустріальної цивілізації. Як і праві консерватори, екологи часто не сприймають прогресизм, тим більше розпропагандовану традиційними лівими теорію соціального прогресу через емансипацію робітничого класу. Відповідне ідеологічне позиціонування зробило екологізм об'єктом критики як з боку марксистів, так і з боку правих ліберал-демократів і лібертаріанців.

Марксиста закидають "зеленим", що їхній рух був свідомо інспірований урядами західних держав, з метою відтягування активістів з антивоєнних і лівих організацій. На думку марксистів, екологізм, попри свої радикальні гасла, не становить реальної загрози капіталістичному ладу. Псевдоліві "зелені" нібито не намагаються боротися із першопричиною проблем довкілля – несправедливими соціальними відносинами, які потурають хижацькій експлуатації капіталістами природних ресурсів. Натомість "зелені" безпідставно чекають від капіталістів, що ті, всупереч своїй суті, стануть обмежувати власні прибутки з якихось етичних міркувань. Успіхи кампаній екологів у боротьбі з підприємствами-забруднювачами марксиста трактують як демонстративне реагування капіталістів на "громадську думку", що не вирішує в корні проблему, але затушовує класовий антагонізм [7].

Не менш послідовно "зелених" критикують та звинувачують у нещирості і з правого боку. Послідовники неоконсерваторів, праві ліберали вважають, що екологи використовують популярні гасла захисту довкілля для тиску на тих, хто уособлює ліберально-демократичний лад і цінності вільного ринку. "Зелені" представляють суспільству різні сценарії катастроф з метою втілити свої "псевдонаукові" ідеї. На думку правих, це не тільки несправедливо, але й дуже небезпечно. Екологи намагаються дискредитувати ринкові механізми, пригнічують підприємницьку ініціативу, намагаються змінити стиль життя і цінності західних суспільств. З цього приводу президент Чеської республіки Вацлав Клаус в одному зі своїх виступів зазначив: "Що я вважаю важливим, так це виступити проти спроб екологів маніпулювати людьми. Їх рекомендації повернуть нас до епохи етатизму і обмеженої свободи. Отже, наше завдання – провести чітку лінію і розрізнити ідеологічний екологізм та наукову екологію" [8].

Характерно, що найбільший опір практичному втіленню ідей "зелених" здійснюється у таких потужних індустріальних державах, які сповідують крайні – комуністичну та ліберальну моделі розвитку, а саме КНР і США.

Суспільно-політичний аспект екологізму цікаво прослідкувати на прикладі короткочасного піднесення цієї ідеології в колишньому СРСР періоду Перебудови. На відміну від Заходу, в Радянському Союзі не могло виникнути ніяких альтернативних політичних рухів, тим більше легальної екологічної політичної партії. Через це екологістський рух спочатку реалізовувався в межах незаборонених владою громадських об'єднань. Появі масового екологістського руху передувала тривала діяльність радянських професійних природоохоронних об'єднань, таких як Українське товариство охорони природи, Всеросійське товариство охорони природи, молодіжні дружини охорони природи та ін. Активісти цих громадських об'єднань займалися просвітницькою діяльністю, а також боролися проти порушень за-



конодавства про охорону природи, браконьєрства, незаконної вирубки дерев, знищення дикої флори та фауни, занесеної до Червоної Книги тощо [9].

Згідно зі своїми статутами та союзним законодавством, громадські об'єднання повинні були допомагати державним органам у справі охорони природи, проте активісти природоохоронного руху постійно переконувалися, що шкоди довкіллю завдають не стільки браконьєри, скільки міністерства і відомства, які в гонитві за досягненням валових показників отруювали річки, забруднювали ґрунт і похижацьки розбазарювали природні ресурси. З середини 1980-х років суспільно-політична ситуація в країні істотно змінилася – виникли сприятливі обставини для появи неформального екологістського руху. Найбільше цьому сприяли, по-перше, гласність – дозвіл отримувати та розповсюджувати правдиву інформацію про стан справ у різних сферах, а по-друге, лібералізація законодавства стосовно незалежних громадських об'єднань та рухів. Завдяки гласності була оприлюднена раніше закрита статистика народжуваності, стану здоров'я та рівня смертності населення, особливо дитячого, рівня забруднення навколишнього середовища. Стала доступною й інша інформація, без якої екологічний рух не може існувати, зокрема щодо досвіду "зеленого руху" у західних країнах. Розвиток міжнародних зв'язків дозволив отримати допомогу "зелених" з-за кордону, зокрема, радянські екологісти вперше познайомились із зразками міжнародного загальнодемократичного та екологічного права. Активізація інтересу до екологічної проблематики була зумовлена також Чорнобильською катастрофою, яка змусила дуже багатьох замислитися, наскільки небезпечним для людини є безконтрольний науково-технічний прогрес. Почали підійматися питання пересихання Аральського моря, аграрного перенаселення, катастрофічної нестачі питної та технічної води, отруєних хімікатами ґрунтів, різних, раніше приховуваних, випадків техногенних катастроф. В Україні, зокрема, обговорювали проблему затоплення родючих посівних площ під час будівництва каскаду дніпровських водосховищ [10].

Створенню масових екологістських рухів сприяла низка прийнятих верховними органами влади нормативних актів, зокрема, Постанови Ради Міністрів СРСР "Про аматорські об'єднання" (1986), яка створила легальну основу діяльності для численних неформальних організацій. Реформаторське радянське керівництво, на чолі з М.Горбачовим, санкціонувало неполітичний екологічний рух, як такий, що сприяє курсу на перебудову. Державна еліта СРСР вважала, що спрямування енергії суспільства на обговорення екологічних проблем, зможе відвернути громадську увагу від політичних питань. Однак, з появою екологічної інформації в другій половині 1980-х років прийшло розуміння того, що без політичних змін у країні не вийде вирішити й екологічні проблеми. Так природоохоронний екологічний рух став перетворюватися на екологістський [11].

Коли політика перебудови і демократизації дозволила громадянам об'єднуватися і створювати незалежні громадські організації, в СРСР стався справжній сплеск "зеленого" руху. До початку 1990-их років виникло багато екологічних клубів і громадських ініціатив; у різних регіонах були частими мітинги, демонстрації та пікети захисників довкілля. До неформального "зеленого" руху долучалися мешканці проблемних територій, колишні активісти офіційних природоохоронних організацій, представники гуманітарної та технічної інтелігенції. Якщо офіційні екологічні організації повинні були сприяти державі, нові "зелені" відкрито виступали проти небезпечних для природи державних проєктів. Під тиском підтриманих ЗМІ масових акцій протесту, в умовах розгубленості і розколу в лавах партноменклатури, партійні та силові структури зайняли оборонну позицію. Санкції проти громадськості були слабкі, суперечливі і короточасні; врешті це давало не паралізуючий, а навпаки, мобілізуючий ефект [12].

Організовані протести захисників довкілля у ряді випадків досягли поставлених цілей – вплинули на ті чи інші плани влади. Завдяки активному громадському спротиву вдалося переконати владу відмовитися від ризикованого проєкту перекидання вод частини північних і сибірських рік до Середньої Азії. Цікаво, що активісти руху вбачали в даному проєкті загрозу не лише для природи, а й для традиційного сільського побуту в навколишніх місцевостях. У цьому дусі виступали, наприклад, російські літератори-"деревенщики" (В.Распутін, С.Залигін, В.Белов та інші). Таким чином, радянський екологізм проявив себе як консервативна ідеологія, яка ставила під сумнів розпропаговану комуністичною партією парадигму індустріального прогресу. Спадкоємцем даного руху слало створене в 1989 році міжрегіональне громадське об'єднання "Громадський комітет порятунку Волги". Крім того, екологісти домоглися зупинки роботи низки екологічно небезпечних підприємств і проєктів, наприклад, будівництва другої лінії Волго-Донського каналу [13].

Екологічний протест 1986-1989 років був однією з перших форм масового загальнодемократичного протесту в СРСР. Він не був дисидентським, а попри те зачепив глибокі підвалини радянської політичної системи, вказав на неприпустиму відсталість союзнаї економіки, на загрози, які вона в собі приховує, на несправедливість розподілу екологічних проблем та ризиків між окремими регіонами країни. Навіть без висунення відверто політичних гасел радянські екологісти своєю пропагандою зруйнували офіційний ідеологічний концепт промислової індустріалізації, як засобу соціального прогресу і солідарності народів.

Поширення ідеології екологізму та спровокованої нею громадської активності відповідало партікулярним інтересам багатьох акторів політичного життя періоду Перебудови, мотиви і цілі яких були дуже різними. Для радянської партноменклатури нове гасло захисту довкілля уявлялося засобом відсторонення мас від політики. Амбітні комсомольські ватажки прагнули використати сучасну еко-

логістську риторику в боротьбі проти закостенілої партійної геронтократії, з метою прискорення власного кар'єрного зростання. У той же час, екологізм став складовою ідеології національних рухів СРСР, що боролися за суверенітет своїх територіальних утворень.

Зацікавлення національно-демократичними і визвольними рухами екологічною проблематикою було обумовлено двома взаємопов'язаними причинами. По-перше, Чорнобильська катастрофа та розголошення інформації про масштаби техногенних проблем докільля були сприйняті національними рухами як додаткове свідчення негативної ролі імперії в житті окремих народів. Високі цілі, які ставила перед собою радянська держава, вимагали від неї бруталної експлуатації ресурсів докільля та небезпечних для природи науково-технічних експериментів. У багатьох випадках розраховувалися за це народи, позбавлені права на свій розсуд розпоряджатися природними ресурсами власної землі, при цьому вони залишалися у затінку радянської імперської величі.

У більш широкому контексті національні версії екологізму заперечували радянську ідейну парадигму соціального прогресу через індустріалізацію. Індустріальна централізація, уніфікація та механізація були розкритиковані національними екологістами як інструменти знищення ідеалізованої ними гармонії народу із власною землею. Національні рухи прославляли спосіб життя своїх предків у дорадянський період – дотримання етнічних і релігійних традицій; розумне, бережливе використання можливостей місцевого ландшафту. Все це, на думку радянських екологів, було зруйноване комуністичною владою заради утопічних, врешті нереалізованих цілей. Наприклад, згадані раніше літератори-"деревенщики" виступали за відродження в СРСР російської народної культури, як самодостатнього явища. Крайнім проявом цих тенденцій став екологізм неоязичницьких етнічних рухів, поява яких була результатом пошуків націоналістами свідчень давності і унікальності своїх народів [14]. Таким чином, екологічний фундаменталізм доповнював консервативну складову ідеології етнонаціонального партикуляризму.

Другою причиною синтезу національних та екологістських рухів була вже зазначена санкція влади на розвиток широкого громадського природоохоронного руху. Оскільки на той момент відкрита діяльність організацій з політичними і національно-визвольними програмами все ще була неможливою або ризикованою, прихильники здобуття національного суверенітету використовували екологічний рух у якості легального прикриття для розповсюдження своєї ідеології у соціально збурених масах. Наприклад, ініціатором створення української громадської асоціації "Зелений світ" у 1988 році став відомий політв'язень, діяч націоналістичного руху Анатолій Лупиніс. Безпосередні учасники цих процесів пізніше свідчили, що екологічна організація від початку задумувалася як прикриття націоналістичної. До "Зеленого світу" активно залучалися відомі представники суспільно активної гуманітарної і технічної інтелігенції. Євген Дикий вважає, що створена таким чином Асоціація стала першою українською легальною опозиційною структурою [15].

Екологічні конфлікти в республіках Прибалтики послужили стимулом для створення Народних фронтів на захист Перебудови і моральною легітимізацією їх боротьби за економічну незалежність, а потім і за вихід зі складу СРСР. Чорнобильська катастрофа стала приводом грізних звинувачень Москви з боку українського і білоруського національних рухів. Для національних рухів Середньої Азії, Молдови, Вірменії, з їх аграрним перенаселенням, катастрофічною нестачею водних ресурсів, виснаженістю та деградацією ґрунтів, екологія також була актуальною темою. Екологічні проблеми стали важливим каталізатором розгортання політичної боротьби у Чечено-Інгушській республіці, що в результаті досягла свого піку у відкритому збройному протистоянні. У 1988 році увага громадськості була сконцентрована на будівництві у другому за значенням у республіці місті Гудермес великого заводу з виробництва кормових білково-вітамінних концентратів. Заяви місцевих екологів про шкідливість цього виробництва отримали широкий громадський резонанс у вигляді мітингів, учасники яких вимагали припинити будівництво. Дуже швидко екологічні вимоги доповнилися політичними. Так з'явився чечено-інгушський "Зелений рух", на базі якого відбувалася мобілізація населення, пізніше спрямована у політичне русло [16].

Феномен національних протестних екологічних рухів у пізньому СРСР часто нагадував явище, яке в англійській політологічній літературі отримало назву "німбіїзм" (nimbyism – від аббревіатури NIMBY – "not in my back yard", що означає "тільки не в мене на подвір'ї") [17, 447]. На відміну від звичайних рухів на захист довкілля, німбіїзм лише використовує екологічні гасла з метою протистояти не вигідній йому господарській діяльності інших. На противагу екологам, німбіїсти не розглядають весь світ як взаємопов'язану екосистему, а тому вони не проти патогенного господарювання, лише б воно не зачіпало їхні безпосередні інтереси. Часто, наслідуючи логіку німбіїстів, зелені рухи національних автономій СРСР спрямовували вістря своєї критики проти шкідливої для екологічної ситуації діяльності не з метою вдосконалення союзної економіки, а як аргумент на користь здобуття суверенного статусу, для відгородження від проблем радянського господарювання.

Таким чином, сучасний екологізм, як і будь-яка політична ідеологія, виник унаслідок політизації світоглядно-когнітивної сфери, у даному разі екологічної науки та природоохоронної діяльності. Відмінність між екологічною наукою та екологічною ідеологією полягає у їхній спрямованості: науки на пізнання, а ідеології на суспільні перетворення. "Зелений" рух як на Заході так і в колишньому СРСР сформулював різноманітні програми перетворень, які інколи виходили за рамки власне екологічної проблематики. Звинувачення критиків у тому, що екологісти використовують популярні політично ней-

тральні гасла для досягнення політичних цілей часто були виправданими. Однак "зелені" досягли помітних успіхів в оптимізації відносин природи і людини, що є безумовним позитивом, зважаючи на реальні небезпеки нерозумної експлуатації ресурсів Землі.

#### Використані джерела

1. Гардашук Т.В. Концептуальні параметри екологізму / Т.В.Гардашук. – К.: ПАРАПАН, 2005. – 200 с.
2. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / Ульрих Бек [перев. с нем. Седельника В., Федоровой Н.]. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 с.
3. Заблоцький В. Лібералізм: ідея, ідеал, ідеологія / В.Заблоцький. – Донецьк: Янтра, 2001.
4. Андрос О.Є. Екологістський рух: зміна ціннісного підґрунтя ставлення до природи / О.Є.Андрос // Філософські обрії. – 2010. – № 24.
5. Мамчиц Р. Фриганы: інтелектуали на свалке / Р.Мамчиц // Частный корреспондент: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.chaskor.ru/article/frigany\\_intellektualy\\_na\\_svalke\\_20708](http://www.chaskor.ru/article/frigany_intellektualy_na_svalke_20708).
6. Гуцин В. Экологические экстремистские формирования / В.Гуцин // Гуманитарный экологический журнал. – К., 2002. – Том 4. – Вып. 1.
7. Тарасов А. Тарасов Революция не всерьез. Штудии по теории и истории квазиреволюционных движений / А.Тарасов. – М.: "Ультра. Культура", 2005. – 528 с.
8. Клаус В. Экологизм и другие вызовы современности / В.Клаус // Речь президента Чешской Республики Вацлава Клауса в Институте Катона 9 марта 2007 г.: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // <http://www.klaus.cz/clanky/2481>.
9. Халий И.А., Каюмов А.А. Локальные экологические конфликты в СССР // [Сб. Экологическое движение: способы и методы действия]. Алматы, 1999.
10. Там само.
11. Гардашук Т.В. Концептуальні параметри екологізму / Т.В.Гардашук. – Київ: ПАРАПАН, 2005. – 200 с.
12. Халий И.А., Каюмов А.А. Локальные экологические конфликты в СССР // [Сб. Экологическое движение: способы и методы действия]. Алматы, 1999.
13. Там само
14. Гуцин В. Экологические экстремистские формирования / В.Гуцин // Гуманитарный экологический журнал. – К., 2002. – Том 4. – Вып. 1.
15. Дикий Е. Анатолий Лупынис провел за решеткой треть своей жизни /Е.Дикий // Факты – 15.02.2000 р. : [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://fakty.ua/109498-anatolij-lupynis-provel-za-reshetkoj-tret-svoej-zhizni>.
16. Общественно-политическое развитие чеченского народа в 60-80-е годы XX века. [Сборник статей] – М., 2007. – 432 с.
17. Короткий оксфордський політичний словник / [За ред. І. Макліна та А. Макмілана]. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2005.

УДК 327.56

**Тетяна Іванівна Мармазова**  
кандидат історичних наук,  
проректор Донецького національного  
університету

### ДО ПРОБЛЕМИ ВДОСКОНАЛЕННЯ МЕХАНІЗМІВ УРЕГУЛЮВАННЯ ПОЛІТИЧНИХ КОНФЛІКТІВ

*Розглядаються основні проблеми вдосконалення механізмів урегулювання політичних конфліктів – політика взаємних поступок, засоби забезпечення стабільності, використання контролюваної комунікації та ін.*

*Ключові слова: політичний конфлікт, політичний компроміс, політична стабільність, політична комунікація, переговори, консенсус.*

*The main problem of improving the mechanism for resolving political conflicts – the policy of mutual concessions, the means to ensure stability, use of controlled communication and others.*

*Keywords: political conflict, political compromise, political stability, political communication, negotiation, consensus.*

У зв'язку з наявністю потенційно й реально конфліктогенного середовища, що утворилося на пострадянському просторі, існує нагальна потреба створення теорії і методології врегулювання конфліктів на території колишнього Радянського Союзу. Тим більше, що, на думку російського вченого М.Косолапова, спостерігається "невідповідність унікальних політичних реалій пострадянського простору яким-небудь формальним критеріям їх визначення" [1, 108]. Відповідно, конфліктні і кризові ситуації поступово стають одними з основних об'єктів досліджень засобами суспільних наук.

Надзвичайно актуальною теоретико-практичною проблемою є й політологічні дослідження відповідної проблематики, оскільки політика наповнюється новими конфліктами. Відтак, політична конфліктологія зберігає як теоретичну, так і практичну значущість. Сьогодні можна знайти низку змістовних праць, в яких розглядаються різні питання конфліктології. Передусім дослідження А.Здравомислова, І.Бекешкіної, В.Котигоренка, Р.Апресяна, А.Гусейнова, О.Дробницького, А.Кіссе, А.Єрмоленка, В.Малахова. Водночас дослідження політичних конфліктів, як слушно зазначає В.Овчинников, "вимагає розгляду їх динаміки, генези, а також з'ясування сутності інтересів конфліктуючих сторін"; особливої ваги набуває аналіз передконфліктної ситуації, специфіка якої полягає в тому, що "передумови конфлікту вже визріли, конфлікт вже існує у прихованій формі, але дій, які безпосередньо утворюють конфлікт, ще не існує, оскільки початок і виникнення конфлікту пов'язані з додатковими факторами, які "змінюють передконфліктну ситуацію і активізують діяльність сторін" [2, 58]. Зазначені можливості подальшого поглибленого вивчення політичних конфліктів спонукали автора до спроби систематизації наявних механізмів урегулювання політичних конфліктів.

Конфлікт як соціально-політичне явище присутній у будь-якому суспільстві. Ні соціальні інституції, ні найкращі закони не можуть у повній мірі визначити всі складнощі міжіндивідуальних стосунків і суспільних відносин. У реальному житті завжди залишається місце для суперечностей. Певна автономність людини щодо суспільних відносин неминуче спричинятиме конфлікти, у тому числі політичні, а відтак ще довго існуватиме необхідність пошуку механізмів їх урегулювання. Не випадково у сучасній конфліктологічній літературі нараховується близько сімдесяти різних визначень конфлікту. Всі вони мають право на існування, оскільки кожне висвітлює якусь одну чи декілька рис цього багатогранного феномена. Конфлікти відбуваються між особистостями, окремими політиками і розгортаються за лідерство в регіоні, політичній партії, державному органі, між різними гілками та рівнями влади. Останнім часом значний масив досліджень у галузі конфліктології зорієнтований на визначення конкретних взаємодій прямих і опосередкованих учасників певного конфлікту, конструювання тактики політичних компромісів, практичних рекомендацій для посередників та ін. [3, 14].

Заслуга у формуванні теорії регулювання конфліктів і володінні конфліктною ситуацією належить англо-американській школі політологів. Йдеться насамперед про ідеї: К.Дойча, який зазначав, що для подолання конфліктів важливе значення має формування суспільства як системи солідарних відносин; Д.Алтера, який зробив висновок про необхідність послідовно трансформувати конфлікти цінностей в конфлікти інтересів, тобто в конкуренцію з тим, щоб потім спробувати кооперувати останні; Л.Козера, який визначив умови, що стають причиною конфлікту – порушення законності, лояльності, рівня допустимої у даній системі мобільності, утиски особистості з боку влади та ін.; Р.Дарендорфа, який вивчив три обставини, необхідні для успішного врегулювання конфлікту: наявність ціннісних установок, рівень організації сторін і дотримання правил гри у відносинах між сторонами конфлікту. Спираючись на зазначені підходи, спробуємо визначити основні механізми розв'язання політичних конфліктів.

1. До апробованих світовою практикою ефективних механізмів розв'язання політичних конфліктів належить політика взаємних поступок. Це передбачає вироблення кожною зі сторін позиції, яка передбачає межі можливих поступок і характеру можливих компенсацій за відступ від первісної позиції на користь супротивника. Як наслідок, встановлюються безпосередні контакти з визначенням представників для переговорів, або ж конфліктуючі сторони звертаються до третьої сили, готової здійснити третейські функції. Як правило, процедурні аспекти регулювання конфліктів полягають у примиренні, посередництві й арбітражі. Зокрема, парламентські органи забезпечують систему регулярного примирення між партіями. Особливе значення при цьому мають правила гри, засновані на конституції держави і на сукупності затверджених процедур і регламентів, які сприяють виробленню рішень. Суть цих правил полягає в обмеженні монополії на владу з боку правлячої партії. Вони забезпечують усім сторонам політичного конфлікту законні очікування того, що в майбутньому вони зможуть отримати владу.

Спеціалісти з урегулювання конфліктів привертають увагу до теорії "принципових переговорів", сутність якої полягає в тому, щоб вирішувати політичні проблеми на основі їх якісних характеристик, тобто виходячи з суті справи, а не торгуватися з приводу того, на що може погодитися кожна із сторін. Цей метод передбачає прагнення сторін знайти взаємну вигоду там, де тільки можливо, а там, де їх інтереси не співпадають, знайти такий результат, який був би обґрунтований будь-якими справедливими нормами, незалежно від волі кожної з сторін. В основі принципів переговорів лежать наступні принципи: відмова від ведення позиційного торгування і зосередження на інтересах, а не на позиціях; використання об'єктивних критеріїв; вироблення взаємовигідних варіантів; розмежування між учасниками дискусії і проблемами, які обговорюються; м'яка, витончена тактика взаємодії з другою стороною і підключення у випадку необхідності до них третьої сторони.

Для відомого американського спеціаліста з теорії конфлікту Т. Шеллінга переговори є частиною конфлікту. В загальній системі конфліктних взаємовідносин між двома сторонами – особистостями, партіями, державами, групами держав – наголос робиться на силовому факторі, на досягненні односторонньої перемоги. Переговорам у цій системі відводиться місце "запасного виходу", коли продовження конфлікту силовими засобами є вже або безперспективним, або невигідним. Але і в цьому випадку переговори не беруть на себе весь тягар пошуків урегулювання суперечки, а слугують лише

доповненням у боротьбі за перемогу. У цій якості переговори, по суті, не потребують таких складових, як довіра, взаємозалежність, чесність, відкритість. Вони продовжують залишатися конфліктом, хоча і вирішується він у даному випадку не воєнними, а політичними засобами. Та все одно це конфлікт з усіма властивими йому сторонами: протиріччями і несумісними інтересами, прагненням досягти односторонньої вигоди, принциповою неможливістю тривалого компромісу (який допускається лише як тимчасове рішення), домінуванням завдання повного розгрому і капітуляції противника. Таке розуміння переговорів, яке часто сприймають лише як тимчасове перемир'я в тривалій війні, було переважаючим не тільки в політиці США, а й в політиці багатьох держав протягом тривалого історичного періоду. Широко використовувалось воно, зокрема, у період "холодної війни".

2. Сприятливим середовищем для виникнення конфліктів є соціально-політична нестабільність. У зв'язку з чим особливу увагу в питанні попередження конфліктів слід приділити проблемі забезпечення стабільності (економічної, політичної, соціальної). Зазвичай саме до цього прагне й усе суспільство. Традиційно питання соціальної та політичної стабільності займають у західному суспільствознавстві особливе місце. В історичному сенсі проблемою політичної стабільності займалися майже всі дослідники теорії політики, оскільки ця проблема є однією з головних у політиці взагалі. Порушення стабільності в суспільстві розглядається як соціальна патологія, функціональний розлад соціального організму.

Питання, пов'язані з політичною стабільністю та пошуком можливих варіантів розв'язання певних проблем, постають специфічно в кожній окремо взятій країні. Ця специфіка зумовлена відмінністю географічного положення, численністю та розподілом населення, віковою структурою та рівнем народжуваності, сусідством з іншими державами, розміром сукупного національного прибутку, соціально-політичною активністю громадян. Стабілізуючим чинником є формування сильного середнього класу, який зменшує соціальну конфліктність суспільства.

Стан політичної стабільності – явище мінливе. Її слід розглядати як постійний процес оновлення, що "ґрунтується на сукупності нестійких рівноваг між системоутворюючими елементами та системозмінюючими процесами, між елементами (чи підсистемами) самої системи" [4, 72]. Слід враховувати те, що політичні інститути зазвичай трансформуються значно повільніше, ніж економічні чи соціальні. Відповідно, політична модернізація може викликати тимчасову дестабілізацію. Здійснюючи політичну модернізацію, слід насамперед з'ясувати наскільки запропоновані нею зміни сприяють збереженню стабільності чи порушують останню. Одним із показників нестабільності є значна кількість змін уряду за короткий період часу. Поряд з цим мають значення такі політичні характеристики, як урядові кризи, дострокові вибори, реорганізації кабінету міністрів, тупикові ситуації в парламенті.

Політична стабільність визначається як компроміс, своєрідний баланс між збереженням status quo системи та її зміною. Однією з головних передумов політичної стабільності є забезпечення стабільності економічної. Стабільність як така опиняється під загрозою, якщо не збуваються зростаючі сподівання людей стосовно економічного процвітання або мінімального добробуту. Звичайно, економіка не є єдиним мірилом стабільного розвитку суспільства. Але її ефективність виявляється для демократичних держав важливою опорою. Для ситуації, яка існує в Україні, можна застосувати загальноприйняте у політичній науці поняття "стабільна нестабільність".

Однією з сучасних ознак нестабільності є світова фінансова криза, яка змушує навіть економічно благополучні країни впасти у великі борги. Зокрема, такі як Угорщина та Ісландія. Ініціатива "Східне партнерство", започаткована у травні 2009 року, охоплює шість країн-партнерів: Азербайджан, Білорусь, Вірменію, Грузію, Молдову, Україну. Вона спрямована на підтримку в цих країнах демократичних ринкових реформ, сприяння політичній та економічній стабільності (започатковано за ініціативою Польщі та Швеції). Однак для України головною проблемою є не брак коштів, а брак політичної стабільності, привабливої бізнес-атмосфери, доброго урядування. В цьому контексті голова представництва Європейської комісії в Україні Жозе Мануел Пінту Тейшейру слушно зауважує, що в Європейській комісії не бачать волі з боку представників української влади здійснювати необхідні перетворення та реформи. Тут ідеться про відсутність одного з найважливіших чинників стабільності – передбачуваності. Саме остання, на думку М.Косолапова, належить до "найбільш суттєвих, принципових параметрів і станів системи, напрямів і тенденцій її еволюції й розвитку" [5, 11].

Важливим і впливовим чинником демократичного суспільства є співмірне існування в ньому еліти і мас. І еліта і маси рівною мірою зацікавлені в збереженні політичної стабільності. Еліти намагаються підтримувати безкризове протікання соціальних реформ, економічний добробут народу та стабільність взагалі. Тут вони виходять з міркувань підтримки своєї популярності серед мас і тим самим утримання влади. Маси зацікавлені в економічній, політичній, соціальній стабільності, оскільки це безпосередньо торкається їхнього повсякденного буття. Поряд з цим невід'ємною умовою політичної стабільності є наявність у суспільстві консенсусу, який ґрунтується на тому, що за будь-яких умов, при всій протилежності інтересів, об'єктивно існує сфера потенційної згоди. Консенсус забезпечує легітимність та ефективність політичної системи, а також мінімальну ступінь ухвалення та добровільного прийняття демократичних правил і норм політичної поведінки. Він передбачає гомогенність політичних цінностей, а також лояльність населення до влади. При цьому важливі не тільки згода громадян відстоювати свої цілі, а й стимулювання адаптації суспільної системи до нових ситуацій і політичних змін, наявність соціальної довіри, співпраці, усвідомлення

приналежності до національної спільноти, почуття громадянської відповідальності. Отже, консенсус передбачає єднання суспільства довкола базових цінностей та принципів.

3. Одним із сучасних механізмів урегулювання конфліктних і кризових ситуацій є використання контрольованої комунікації. Остання ґрунтується на тому, що існують взаємозв'язок і взаємовплив, симпатії чи антагонізм між підсистемами, або ж потенційна можливість такої комунікації. До комунікації звертаються і при конфлікті, і при мирних відносинах. Технологія контролювання комунікацій полягає в тому, що конфлікт виникає в результаті неефективної комунікації, а його вирішення, відповідно, повинно включати процес налагодження ефективних комунікацій. Необхідність контрольованої комунікації зрозуміла, якщо визнати, що конфлікт інтересів є суб'єктивним феноменом, який виникає тоді, коли існують умови, що перешкоджають правильному розумінню цінностей і розгляду альтернативних засобів і цілей. Конфлікт між сторонами полягає в нерозумінні, неправильній оцінці ситуації, нездатності побачити альтернативні засоби досягнення цілей та інших факторах поведінки.

Комунікативний дискурс тлумачення конфліктів знайшов детальне висвітлення у політичній психології, де існує різноманітна типологія конфліктів залежно від тих критеріїв, що беруться за основу. Так, наприклад, конфлікт може бути внутрішньоособистісним (між родинними симпатіями і почуттям службового обов'язку керівника), міжособистісним (між керівником і його заступником із приводу посади, розподілу премії між співробітниками), між особистістю й організацією, в яку вона входить; між організаціями чи групами одного чи різного статусу. Комунікація може бути навмисною чи ненавмисною, мати на меті передати точну інформацію чи ввести в оману, інформація може бути точно чи не точно прийнята, і навіть точно прийнята інформація може бути адекватно чи неадекватно проінтерпретована. Кожна з цих характеристик залежить від форми комунікації, наприклад вона може бути вербальною чи візуальною, прямою чи непрямою, і від обставин, які її супроводжують, вона може протікати в умовах страху чи безпеки, поінформованості чи забобонів.

Використання сили і загрози як засобів спілкування відомі дуже давно, але історія застосування цих засобів показує, що вони неефективні і ведуть до дезінформації. Єдиний шлях до того, щоб повідомлення були отримані адресатом і були сприйняті саме так, як розумілися відправником, – це вербальна чи візуальна комунікація. Але конфліктуючі сторони зазвичай не мають у своєму розпорядженні цих засобів, а якщо і мають, то користуються ними без будь-яких правил. За цих умов інформаційні структури "отримують можливість не тільки формувати бачення тих чи інших явищ чи підсилювати їх соціальний ефект, але і тиражувати штучно створювані іміджі, провокувати і навіть свідомо конструювати події, фази і стани конфліктів і криз" [6, 240].

Каналами комунікації є репортажі і дискусії в пресі, офіційні заяви, при цьому інформація, яка передається, переважно спотворює реальне відношення чи реальну політику, і ще більше спотворюється при її інтерпретації реципієнтом. У владних відносинах між державами комунікація рідко буває ефективною. Дипломатична комунікація існує в рамках загальноприйнятої традиції, згідно з якою вона не може розглядати можливості, альтернативні офіційній політиці. Дипломатичне сприйняття державних відносин строго структуроване: політичні діячі намагаються вкласти нову інформацію в рамки існуючих теорій і образів. Комунікація ефективна тільки тоді, коли є гнучкість і контроль над процесами сприйняття і обговорення відповідей.

#### **Використані джерела**

1. Соколов А. Новые реалии постсоветской конфликтологии: проблемы интерпретации // Международная экономика и международные отношения. – 1997. – № 9.
2. Овчинников В.С. Политические конфликты и кризисные ситуации // Социально-политические науки. – 1990. – № 10.
3. Косолапов Н. Конфликты постсоветского пространства и современная конфликтология // Международная экономика и международные отношения. – 1995. – № 10.
4. Сокольский С. О политической стабильности системы // Международная экономика и международные отношения. – 1991. – № 5.
5. Косолапов Н. Конфликты постсоветского пространства: фактор стабильности? // Международная экономика и международные отношения. – 1996. – № 2.
6. Воронов І. Політична конфліктологія: діалектика соціальних суперечностей і суспільної злагоди. Монографія. – К.: Генеза, 2005.

## ПРИНЦИПИ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ

*У статті розглядаються принципи державної політики у сфері забезпечення інформаційної безпеки. Досліджується роль державної системи забезпечення інформаційної безпеки; виявляються наявні суб'єктивні й об'єктивні проблеми розвитку системи інформаційної безпеки. Показано, що одним з важливих завдань інформаційної політики держави повинне стати включення України в міжнародну систему інформаційного обміну з урахуванням забезпечення українських національних інтересів і протидії акціями інформаційної інтервенції.*

*Ключові слова: принципи державної політики, інформаційна політика, забезпечення інформаційної безпеки, реалізація національних інтересів.*

*The article discusses the principles of state policy in the sphere of information security. Examines the role of the state system of ensuring information security are identified available objective and subjective problems of development of information security. It is shown that an important task of information policy of the state should be the inclusion of Ukraine in the international system of information exchange with the view to ensuring Ukrainian national interests and counter shares information intervention.*

*Keywords: principles of public policy, information policy, information security, realization of national interests.*

Актуальність статті полягає в тому, що при переході від індустріального до інформаційного суспільства з традиційними ресурсами (матеріальними, енергетичними, технічними й ін.) роль ресурсів інформаційних і інтелектуальних різко зростає. Знання й інформація стають стратегічним ресурсом суспільства, що визначає перспективи його економічного, соціального, культурного розвитку в новому тисячолітті. Крім того, інформаційні ресурси – об'єкт власності конкретних юридичних і фізичних осіб, вони мають потребу в захисті, забезпеченні правового режиму їхнього володіння, розпорядження й користування.

Мета статті полягає в розгляді принципів державної політики в сфері забезпечення інформаційної безпеки. Для досягнення даної мети були поставлені й вирішені наступні завдання: визначити роль державної системи забезпечення інформаційної безпеки; виявити наявні суб'єктивні й об'єктивні проблеми розвитку системи інформаційної безпеки.

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується зростаючою роллю інформаційної сфери, що є важливим фактором громадського життя. Це зумовлено насамперед такими обставинами:

- в умовах реалізації конституційних прав громадян на свободу економічної, інформаційної й інтелектуальної діяльності істотно збільшуються потреби соціально активної частини суспільства в розширенні інформаційної взаємодії як усередині країни, так і з зовнішнім світом;

- інтенсивний розвиток інформаційної інфраструктури й, насамперед, інформаційно-телекомунікаційних систем, засобів і систем зв'язку, а також інформатизація практично всіх сторін громадського життя, діяльності органів державної влади й управління істотно підсилили залежність ефективності функціонування суспільства й держави від стану інформаційної сфери;

- індивідуальна, групова й масова свідомість людей усе більшою мірою залежать від діяльності засобів масової інформації й масових комунікацій.

Дані обставини визначили зміст національних інтересів України в інформаційній сфері й потребу держави в забезпеченні їхньої безпеки.

Основними компонентами системи інформаційної безпеки виступають: загрози життєво важливим інтересам суспільства в інформаційній сфері, а також пов'язані з ними небезпеки, виклики й ризики; самі життєво важливі інтереси суспільства, держави й особистості, що підлягають інформаційному захисту; основні заходи, проведені суб'єктами держави й громадянського суспільства, з нейтралізації загроз, небезпек і ризиків у сфері інформаційної безпеки. У системному вираженні інформаційна безпека України виступає частиною загальної системи національної безпеки, що нейтралізує й відвертає погрози, небезпеки й ризики, які виникають в інформаційній сфері розвитку пострадянської України.

Нейтралізувати вплив інформаційних загроз покликана єдина державна система інформаційної безпеки України. Державна система інформаційної безпеки – це організаційне об'єднання державних органів, сил і засобів інформаційної безпеки, що здійснюють свої функції на основі закону й під контролем і захистом судової влади. У завдання цієї системи входить: виявлення й прогнозування появи дестабілізуючих факторів і інформаційних погроз життєво важливим інтересам особистості, суспільства й держави;

здійснення комплексу довгострокових і оперативних заходів для їхнього попередження й усунення; створення й підтримка в готовності сил і засобів забезпечення інформаційної безпеки [1, 544].

Інформаційна безпека визначається здатністю держави, суспільства, особистості: забезпечувати з певною ймовірністю достатні й захищені інформаційні ресурси й інформаційні потоки для підтримки своєї життєдіяльності й життєздатності, стійкого функціонування й розвитку; протистояти інформаційним небезпекам і погрозам, негативним інформаційним впливам на індивідуальну й громадську свідомість і психіку людей, а також на комп'ютерні мережі й інші технічні джерела інформації; виробляти особистісні й групові навички й уміння безпечного поведіння; підтримувати постійну готовність до адекватних мір в інформаційному протистоянні, ким би воно не було нав'язано.

Держава в силу своїх універсальних можливостей повинна стати головним учасником політики в сфері інформаційних технологій. Тому що саме сучасна держава, маючи у своєму розпорядженні широкі асортименти прийомів і засобів, здатна здійснювати як стимулюючий, так і обмежуючий вплив на розвиток інформаційно-комунікаційних технологій для забезпечення інтересів людини, суспільства й держави. Роль держави в даному контексті полягає у своєчасній і ефективній профілактиці окремих інформаційно-комунікаційних процесів з метою нейтралізації потенційної небезпеки деяких з них для людини, суспільства й держави.

Дослідження питань інформаційної безпеки України показало, що її рівень повинен відповідати потребам держави й громадянського суспільства. Для цього необхідно перебороти ряд об'єктивних і суб'єктивних проблем. Зокрема, об'єктивними проблемами варто вважати відставання вітчизняної інформаційної інфраструктури, технологій від передових зарубіжних зразків, безсистемне поширення на території країни глобальних електронних комунікацій.

До суб'єктивних проблем варто віднести: деструктивну активність зарубіжних суб'єктів політики, позастистемної політичної опозиції, транснаціональної злочинності, а також недостатній рівень організаційної, ідеологічної й технологічної готовності органів державного й муніципального управління протистояти виникаючим погрозам.

Можна виділити принципи, на яких повинна реалізовуватися державна інформаційна політика України:

- баланс інтересів особистості, суспільства й держави в інформаційній сфері;
- дотримання Конституції України, законодавства України, загальноновизнаних принципів і норм міжнародного права;
- відкритість у реалізації функцій органів державної влади і громадських об'єднань;
- правова рівність всіх учасників процесу інформаційної взаємодії поза залежністю від їх політичного, соціального й економічного статусу, що ґрунтується на конституційному праві громадян на вільний збір, одержання, передачу, виробництво й поширення інформації будь-яким законним способом;
- пріоритет розвитку вітчизняних сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій, виробництва технічних і програмних засобів, спрямованих на вдосконалювання національних телекомунікаційних мереж, їхнє підключення до глобальних інформаційних мереж з метою дотримання життєво важливих інтересів України.

Проаналізувавши сучасний стан українського суспільства, можна помітити, що теоретично сформульовані принципи державної політики в сфері забезпечення інформаційної безпеки далеко не повністю реалізовані. Наприклад, стосовно другого принципу (дотримання Конституції й законодавства, норм міжнародного права), то представляється, що тут стан найбільш задовільний. Однак невіршених проблем ще досить багато. Правда, прикладів з порушенням норм Конституції (принаймні, значимого характеру) не виявляється, але що стосується законодавства, то такі приклади є (наприклад, робота тих або інших фірм в сфері захисту інформації без передбачених законодавством ліцензій, і причому не завжди в цьому винуваті саме самі фірми).

Що ж стосується дотримання норм міжнародного права, то тут чимало проблем, пов'язаних з необхідністю гармонізації українського законодавства з міжнародним. Причому робити це треба без шкоди для національної безпеки країни, що в ряді випадків досить непросто.

Особливо слід зазначити другий принцип – відкритість інформації в діяльності органів влади. Хоч жорсткий режим закритого суспільства у нас в країні давно вже відмінено (точніше зруйновано), нам все-таки ще далеко до того ступеня відкритості органів влади перед суспільством, яка характерна для дійсно демократичних держав. Відповідні приклади із цієї області дуже часто приводяться в ЗМІ.

Ще одна проблема, що не знайшла, на нашу думку, свого вирішення в рамках даного принципового положення. Вона стосується громадського контролю за діяльністю державних органів в інформаційній сфері. Тим часом, з метою забезпечення своєї безпеки, суспільство повинне цілеспрямовано домагатися активної участі у формуванні політики безпеки (у тому числі інформаційної), розширювати соціальний контроль за державними органами, інститутами й силами забезпечення національної безпеки в різних її аспектах. Не можна не погодитися з думкою російського дослідника М. І. Зинченка, що здійснення соціального контролю за ними – основна проблема сучасного російського суспільства, яке довгий час не допускалося державою в цю сферу [2, 183].

Ще один принцип – правова рівність учасників інформаційних відносин. Практично завжди у відповідних документах нормативно-правового характеру ця теза декларується, але ефективних механізмів



мів її реалізації часто або нема, або вони недосконалі. Візьмемо, приміром, питання про рівний доступ всіх членів суспільства до відкритої інформації. У плані нашого руху до інформаційного суспільства, коли інформація стає одним з найбільш значимих ресурсів, це положення набуває досить принципового значення. Однак його реалізація практично неможлива. Так, інформація, на створення якої власник затратив певні засоби, природно й поширюється за плату. Звідси не всі члени суспільства однаковою мірою можуть нею користуватися. Тут, отже, потрібні якісь соціальні інститути вирівнювання прав.

Наступний принцип – пріоритетний розвиток вітчизняних сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій. З одного боку, у наш час важко уявити собі могутніший важіль для підйому економіки країни в цілому, ніж ця найбільш наукомістка галузь, що динамічно розвивається. З іншого боку, без власних інформаційно-комунікаційних технологій нам справжню незалежність і безпеку держави не забезпечити. Поки ми в цій галузі не вийшли на передові позиції.

Отже, оскільки навіть на принциповому рівні Доктрину інформаційної безпеки не можна вважати цілком реалізованою, то це веде до досить критичних оцінок інформаційної політики.

Можна зробити висновок, що діяльність держави як суб'єкта розвитку інформаційних відносин і забезпечення інформаційної безпеки за останні роки здійснювалася не цілком активно й послідовно.

Прийняття Доктрини інформаційної безпеки закріпило офіційну систему поглядів на зміст стратегічних національних інтересів України в інформаційній сфері, погроз цим інтересам, методи протидії погрозам і систему забезпечення інформаційної безпеки в довгостроковій перспективі [3]. Доктрина створила політичну основу узгодження діяльності органів державної влади по реалізації національних інтересів в інформаційній сфері й захисті їх від зовнішніх і внутрішніх погроз. Вона намітила напрямки державної політики по забезпеченню практичної участі України в діяльності міжнародного співтовариства по досягненню цілей, намічених Окинавською хартією глобального інформаційного суспільства [4].

Реалізація національних інтересів в інформаційній сфері, закріплених у Доктрині, на думку її розроблювачів, повинна знаменувати створення матеріальних, економічних і соціальних умов, що забезпечують стійкий розвиток українського суспільства і його інститутів на базі інформатизації духовної, політичної й соціальної сфер громадського життя.

Актуалізація проблеми захисту інформаційного простору і його впливу на інформаційну безпеку безпосередньо пов'язана з існуючими реальними й потенційними загрозами й викликами безпеці держави, рівень і масштаби яких в останнє десятиліття істотно зросли й набули досить небезпечного характеру. Виходячи з того, що інформаційна безпека на рубежі третього тисячоліття виходить на перше місце в системі національної безпеки, формування й проведення єдиної державної політики в цій сфері набуває пріоритетного значення.

Можна зробити висновок про те, що необхідно розробити й прийняти довгострокову програму по забезпеченню виходу України на рівень провідних країн світу в області створення систем інформатики й управління, заснованих на новітніх інформаційних технологіях.

В інтересах формування громадського суспільства, демократичної правової держави, розвитку науки й культури необхідно проводити політику по забезпеченню свободи одержання й поширення інформації громадянами, іншими суб'єктами громадських відносин.

Інформаційний потенціал України (тобто сукупність інформації, що забезпечує національні інтереси країни; систем її одержання, зберігання, переробки й поширення; її суб'єктів) має потребу в надійному захисті від неправомірного його використання на шкоду охоронним законом інтересам особистості, суспільства й держави. Також представляється важливим здійснення контролю за експортом з країни інтелектуальної продукції, а також інформаційних банків даних. Велике значення має організація ефективної системи підготовки й перепідготовки кадрів у сфері забезпечення інформаційної безпеки.

Варто розвивати взаємодію державних і недержавних систем інформаційного забезпечення з метою більш ефективного використання інформаційних ресурсів України. Необхідно вдосконалювати систему нормативно-правових актів, що регулюють відносини власності й дотримання балансу інтересів особистості, суспільства й держави в сфері формування, зберігання й використання інформаційних ресурсів.

Необхідні зусилля з протидії цілеспрямованим діям по дезінформації органів влади, населення країни, використанню каналів інформаційного обміну для порушення систем управління різними сферами життєдіяльності держави.

Представляється доцільним створення загального інформаційного простору країн СНД в інтересах сприяння інтеграційним процесам, підвищення ефективності взаємодії в реалізації спільних інтересів.

Одним з важливих завдань інформаційної політики держави повинне стати включення України в міжнародну систему інформаційного обміну з урахуванням забезпечення українських національних інтересів і протидії акціями інформаційної інтервенції.

#### **Використані джерела**

1. Пирумов В.С. Информационное противоборство. Четвертое измерение противостояния / В.С. Пирумов. – М.: Издательский дом "Оружие и технологии", 2003.

2. Зинченко Н. И. Обеспечение безопасности личности, общества и государства: концептуально-теоретический аспект / Н.И. Зинченко // Социально-гуманитарные знания. – 2006. – № 6.
3. Доктрина інформаційної безпеки України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua/documents/9570.html>.
4. Окинавская Хартия глобального информационного общества от 22.07.2000 // Международное право. – 2000. – № 3.

УДК 172.15:321.02"19"/"20"(477)

**Свєн Нєсторович Бондар**  
студент Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка

**НАЦІОНАЛІСТИЧНІ ІДЕЇ М.МІХНОВСЬКОГО  
В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ РЕАЛІЙ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА  
кінця ХІХ – початку ХХ ст.**

*У статті аналізується політична діяльність та теоретична спадщина М. Міхновського в контексті суспільно-політичних ідей та процесів українського суспільства на рубежі ХІХ-ХХ ст.*

*Ключові слова: державотворча концепція, націоналізм, національна незалежність, політична система, політичний суверенітет, шовінізм.*

*The article deals with the analysis of M.Mikhnovsky's political activity and theoretical inheritance in the context of social and political ideas and processes of the Ukrainian society in the late XIXth and the early XXth century.*

*Keywords: concept of state organization, nationalism, national independence, political system, political sovereignty, chauvinism.*

З проголошенням незалежності України спостерігається підвищення інтересу до теоретичної спадщини М.Міхновського, одного з лідерів національно-визвольного руху, діяльність якого стала вагомою складовою суспільно-політичних процесів України кінця ХІХ – початку ХХ ст. Його активна політична позиція, теоретичні праці сприяли поступу національно-визвольного руху від просвітянсько-культурницького, з ідеологічно й організаційно невиразним українофільством, до політичного, з вимогою державної самостійності України.

М.Міхновський одним із перших обґрунтував необхідність боротьби за державну самостійність України. Засновані ним політичні партії та громадські організації, періодичні видання мали на меті об'єднати українську еліту, виробити і впровадити програму досягнення політичного суверенітету України. Микола Міхновський перший серед українського політикуму визнав творчу роль націоналізму. Він ініціював створення збройних сил Української держави у 1917 році, вів боротьбу за утвердження національної держави в період Гетьманату і Директорії. Досвід його політичної діяльності стане у пригоді сучасним політичним діячам, органам влади й управління, партіям під час подальшої розбудови політичної системи України, що робить актуальними дослідження як його теоретичної спадщини, так і політичної діяльності. Універсальність і суперечливість постаті М.Міхновського, водночас поверховість і спрощення оцінок його ідей і діяльності сучасниками надають дослідженню особливої актуальності.

Перші спроби аналізу участі й ролі М. Міхновського у суспільно-політичних процесах України кінця ХІХ – початку ХХ ст. було зроблено в працях діячів українських політичних партій – М. Грушевського, В. Винниченка, П. Христюка, Є. Чикаленка. З 90-х років ХХ ст. розпочинається новий етап осмислення суспільно-політичних процесів національного відродження. Ідеям та діяльності М.Міхновського присвячується немало наукових праць, як, наприклад, праці В.Андрієвського, О.Коваленка, С.Кулика, П.Мірчука, О.Романчука, Л.Шипілова та ін.

Метою статті є аналіз націоналістичних ідей та державотворчої концепції М.Міхновського в контексті суспільно-політичних реалій українського суспільства кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Слово "націоналізм", що його вперше застосовував Йоган Готфрід Гердер у 1774 р. в творі "Мова і національна індивідуальність", набуло поширення у повсякденні тільки з середини ХІХ століття. В англійській мові його вперше вжили у теологічному розумінні в доктрині про богообрані нації. Відтоді термін ототожнювали з національним себелюбством, але зазвичай перевагу надавали іншим термінам, таким як "національність" і "національна належність", зі значеннями палкого прагнення національної самобутності.

Сучасний націоналізм виник наприкінці ХVІІІ ст. у Західній Європі та Північній Америці. Потім він поширився на всю Європу та весь світ. Поряд з соціалізмом він став однією з двох найважливіших ідейних течій ХІХ століття. У ХХ столітті націоналізм досяг незрівнянного успіху, стрибками нарощуючи свою роль в Європі напередодні та після Першої світової війни, а потім в Азії та Африці після Другої світової війни.

Розмаїття тих політичних явищ, які об'єднуються під назвою "націоналізм", вказує на багатозначність цього терміна, який сьогодні широко застосовують у політичному та науковому мовленні. Програму повстанського руху на Балканах у XIX столітті чи у Африці в XX можна так само осмислювати за допомогою цього поняття, як і гноблення одного народу іншим. Націоналізм засвідчував та засвідчує, що він може бути складником як імперіалізму, так і антиімперіалізму. Він може бути поєднаним як з прагненням до політичної, суспільної, економічної та культурної емансипації, так і з відповідними формами гноблення.

В українській публіцистиці, термін "націоналізм" з'являється приблизно у 80–90-ті роки XIX ст. Тоді це поняття ще не мало специфічного ідеологічного забарвлення й ототожнювалося з певними почуттями, культурною ідентичністю або ж діяльністю, спрямованою на захист культурних та іноді політичних прав нації. В полеміці Б. Грінченка і М. Драгоманова (1892-1893рр.), присвяченій проблемам українського руху, "український націоналізм" здебільшого згадувався як альтернатива шовінізму. Наприклад, Б. Грінченко в "Листах з України Наддніпрянської" [1; 1124-1126] вирізняє серед українських діячів "формальних націоналістів", які "виявляють прихильність до всього українського: до української мови, до української літератури, навіть до української одягу, – але й тільки...", та "свідомих українських націоналів-народолюбців", або, як згодом стали їх називати, "національно свідомих" українців.

На рубежі XIX–XX ст. ситуація змінилася: поділ українського національного руху на окремі конкуруючі течії і боротьба між ними призводять до ідеологізації і політизації поняття "націоналізм". Спочатку українські соціал-демократи цілком у дусі ортодоксального марксизму почали ототожнювати "український націоналізм" із "буржуазною інтелігенцією" та її намаганнями очолити визвольний рух мас. Саме тоді вони запровадили поняття "український буржуазний націоналізм". Лев Юркевич писав у 1910 р., що з відродженням неісторичних націй, з національною самоорганізацією в них клас національна буржуазія, яка називає себе "інтелігенцією", намагається стати на чолі народу, прикривається патріотичною ідеологією, котрою вводить народ в оману й підпорядковує його своїй меті. Цікавою можна вважати й ту обставину, що найзавзятіше тоді таврував "буржуазний націоналізм" публіцист, який друкувався під псевдонімом "Дм. Закопанець" – у майбутньому автор відомого маніфесту радикального українського націоналізму Д. Донцов. Буржуазний націоналізм на Україні, – стверджував він у 1911р., – "чимраз вище підносить свою голову. Він виявляє явну тенденцію стати вождем загальнонаціональної опозиції [...]. Він вже починає прищеплювати робітничим масам отруту своїх ідей [...]. На наших очах він вибивається в силу, і силу, нам шкідливу, боротьба з котрою, в добре зрозумілих інтересах українського робітництва, є для нас кінцевою" [4, 104]. Не менший інтерес викликає і той факт, що українських соціал-демократів, зокрема Д. Донцова та Л. Юркевича, вважав "буржуазними націоналістами" за їхні позиції щодо організації робітничого руху російський соціал-демократ, лідер більшовиків В. Ульянов.

Тогочасна українська ліберально-демократична інтелігенція (або, за термінологією того часу, поступовська), яку соціал-демократи охрестили "буржуазно-націоналістичною", у свою чергу, також відмежовувалася від "націоналізму", ідентифікуючи його з радикально-націоналістичною ідеологією, шовінізмом, або ж згадуючи як націоналістів російські шовіністичні кола в Україні. В дусі цієї традиції вживав термін "націоналізм" М. Грушевський у своїх публіцистичних працях. Навесні 1917р. він згадував про те, що він та його однодумці завжди виступали проти "національного еросу", проти "національного шовінізму", наголошував на тому, що оборонці української національності не будуть націоналістами. Очевидно, саме з цього часу в політичній свідомості української інтелігенції закарбувалося розуміння "українського націоналізму" як радикальної ідеологічної течії і політичного руху з різними елементами національної винятковості, агресивності і ксенофобії. Після поразки української революції 1917-1921 рр. термін "націоналізм" був досить швидко монополізований радикальними націоналістичними напрямками в українському русі як на еміграції, так і на тих етнічних українських землях, що опинилися у складі держав-сусідів. Як безумовне кредо українського націоналізму остаточно визначилася відома тріада принципів: незалежність, державність і соборність української нації.

Протягом XIX ст. український націоналізм пройшов у своєму саморозвиткові три фази: зародившись на зламі XVIII–XIX ст. на національно-психологічному рівні як суміш станових амбіцій нащадків козацько-шляхетської еліти та культурницьких інтересів нової, "різничинської" інтелігенції, він під впливом дії зовнішніх чинників, про які йтиметься далі, оформився в нову форму етнічної, а згодом національної ідентичності інтелектуальної еліти українського суспільства. Через кілька десятиліть він став елементом світогляду певної її частини – саме тоді й виник "український проект", а наприкінці XIX ст. почалося оформлення українського націоналізму в ідеологію і політичний рух, завдання якого було "класичним" для східноєвропейських націоналізмів – закликати до політичного буття маси, перетворити їх на націю. Щоправда, становлення українського націоналізму як політичної доктрини, як сформованої політичної ідеології відбувалося головним чином у рамках його радикального відгалуження, так званого "інтегрального націоналізму".

На "політико-ідеологічному" етапі своєї генези український націоналізм став елементом політичних програм практично всіх напрямів українського руху на початку XX ст., передусім тих, що не визнавали себе "націоналістичними", навіть більше, поборювали націоналізм. Лише радикально-націоналістична течія обрала назву "націоналістичної", тоді як інші, трактуючи націоналізм з позиції домінуючих у цих течіях ідеологій, відмовлялися від неї. Ідеологічне і політичне оформлення українського націоналізму на зламі XIX – XX ст. було спровоковане також могутніми національними чинниками. Перехід імперії до індустріальної модернізації і виникнення у пануючих націй відповідних типів націоналізму викликали кризу архаїчно-аграрного українського суспільства. Фактично, розгортався процес

зміни типу суспільства в імперіях, до складу яких входили українські землі. Оскільки на цей час національна ідентичність української інтелектуальної еліти вже існувала у достатньо сформованому вигляді, то, хоча ця відповідь й формувалась у термінах різних ідеологій, елементи націоналістичної доктрини в ній у більшості випадків були присутніми.

Звідси можна зробити такий висновок: український націоналізм, як ідеологія і форма політичного руху, був опосередкованою реакцією на модернізаційні процеси, а не їхнім наслідком. Модернізація, яка здійснювалася під егідою панівних щодо українців націй, підсилювала асиміляційні процеси, відчуження сільської культури від міської, провокувала кризу традиційних цінностей, зосереджених для більшості української інтелігенції в ареалі традиційно-аграрної культури. Захист і спроби переоцінки цих цінностей у термінах модерної доби на ідеологічному рівні призводили до визрівання культурницького, а за ним і політичного націоналізму, охарактеризованих охоронцями імперської неподільності Росії як "современный этап южнорусского сепаратизма".

Микола Міхновський, нащадок старовинного козацького роду, корені якого сягали XVII ст., вже починаючи з юнацьких літ, задумується над болючим на той час питанням: "На ґрунті якого права з наших дітей готують по школах заклятих ворогів і ненависників нашому народові? Через що, навіть у церкві панує мова наших гнобителів? Яким правом правительство російське здерті з нас гроші витрачає на користь російської нації, плекаючи і підтримуючи науку, літературу, промисловість... і, нарешті найголовніше: чи має право царське правительство взагалі видавати для нас закони?" [6, 7]

Дев'ятнадцятилітнім він вступає до недавно створеного нелегального "Братства тарасівців", починаючи енергійну розбудову його найчисельнішої групи – київської, розробляє основні теоретичні та організаційні засади братства, яке вже тоді, в 1892 року, стало на шлях боротьби за "повну автономію України".

У Харкові, де згодом М. Міхновський відкриває власну юридичну контору, він, за словами одного із активних діячів Харківської студентської громади О. Коваленка, "мав репутацію видатного адвоката" [3, 88]. Інший сучасник Міхновського П. Станіславський (його батько був головою Ради присяжних повірених округу Харківської судової палати, а сам він вів адвокатську практику у Харкові одночасно з Міхновським), посилаючись на оцінки батька і маючи власні враження, характеризував молодого адвоката-українця як "дуже здібного, темпераментного криміналіста-захисника" [1, 70].

Були випадки, коли М. Міхновський виступав адвокатом у судових процесах над членами нелегальних українських партій і організацій. Але найчастіше йому доводилося виступати на захист селян. Від колег за це він отримав прізвисько "адвокат голодранців". Очевидці стверджували, що Микола Міхновський у суді прагнув говорити українською мовою і щоразу для обґрунтування порушення закону про державну російську мову і клопотання вживати українську наводив подібні аргументи про тлумачення російською та українською мовами тих самих слів по-різному. Цим він наочно підкреслював очевидну реальність – існування в Україні людей з окремою, відмінною від росіян мовою і культурою – українців.

Через два роки він бере участь у створенні першої української політичної самостійницької організації – Революційної української партії, організовує Установчий з'їзд та пише програму РУП, яку з часом видає окремою книжечкою під назвою "Самостійна Україна". У ній М. Міхновський проголошує думку, що кінець XIX століття є добою визволення націй, державна самостійність є головною умовою існування нації, а державна незалежність – національний ідеал у сфері міжнаціональних відносин. "Наш нарід перебуває у становищі зрабованої нації" [6, 428], – констатує Микола Міхновський. Офіційно він не був членом РУП. Сама ж Революційна українська партія була першою активною політичною організацією на Центральних і Східних Українських Землях, заснована 11 лютого 1900 р. в Харкові діячами студентських громад: Д. Антоновичем, М. Русовим, Л. Мацієвичем, Б. Камінським, П. Андрієвським, Ю. Коллардом, О. Коваленком, Д. Познанським й ін., як підпільна революційна партія. Постанова РУП було завершенням попередніх спроб створення політичних таких організацій, як "Братство Тарасівців", соціал-демократичний гурток І. Стешенка й Лесі Українки, Українська Національна Партія, які поривали з тогочасним українським аполітичним культурництвом й українофільством та започатковували політичну діяльність. В історії розвитку української політичної думки РУП відіграла видатну роль, об'єднавши українських молодих діячів початку ХХ ст. й вишколивши їх до політичної боротьби й активності у різних політтаборах і пізніше в українському незалежному русі. Своєю організаційною і пропагандистською діяльністю РУП призвела до піднесення свідомості українського селянства у 1900-х роках і їх змагань за покращення умов праці та суспільних прав. "Одна, єдина, неподільна, вільна Україна від Гір Кавказькі" [6, 8], – це гасло було публічно виголошене Міхновським в березні 1900 року під час вшанування пам'яті Тараса Шевченка у Харкові та Полтаві.

Малоросійська інтелігенція, вихована на російській культурі, сприйняла цей маніфест самостійництва вкрай вороже. Незадоволення почалося і в самій РУП, від імені якого Міхновський і віддрукував цю програму. Автора звинуватили в шовінізмі, надмірному радикалізмі.

1903 року Микола Міхновський пише твір, який невдовзі став широко відомим в Україні і за її межами, назва якого звучала як "Десять заповідей УНП", а у 1904 році виходить друком брошура "Справа української інтелігенції в програмі Української Народної Партії", яка зачіпає доленосні проблеми української нації та в ній викладені основні теоретичні засади українського націоналізму. "Націоналізм – ангел помсти для пануючих і визискуючих націй, ангел помсти за упосліджених – страшною червоною хвилею прокотився по краях упосліджених націй – рабів, і слідом за ним розступалися хмари і проглядало сонце свободи. Націоналізм, родючи альтруїзм поміж членами поневоленої нації, симпатії один до

одного, рівночасно родить пекучу ненависть до тих, що поневолили..." [6, 48], – Таке образне визначення націоналізму дав М.І.Міхновський. Він вважав, що націоналізм на Україні дуже пізно, порівняно з іншими європейськими державами ввійшов в маси. Українська нація, виключаючи не багатьох, переважно із інтелігенції, – не національна. Вона не має національної свідомості серед загалу, як на приклад її має польська, чеська, хорватська та інші, не має, за його словами, могутньої зброї для захисту своїх інтересів і через те вона перебуває у найтяжчому рабстві, яке на думку М.Міхновського тільки й можна уявити собі, і що в результаті може призвести до своєї загибелі всю націю. Вплив московської культури і московського суспільства був на той час настільки великим, що українці свято вірили російській владі, що націоналізм є ніщо інше, як дурниця, що сепаратизм теж не розумна річ, ідеал усіх народів лежить у з'єднанні.

Юджин Каменка в праці "Політичний націоналізм: Еволюція ідеї", говорячи про проблему визначення нації чи громади, яка має здійснювати владу, територіально знаходячись там де існує фактор утворення громад що сформувалися за сприяння різних соціальних, мовних та емоційних факторів і не вміщаються в рамки територіальних одиниць: "За цих обставин відбувається справжнє піднесення політичного націоналізму, який зосереджує свою увагу на внутрішніх справах, пов'язаних з організацією і зміцненням держави, – на відміну від того націоналізму, що прагне тільки розбудити національну свідомість, чи навіть від національної ксенофобії, яку породжує страх і загроза з боку зовнішніх чинників. У тих країнах, де на щастя, громада була політично згуртована ще до утворення народного правління, там як реакція на гадану небезпеку ззовні, може зрости почуття національної гордості, поширитися підозріливе ставлення до чужоземців. Проте в ролі політичного руху націоналізм, як правило, не набирає такої сили, щоб стати вирішальною спонукою політичного життя країни, ніхто не агітує за те, що він уже має. [...] Націоналізм намагається пристосувати ідеали громадського життя до економічних та політичних реалій, вдаючись до іредентизму, або застосовуючи найпотужніший ідеологічний тиск, силкується видворити чи асимілювати елемент, який вважається чужоземним і діяльність якого шкодить інтересам країни" [2, 98].

Автор "Самостійної України" в основу свого вчення поклав ідею національно-державної самостійності України, встановлення в ній справедливого соціального ладу. Аналізуючи в творі суспільно-політичне життя українців, автор вбачає в націоналізмі велику непоборну силу і також зазначає, що тільки держава, наповнена національним змістом, може зберегти своїм громадянам всебічний духовний розвиток та матеріальний добробут, а державна незалежність є національним ідеалом у сфері міжнародних відносин. Головну роль у здобутті української державності М.Міхновський покладає на молоду українську інтелігенцію, чиє молоде покоління, на його думку, протиставляє себе середовищу українофілів, які виступали лише за культурну діяльність.

Микола Міхновський говорить про проблему визначення народу саме як нації, а проблемою таке визначення є через відсутність в "простого люду" національної свідомості. Негативний вплив на формування такої справила московська держава, навіюючи "вселюдський поступ" і заперечуючи націоналізм ще в зародку. А саме відсутність відчуття українського народу себе як нації було зумовлене ще й "чужоземною" культурою, забороною в офіційних установах спілкуватись українською мовою, не признання Т.Г.Шевченка як національного героя, а навпаки – встановлення на українських землях пам'ятників російським діячам культури, що в апорі навіювало українцям їх меншовартість та відчуття себе "придатком" Російської імперії.

Ці та багато інших дій з боку Московії і де що інші фактори вплинули на гальмування природного процесу та визначення власної національності. Міхновський робить висновок, що коли навіть психіку та інтелект експлуатують на користь чужинців, це не може бути визнане за нормальне становище. Природним, справедливим для нього є інше становище, коли народ має умови для "нічим не обмеженої змоги всестороннього розвитку духовного і осягнення найліпшого матеріального гаразду". Перебування у складі держави іншого народу забезпечити ці умови є не можливим. Звідси простий і переконливий висновок: "державна самостійність є головною умовою існування нації, а державна незалежність національним ідеалом у сфері міжнародних відносин" – говорить під час одного з виступу М. Міхновський.

М. Міхновський заклад засади націоналістичного розуміння ролі нації та національної держави, з одного боку, для всебічного розвитку індивіда як частини нації, а з другого – для оптимального функціонування усієї системи міжнародних та міжнародних відносин. "Отже, – писав М. Міхновський, – коли справедливо, що кожна нація з огляду на міжнародні відносини хоче вилитися у форму незалежної, самостійної держави; коли справедливо, що тільки держава одноплемінного національного змісту може дати своїм членам нічим не обмежену змогу усестороннього розвитку духовного і осягнення найліпшого матеріального гаразду; коли справедливо, що пишний розцвіт індивідуальності можливий тільки в державі, для якої плекання індивідуальності є метою, – тоді стане зовсім зрозумілим, що державна самостійність є головна умова існування націй, а державна незалежність є національним ідеалом в сфері міжнародних відносин" [5, 67].

Ці тези, проголошені М. Міхновським як засновником українського націоналізму, повністю спростовують будь-які закиди на його адресу із звинуваченнями у реакційності, шовінізмі, ксенофобії та расизмі. Вони дають ключ до справжнього розуміння глибинного змісту та суті його знаменитого й актуального на всі часи гасла: "Україна – для українців!". З контексту другого розділу його славнозвісної брошури "Самостійна Україна", підсумком якого, власне, і стало формулювання Міхновським цього гасла, чітко випливає, що це є гасло визвольної боротьби, своїм вістрям спрямоване проти іноземних загарбників, колонізаторів та поневолювачів України й українського народу. Саме вони і є для нього

тим "ворогом-чужинцем", проти якого він закликав до безкомпромісної боротьби. Таким конкретним "ворогом-чужинцем" для М. Міхновського був передусім російський імперіалізм., здирає останній гріш з бідного народу. "...Урядовці з чужинців обсіли Україну і зневажають той люд, на кошт якого годуються... Законами Російської імперії зневажаються право совісти, погоджується право свободи особистості, гнобиться навіть недоторканність тіла. Колишній протектор української республіки перемінився нині на правного тирана, якому належить необмежене право над життям і смертю кожного з українців... Потомство Павлюка, Косинського, Хмельницького й Мазепи вже збавлене права мати свою літературу, свою пресу: йому загадано навіть у сфері духовій працювати на свого пана..." [6, 429]. Так українська нація платить "данину" не тільки матеріяльними добрими, але навіть психіку та інтелект її експлуатують на користь чужинців... Просвіта занедбана, культура знівечена і темрява панує скрізь по Україні". Саме на тлі цієї апокаліпсичної картини поневоленої України М. Міхновський формулює свій заклик "до боротьби за свій народ".

Однак М. Міхновський не зважив на те, що український народ, який не пройшов періоду стано-вої стратифікації і мав досить туманне уявлення про власні інтереси, ні інтелігенція, що перебувала в основному в полоні соціалістичних ідей і звикла обслуговувати імперський режим, вважаючи себе частиною загальноросійської демократії, – всі вони на той час не були готові до політичної боротьби за національні права. Для М. Міхновського право боротьби проти поневолення, включно з фізичною боротьбою, є священним.

Брошура М. Міхновського була першою спробою оформити скривджені національні почуття українців у рамках політичної програми. Власне, її важко називати програмою, бо питання тактики і стратегії політичної боротьби окреслені в "Самостійній Україні" дуже побіжно. Однак у цьому творі відзеркалюються ті переживання, які переважали в свідомості молодих українців, окриплених ідеями національного визволення напередодні революційних потрясінь початку ХХ століття. Звідси – переважачий вплив емоційного чинника, певний брак неупередженого аналізу. Однак для цього документу характерна чітка постановка питання про незалежну українську державу. М. Міхновський публічно заявляє про законне право українського народу вирішувати свої проблеми.

Націоналістичні ідеї М. Міхновського знаходять своє логічне завершення в його конституції української державності. Там він аргументує та доводить велику кількість своїх думок та намірів щодо становлення України як незалежної держави, визнання українців самих себе як нація та пробудження духу братерської єдності. М. Міхновський наголошує, що найкращий час для визволення України від російського гноблення є той, коли Росію охопила революція, і сили "гнобительки" направлені в інше русло, в русло власного збереження і саме це є найліпша нагода скинути ярмо та створити незалежну Україну, а то нагоди такої більше ніколи може не трапитись. Шлях до визволення він вбачає лише у збройному повстанні, вважаючи, що лишень так можна захопити владу на своїй власній землі, ніхто ж ще ніколи владу добровільно не віддавав. Програмний документ закінчує закликом об'єднання всього українського люду, до боротьби з чужинцями аж до поки на землі українській їх не лишиться жодного. В основу досягнення державної самостійності України М. Міхновським покладено ідеологію націоналізму, який він розглядає передусім як суспільну проблему в широкому значенні цього поняття.

У проекті конституції "Самостійної України" М. Міхновський пропонує своє бачення політичної системи майбутньої української держави. В програмних документах УНП сформульовано цілісну програму здобуття незалежності України, розбудови її політичної системи. В "Основному законі "Самостійної України" М. Міхновського Україна постає державою з розвинутою політичною системою і плюралістичним суспільством. Уперше в ХХ ст. в "Самостійній Україні" автор аналізує Переяславський договір 1654 року з точки зору принципів міжнародного права. Простежуючи процеси державотворення в Україні у минулому, він обґрунтовує політичні, правові, історичні підстави її майбутньої самостійності і проголошує свій ідеал – "Одна, єдина, неподільна, вільна Україна від гір Карпатських аж по Кавказькі." Створення національних збройних формувань М. Міхновський вважав одним із основних чинників досягнення незалежності України.

Микола Міхновський одним із перших започаткував вироблення української національної ідеї в сучасному розумінні. У працях М. Міхновського багато думок, які не втратили своєї актуальності і сьогодні в умовах відновлення державності України. Звичайно, його ідеї висловлені на початку ХХ століття, не можемо повністю переносити в наш час, але з урахуванням часу і нових обставин, вони наводять на певні аналогії. Спадщина Миколи Міхновського як ідеолога українського націоналізму – це той морально-ідейний заповіт, на якому повинно виховуватися нове покоління української молоді.

#### Використані джерела

1. 3 листів сучасників про Миколу Міхновського / Опублікував Зіновій Книш // Календар-альманах "Нового шляху". – Торонто: Новий шлях, 1995. – 208с.
2. Каменка Ю. Політичний націоналізм – еволюція ідеї / Ю. Каменка // Націоналізм. Антологія. – К.: Смолоскип, 2002. – 617с.
3. Коваленко Ол. На межі двох віків / Ол. Коваленко // Визвольний шлях. – 1993. – №1. – 94 с.
4. Кубский И.Ю. Дмитрий Донцов / И.Ю. Кубский. – Т.: Астрель, 2000. – 276 с.
5. Міхновський М. Націоналізм – Всесвітня сила / М. Міхновський // Націоналізм. Антологія. – К.: Смолоскип, 2002. – 683 с.
6. Міхновський М. Самостійна Україна / М. Міхновський // Націоналізм. Антологія. – К.: Смолоскип, 2002. – 683 с.

# ЗМІСТ

## Філософія

<i>Личковах В. А.</i>	Мистецька самоідентифікація в художній творчості .....	3
<i>Москалюк В. М.</i>	Діаспора і мовна пам'ять народу: естетичний аспект .....	6
<i>Павко А. І.</i>	Інтелектуальний рефрен філософських ідей Ж. П. Сартра .....	10
<i>Бойко В. І.</i>	Ментальна конвергенція як нова парадигма трансформації та гармонізації культур .....	15
<i>Дорога А. Є.</i>	Проблема естетичного: класичні основи аналізу .....	19
<i>Ємельянова Т. В.</i>	Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності: Макс Дессуар .....	24
<i>Печеранський І. П.</i>	Концепція духовного пізнання архімандрита Інокентія (Борисова) (до 210-річчя від дня народження мислителя) .....	28
<i>Бурмаченко К. Ю.</i>	Сучасна поетика Умберто Еко: поняття "відкритого тексту", "відкритості" та інтертекстуальності .....	33
<i>Степико К. М.</i>	Екоестетика в контексті естетичної теорії: становлення та розвиток .....	37

## Культурологія

<i>Вовкун В. В.</i>	Концептуальні засади розвитку культури та маскультури в Україні початку XXI ст. ....	42
<i>Безугла Р. І.</i>	Феномен культурної еліти в період Радянського Союзу та пострадянської України (XX століття): історіографія проблеми .....	46
<i>Кравченко О. В.</i>	Національний культурний простір сучасної України як культурологічна проблема .....	51
<i>Сугрובה Ю. Ю.</i>	Онтологічний підхід до визначення сутності творчості в давній період .....	55
<i>Штефан І. П.</i>	Криза ідентичності у глобалізованому світі .....	59
<i>Білецька О. О.</i>	Формування мовної культури міської молоді в сучасній Україні .....	64
<i>Кобижча Н. І.</i>	Культурницька праця Бориса Грінченка в Київській "Просвіті" .....	68
<i>Луценко О. М.</i>	Хронотоп віртуальної реальності .....	75
<i>Сафонова Т. В.</i>	Інформативність екслібрису: естетичні аспекти .....	79
<i>Шевчук Н. А.</i>	Онтологічна значущість комунікативної взаємодії у процесі організації та репродукції спеціальних подій .....	84

## Мистецтвознавство

<i>Ізваріна О. М.</i>	Антреприза як чинник формування українського оперного мистецтва .....	88
<i>Корнієнко В. В.</i>	Європейський культурний простір у контексті основних засад міжкультурного діалогу .....	91
<i>Кужельний О. П.</i>	Сучасні тенденції сценографічної моди: мистецька картина сучасності .....	96
<i>Станіславська К. І.</i>	Мистецько-видовищні риси сучасної телевізійної реклами .....	99
<i>Гусакова Н. М.</i>	Діяльнісна модель творчої особистості майбутнього режисера-педагога .....	105
<i>Шташевський А. Я.</i>	Про деякі конструктивні особливості механіки сучасного концертного баяна .....	108
<i>Шутко Ю. І.</i>	Активізація конкурсного руху серед виконавців на духових інструментах у незалежній Україні .....	111

<b>Коверза О. А.</b>	Розвиток джазового мистецтва сорокових років ХХ століття: стиль "бі-боп" .....	116
<b>Копайгоренко В. В.</b>	Гризайль .....	121
<b>Лазарєв С. Г.</b>	Масова культура у проєкціях культурологічної думки .....	124
<b>Мершаєва Т. С.</b>	Ідейно-художня програма Софії Київської у символічному вимірі .....	128
<b>Лазарєва Л. М.</b>	Огляд наукових підходів до вивчення сучасних теорій комунікації .....	132
<b>Стебельська О. С.</b>	Музична культура Тернопільщини в контексті регіонального джерелознавства: до історіографії проблеми .....	136

## Історія

<b>Путро О. І.</b> <b>Путро А. О.</b>	Студенти-іноземці Київської духовної академії: ХІХ – початок ХХ ст. ....	140
<b>Гончарук П. С.</b>	Актуальні питання історії України та відображення їх в образотворчих творах (нотатки з приводу висвітлення постаті гетьмана І. С. Мазепи в історичних працях та творах живопису) .....	147
<b>Копієвська О. Р.</b>	Культурно-мистецька освіта в умовах поствестфальського світу .....	153
<b>Грипич С. Н.</b> <b>Білянцева О. В.</b>	Етнокультура, традиції та звичаї українців Волині як об'єкт наукових досліджень доби незалежності: 1991-2010 рр. ....	158
<b>Шевченко Н. О.</b>	Особливості використання печер як екскурсійних об'єктів у спелеотуристичних регіонах світу .....	162
<b>Хроненко І. В.</b>	До концепції про погляди М. І. Гулака на історію слов'ян .....	166
<b>Дзюбленко І. М.</b>	Соціальні функції профспілок на приватних промислових підприємствах у роки НЕПу .....	169
<b>Черненко М. В.</b>	Пісенно-поетична та музична форма етноутвердження у спадщині української культури: 60-80-і роки ХХ ст. ....	174
<b>Чижов О. І.</b>	Історико-культурні заповідники Сумської області: історія виникнення та перспективи розвитку .....	178
<b>Отуоньє Д. Ч.</b>	Становлення національної бібліотечної системи Нігерії: 60-90-ті роки ХХ століття .....	183

## Політологія

<b>Дубас О. П.</b>	Електронна демократія: сутність і перспективи розвитку в Україні .....	187
<b>Постол О. Є.</b>	Роль екологізму в ідеологічному та суспільно-політичному житті другої половини ХХ століття .....	190
<b>Мармазова Т. І.</b>	До проблеми вдосконалення механізмів урегулювання політичних конфліктів .....	195
<b>Залєвська І. І.</b>	Принципи державної політики у сфері забезпечення інформаційної безпеки .....	199
<b>Бондар Є. Н.</b>	Націоналістичні ідеї М. Міхновського в контексті суспільно-політичних реалій українського суспільства кінця ХІХ – початку ХХ ст. ....	202



Наукове видання

# В І С Н И К

## ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

**1 ' 2 0 1 1**

Редактор

*І. Ю. Вільчинська*

Комп'ютерна верстка

*С. І. Супруненко*

Здано до набору 29.03.2011. Підп. до друку 29.03.2011. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 24,29. Облік.-вид. арк. 27,16. Наклад 1000 прим.

### **Видавництво "Міленіум"**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників,  
розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12  
Тел./факс (044) 501–52–49

**E-mail: [info@millennium.net.ua](mailto:info@millennium.net.ua)**  
**[www.millennium.net.ua](http://www.millennium.net.ua)**